

A2 SCÉNOGRAFIE A POLITIKA

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

27. 5. 2015 ROČNÍK XI

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

11

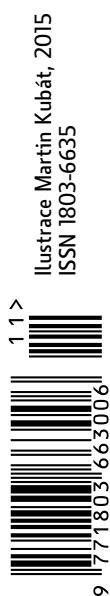
**Umělé
dýchání
Ricarda
Piglii**

**nad knihou
Ilony Švihlíkové**

**Ze světa
islámu**

**rozhovory
s překladatelem
Dušanem
Karpatským
a kurátorkou
Mariou Lind**

**nové
strategie
protestních
hnutí**



Na dvoře theatrum mundi

JIŘÍ PŘIBÁŇ

„Já sedím na klandru a ty na sudu/ a každý hercem je svého osudu./ Nechceme angaž-má, čtvrtletní prémie,/ křísíme Hamleta, který nás přežije./ Na dvoře divadla hrajeme divadlo...“ Písňový text Jaromíra Nohavici, inspirovaný poezií a životem „sovětského Hamleta“ Vladimíra Vysockého, je jednou z bezpočtu variací na Shakespearovu větu „Celý svět je jeviště a všichni lidé na něm jenom herci“, která zlidověla natolik, že pronikla i do učebnic angličtiny pro samouky. A Jacquesův slavný monolog z Shakespearovy hry *Jak se vám líbí* zase není nic jiného než variace na moudrost antických filosofů, kteří nás učí, že smyslu světa a naší existence se nikdy nelze dobrat a zmocnit bezprostředně, ale vždy jen prostřednictvím reprezentace v dramatech, písních, obrazech nebo mýtech.

Člověk nemá na vybranou, a proto je odsouzen k tomu, aby se snažil přežít vše, co ho v životě potká. Sebevražda, jak věděl Albert Camus, je jen nedokonalé řešení, odmítající absurditu života. Básnická zkratka současně odkazuje k touze člověka, aby ho přežil jeho vlastní život, který se zde na zemi odehrává v odvěkém napětí mezi vnější rolí a vnitřním prožitkem. Zatímco pro někoho se toto napětí uvolňuje v barokně zaplněném divadle světa, pro jiného je již sama představa světa jako scény důkazem jeho falešnosti, a proto hledá ztracený „zlatý věk“ a sní o prapůvodní harmonii, míru, hojnosti a věčném mládí autenticky prožívaného života, kde nic není „jako kdyby“, ale vše se odehrává „doopravdy“. Avšak i ve vysněné Arkádii se nakonec ukáže smrt. Zlato, jakožto metaforu dobra a urozenosti, střídají méně ušlechtilé kovy a postupně přicházejí stříbrný, bronzový a nakonec železný věk, dokládající úpadek lidského rodu. Člověk nemůže být šťastný vnitřně ani ve společnosti, protože čas ho neúprosně vzdaluje zlatému věku a jemu nezbývá než čekat, až ho zákon dějin jako metafyzická pružina vrhne znovu do stavu blaženosti.

Hermeneutická sociologie nás ovšem učí, že v sociálních rolích se sami sobě neodcizujeme, ale naopak se teprve stáváme

lidmi. I na dvoře divadla se tak hraje divadlo, což ale neznamená, že by tamní tragédie a komedie byly méně skutečné nebo méněcenné. Český herec a teatrolog Ivan Vyskočil kdysi propagoval takzvanou skokovou teorii herectví, podle které se každý člověk může stát hercem jedním skokem – z hlediště na jeviště. Památné představení *Haprdáns neboli Hamlet princ dánský ve zkratce* Vyskočilova Nedivadla v osmdesátých letech minulého století potvrdilo základní estetickou zkušenost, že umění lze nejlépe interpretovat zase jen uměním a každý pokus vysvětlit umělecké dílo „vědecky“ nebo „pravdivě“ zpravidla končí jako fraška.

Všichni jsme herci našich každodenních rolí ve světě, v němž jsme současně také aktéry a diváky. Platí to nejen v divadle, ale i ve škole, v zaměstnání, v parlamentu nebo prezidentském paláci. Proto se také hovoří například o „politické scéně“ nebo „politické roli“, kterou má ten či onen politik nebo státník. Například revoluce je situace, v níž zmíněná skoková teorie platí absolutně,



Kresba Tereza Lochmannová

příčemž scéna, na kterou se skáče, popírá rozdíl mezi hledištěm a jevištěm. Namísto předepsaných rolí na ní vládne improvizace. Nemá režiséra, ale o to víc potřebuje dramatika.

Společnost je demokratická, jestliže občané vědí, že politika je zvláštní formou reprezentace, a ne nárokem na autentické společenství, ve kterém je každá společenská maska zapovězena a její nošení je trestáno jako zločin. Demokratickou politiku definuje to samé, co esejista a kritik George Steiner řekl o oblasti umění a estetiky, totiž že v ní „nelze uzákonit bezprostřednost“. Naopak nenávisť k demokracii se často projevuje právě ve formě její kritiky coby divadla, šarády, frašky nebo přímo spektaklu. Demokracie je podle takovýchto kritiků jen „žvanírna“ nebo fasáda znemožňující vidět „věci takové, jaké doopravdy jsou“. Takové volání po autentickém společenství v sobě skrývá touhu po mytickém zlatém věku. Není náhoda, že si dnešní řečtí fašisté říkají Zlatý úsvit a sprádají fantasmagorie o rasové a kulturně čisté společnosti. Zrovna tak je pozoruhodné, jak rychle se vyprodal český překlad Spenglerovy apokalypticko-civilizační knihy *Zánik Západu*, která již takřka sto let patří mezi nejpobulárnější filosofické spisy, přestože se jedná o myšlenkově povrchní lkaní nad moderním světem. Jak daleko je od nostalgie po zlatém věku ke konspiračním teoriím, podle kterých je „pravda“ záměrně skrývána a za neduhy světa mohou konkrétní viníci, od „zednářů“ a „židovské lobby“ až po „bruselskou byrokracii“ nebo „homosexuální lobby“?

Největší tragédie moderních dějin vždy začínaly jako hra na pravdu slibující vysvobození z pout reprezentovaného světa a konečné naplnění smyslu dějin. Je nejvyšší čas připomenout si, že mezera, která v reprezentativních demokraciích zeje mezi svrchovaným lidem a jeho zástupci, nás mimo jiné ochraňuje i před naší vlastní touhou vidět politiku jako boj o autentické naplnění vyššího plánu dějin lidstva. Jen tak lze paradoxně přežít i naše vlastní životy.

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

editorial

Jeviště, nebo prázdný prostor? Divadelní inscenace, nebo inscenování reality? Může scénický design ovlivňovat společnost, nebo by měl raději důsledněji pokoušet meze divadla? V tomto čísle vás chceme upozornit na různé podoby vztahu mezi divadlem a politikou, které se neodvíjejí od scénáře či hereckých výkonů, ale spočívají spíše v kontextu, v němž se představení či performance odehrává. Tedy v oblasti takzvané scénografie. Scénický design dnes totiž vůbec nemusí hrát roli pouhé kulisy postavené na jevišti. Naopak, může se od něj odvíjet smysl celé inscenace. Nizozemská teatroložka Sigrid Merx se ve svém eseji, příznačně nazvaném *Politika scénografie*, zamýšlí nad proměnami jedné hladovky, která se nakonec stala trhákem na prestižním divadelním festivalu. Ptá se přitom, co všechno se změní, když se performance ocitne na jiné scéně. Nina Vangeli se snaží téměř záškodnický podsunout čtenáři myšlenku mizení scénografie a Tanja Beer podává zprávu o výsledcích své několikaměsíční práce na vytvoření ekologického, a navíc jedlého jeviště. Zkrátka, jeviště může být všude a scéna čeká jen na vaše návrhy. Seznamte se s tím černým vzadu, který klade divadlu i společnosti setsakramentsky zajímavé otázky.
Marta Svobodová

z obsahu

- 6 Memoáry v dopisech. S Dušanem Karpatským o překládání a dopisování / Blanka Činátlová
- 9 Monumentalita symbolických míst. Světlo do ulic – pohyblivý obraz ve veřejném prostoru / Sylva Poláková
- 10 Umění je úžasný čmuchací pes. Maria Lind o kurátorství a financování umění / Rado Ištók
- 12 Budoucí kouzelný koberec. Smysl a smysly takzvané scénografie / Nina Vangeli
- 25 Porážka labouristů. Britské volby a past pravicového populismu / Jiří Koubek
- 27 Bod zlomu. Kniha Ilony Švihlíkové o krizi kapitalismu / Adam Votruba
- 27 Počítání do pěti / vykřičník Martina Hekrdly

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
10. ČERVNA 2015

Tereza Bínová

čtyři základní potřeby:
potřeba
potřeba
potřeba
potřeba

Báseň vybral Ondřej Buddeus

Kafka, Hitler, Argentina

Umělé dýchání Ricarda Piglii

První do češtiny přeložený román významného argentinského spisovatele Ricarda Piglii čtenáře přenáší do atmosféry tušené diktatury a zároveň do labyrintu citátů a kulturních odkazů. Rozehrává tak příběh literárního hledání bez nalézání.

MICHAL ŠPÍNĀ

Neblahý běh dějin, osamocení a marginálnost prostupují romány všech tří velkých argentinských prozaiků, kteří byli v posledních letech poprvé představeni v českém překladu. Platí to pro román *Pastorek* Juana Josého Saera (1983, česky 2012), příběh sirotka, který v době objevení Ameriky uvízne mezi kanibaly. Próza Antonia Di Benedetta *Zama* (1956, česky 2013) předvádí dezintegraci provinčního úředníka v upadající koloniální říši. Před nedávnem pak byl zdařilým překladem knihy *Umělé dýchání* (Respiración artificial, 1980) splacen český dluh vůči zřejmě nejvýznamnějšímu žijícímu argentinskému autorovi Ricardu Pigliovi.

Ze tří jmenovaných románů je ten Pigliův „nejliterárnější“. Takřka obsedantně tematizuje literaturu a literárnost, a zároveň zachází nejdále v rozrušování běžné narativní formy. Jde o dílo výsostně intelektuální a cerebrální, což ovšem neznamená, že by bylo suché – intelektuálně je naopak velmi šťavnaté, takže z něj už byla vyždímána řada disertačních prací a bezpočet článků. Jeho extrémně rafinovaná struktura představuje skutečnou lahůdku, byť jen pro určitý typ čtenářů.

Nepřítomnost a skrývání

Základní motivy románu se ohlašují už na prvních stránkách: sečtělý, ale neúspěšný začínající spisovatel Emilio Renzi (což je mimochodem druhé jméno a druhé příjmení autora, který se vlastně jmenuje Ricardo Emilio Piglia

tchána, dobrodruha jménem Enrique Ossorio. Tato fiktivní postava prý byla vzdělavcem, autorem pozoruhodných „dopisů do budoucnosti“, exulantem, špiónem, tajemníkem a posléze zrádcem Juana Manuela de Rosase, skutečného diktátora z poloviny 19. století. A právě tady nabízí už tak komplikované *Umělé dýchání* další ze svých vrstev, která se ovšem vyjeví jen při alespoň částečném ponoru do argentinských dějin.

Přestože spojení slov „Argentina“ a „diktatura“ evokuje nejčastěji perónismus, nebyla Perónova epocha žádnou hrůzovládou proti jednomu staršímu a jednomu mladšímu období. Tím prvním byla právě Rosasova vláda s totalitárními náběhy, vzešlá ze statkářské oligarchie poloviny 19. století. Rosasovým nejvýraznějším ideovým odpůrcem byl tehdy frankofilní liberál Domingo Faustino Sarmiento, autor spisu *Facundo aneb Civilizace a barbarství v argentinských pampách* z roku 1845, který stojí u zrodu europeistického proudu argentinské literatury. Důležité je, že Sarmiento tyraňa Rosase obžalovává nepřímou, prostřednictvím životopisu někomu jiného, a nadto z chilského exilu. Druhým argentinským obdobím temna byla vláda vojenské junty v letech 1976 až 1983. Šlo o období státního terorismu a hromadného mizení nepohodlných osob včetně odebrání kojenců nebo případů shazování z vrtulníků do oceánu. A právě během oněch krvavých let *Umělé dýchání* vzniklo. O diktatuře se v něm

Tardewski podle Maggiho uzavírá dlouhou řadu Evropanů ztracených v Argentině, která začíná na počátku 19. století a končí Tardewského krajanem Witoldem Gombrowiczem. „V jistém smyslu,“ říká Tardewski, „lze o mně říci, že jsem ztroskotanec. Ale když pomyslím na své mládí, jsem si jistý, že právě tohle jsem v životě hledal.“ Tardewski vypráví, že býval Wittgensteinovým žákem, poznal osobně Joyce, který skoro nemluvil, ale jednou se ho ptal, jak se řekne polsky motýl, a nakonec ho druhá světová válka zavála do Argentiny. Přes určitou podobnost s Gombrowiczem však Tardewski z Buenos Aires neodjíždí zpět do Evropy, ale do provinčního vnitrozemí a tam postupně tone v osamění.

V příjmení Tardewski, které se v Polsku ve skutečnosti nevyskytuje, můžeme kromě odkazu na polsko-amerického logika, autora teorie pravdy a opět exulanta Tarského číst také španělské slovo „tarde“, označující „večer“, „pokročilý čas“ nebo zkrátka „pozdě“. Mladý Renzi s Tardewským ostatně prokládá celou noc, a nadto přijíždí pozdě, protože jeho tajemný strýc odjel a dost možná už se nevrátí. A pro stárnoucího ztroskotance Tardewského už je pozdě na všechno.

Odporný hlas dějin

Zmeškané setkání má však svůj hluboký smysl. Pro Renziho se nepřítomný strýc stává jakýmsi duchovním otcem, stejně jako pro strýce je jím dobrodruh Ossorio. Jde o určitý záblesk svobody, o jinou formu otcovství, která nezáleží na příbuzenství a kterou si můžeme vybrat, aniž bychom se museli setkávat. Je to otcovství založené nikoli na mluveném, ale na psaném slově, které vždy předpokládá nepřítomnost jednoho z účastníků, implicitní „utopičnost dialogu“. A psané slovo je něčím víc než jen odvozeninou slova mluveného, shoduje se Pigliův román s Derridovou kritikou logocentrismu.

Protipólem zmeškaného setkání se v závěru stává jedno setkání realizované, alespoň podle Tardewského, kterému kdysi v knihovně Britského muzea místo presokratika Hippia omylem vydali Hitlerův *Mein Kampf*. Tardewski po dlouhém bádání dospěl k hypotéze, že v roce 1909 se s Adolfem Hitlerem setkal Franz Kafka, a to v kavárně v pražské Hybernské ulici: „Děsivá utopie světa proměněného v obrovskou trestaneckou kolonii, tohle mu líčí u stolu v pražské kavárně Arco bezvýznamný a groteskní dezertér Adolf, jemu, Franzí Kafkovi, který umí naslouchat. A Kafka mu věří. Považuje za možné, že ty neuvěřitelné a děsivé plány tohoto směšného, hladového mužíčka se uskuteční a že svět se promění v to, co zatím bylo stavěno ve slovech: řádivý hrad a hákový kříž, stroj zla, jenž vrývá své poselství do masa obětí. Což nerozpoznal odporný hlas dějin?“

Kafka ve svých prózách anticipuje to, co rozeznal jako možné v Hitlerových zvrácených řečech, říká Tardewski, zatímco se nad hraniční řečou začíná rozednívat. Pigliův román plný zdánlivě frivolních diskusí o literatuře je tak v závěru eticky zatěžká, zvlášť pokud čtenář pomyslí na neblahý časoprostor jeho vzniku. A přesto v tomto labyrintu citátů a kulturních odkazů zůstane mnoho neznámých. Renzi se po Joyceově příkladu zeptá, jak se řekne polsky motýl. „*Alaika*. Říká se *alaika*,“ odpovídá Tardewski. Správná odpověď by však zněla „motýl“, žádná alaika v polštině neexistuje. Omyl je bezesporu záměrný – ale proč Polák říká zrovna alaika? Protože mluvené slovo je koneckonců nespolehlivé? Protože pozdrav Kafkova národa zní „šalom alejchem“? Anebo prostě jen tak? Takové otázky už musíme přenechat čtenáři.

Autor je komparatista.

Ricardo Piglia: Umělé dýchání. Přeložil Jan Hloušek. Paseka, Praha 2014, 220 stran.



Antonio Seguí: Špatné vzpomínky, 1992

Renzi) se zajímá o svého nezvěstného strýce Marcela Maggiho, který kdysi zmizel i s penězi své ženy z patricijské rodiny a nějakou dobu žil s jakousi kabaretní tanečnicí. Větší pozornost než tomuto potenciálně barvitému příběhu je však věnována okolnosti, že otec rodiny schovával výstřižky z novin o strýcově případu v jakési tajné zásuvce vedle Engelseva *Původu rodiny* a svazků erotické literatury. Na základě kusých zpráv a domněnek napsal Renzi o svém strýci ne zrovna zdařilý román. Tomu se dílo dostane do rukou a odkudsi z provincie zahajuje se synovcem svéráznou korespondencí.

Nepřítomnost, skrývání a reflexe aktu psaní ve vztahu k historii plní obě přibližně stostránkové části románu. V té první, která sestává převážně z dopisů, se postupně ustavuje dvojí vztah „pátrání“. Renzi se snaží zjistit, kým je doopravdy jeho záhadný strýc, skrývající se na hranici s Uruguayí. A Maggi zase už desítky let zkoumá argentinské dějiny a pídí se po osudech a odkazu dědečka svého

sice opět nemluví přímo, což by bylo smrtelně nebezpečné, nicméně motivy nepřítomnosti a skrývání nebo diskuse o Sarmientovi, Rosasovi a exilu v tomto kontextu získávají další, mrazivější rozměr.

Renzi se nakonec za svým strýcem vypraví, ale přesto se s ním nesetká. Maggi prý odjel na druhý, uruguayský břeh řeky. Nevíme, zda se vrátí, zda si zvolil exil, anebo zda se nestal jedním z „desaparecidos“, zmizelých obětí vojenské junty. A právě toto zmeškané setkání vyplňuje druhou část románu.

Pozdě na všechno

Jestliže se první díl blížil románu v dopisech, pak druhá část je jakýmsi románem-rozhovorem. Vše proběhne během několika hodin a děj se omezuje na debatu o literatuře, spory o Borgese, pití ginu, nákup cigaret a vyprávění polského exulanta Tardewského. Pozornost se ke konci knihy přesouvá právě k němu a spolu s ním od argentinské kultury a literatury k obecnějším otázkám.

Kniha přátelství a věrnosti

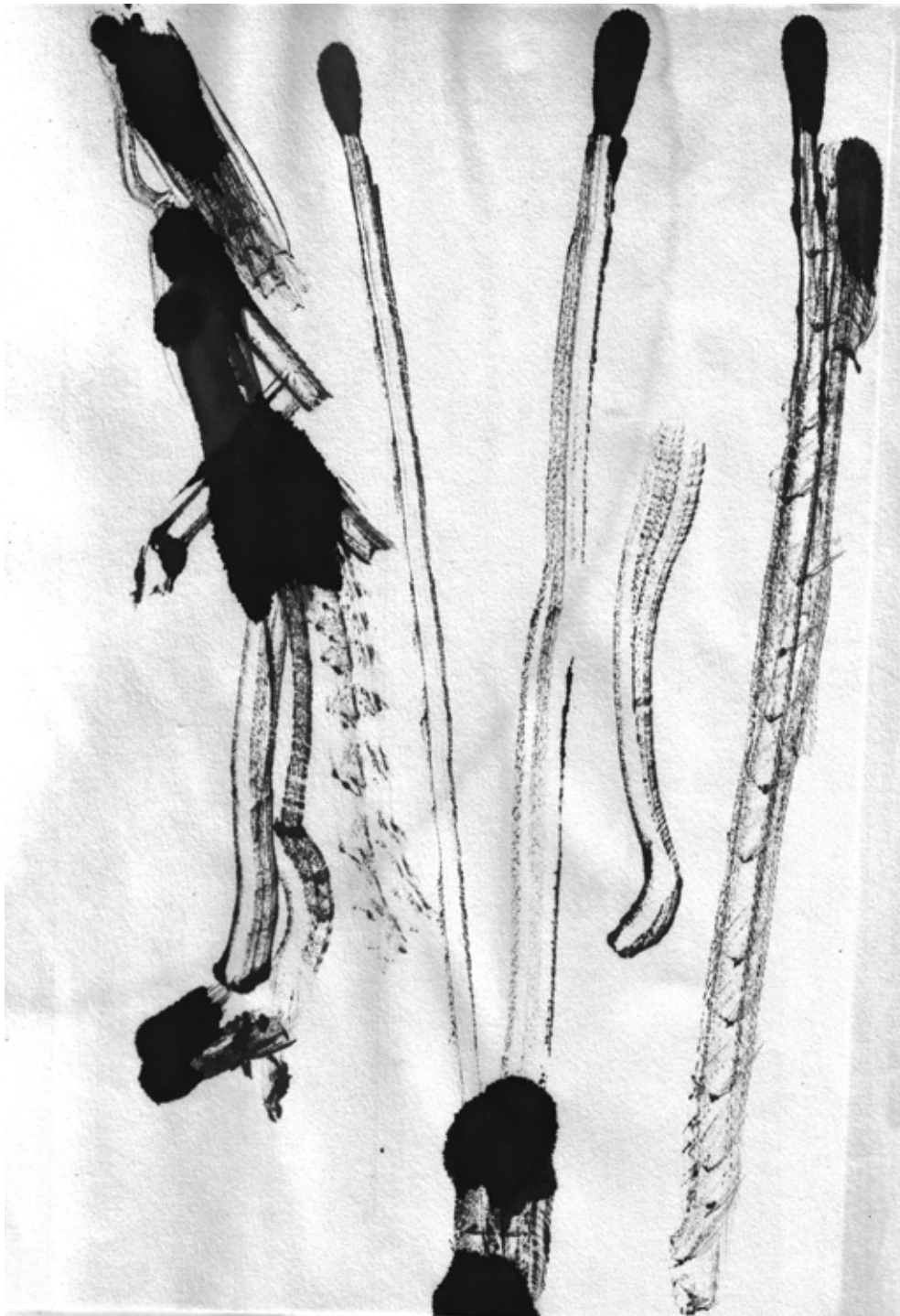
Listář Dušana Karpatského

Výbor z korespondence předního českého kroatisty, s nímž přinášíme rozhovor na straně 6, není pouze svědectvím mizející epistolární kultury. Dušan Karpatský prostřednictvím dopisů od svých spolupracovníků píše memoáry, sumarizuje česko-charvátské kulturní vztahy a vypráví o historických událostech i blízkých přátelstvích.

LADISLAV TADIĆ

Soudobá elektronická epocha nadobro znehodnotila dopisy, jaké znal mnohasetletý svět psané komunikace. Nová doba devalvovala i některé z vlastností typických pro někdejší způsob dopisování, mezi nimiž nejdůležitější byla soustředěnost: korespondence podněcovala písíciho k vnitřnímu dialogu s adresátem, ale také k dialogu se sebou samým. Dopisy na rozdíl od dnešních e-mailů obsahovaly prvky autobiografické (neboť adresant explicitně nebo implicitně vypovídá ledacos o sobě), memoárové (v případě, že adresant seznamuje adresáta s motivy z minulosti nebo mu

zásadní příspěvek. Do *Epistoláře* byly zařazeny dopisy, jež autor během uplynulého půlstoletí obdržel od mnohých přátel a známých, spisovatelů a kulturních pracovníků dvou někdejších států, Československa a Jugoslávie. Už poměr českých a charvátských korespondentů svědčí o těžišti Karpatského dlouholeté práce, již bychom v nejširším a nejpřípadnějším smyslu mohli nazvat zprostředkováním mezi dvěma literaturami a kulturami. Toto zprostředkování přineslo vrcholné překlady nejdůležitějších děl charvátské a obecně jihoslovanské literatury



Kresba Silvie Vavřinová

je připomíná) a leckdy i deníkové (pokud korespondence mezi korespondenty probíhala pravidelně nebo častěji). Jelikož takovéto dopisy patří už minulosti, nezbyvá epistolární literatuře než doufat ve výjimky, jaké se v naší době vyskytují velice zřídka. Svědectvím o celoživotním čilém dopisování je výbor z korespondence kroatisty a překladatele Dušana Karpatského, který nejprve vyšel roku 2010 v charvátštině pod názvem *Epistolar* a před nedávnem – v obměněné verzi – také v češtině jako *Listář*.

Zprostředkování

Jakmile vyšel *Epistolar*, okamžitě bylo zřejmé, že jde o výjimečné dílo: charvátským čtenářům se dostala do rukou nevšední četba z pera možná největšího znalce a širitele jejich literatury mimo Charvátsko a charvátská epistolární literatura získala nový,

Bílá místa

Na sklonku minulého roku vyšla v pražském nakladatelství Torst česká verze *Epistoláře* pod názvem *Listář*. Ta zahrnuje i dopisy, které v charvátské verzi nebyly, a pozornější čtenář si ihned povšimne rozdílu mezi oběma knihami: česká obsahuje třetinu nového textu. Svazky jsou podobně celistvé vzhledem k publiku, jemuž byly určeny, nicméně ti, pro které jsou důležité obě verze (mezi ně počítám i sebe), teprve nyní dostali do rukou kýžený celek. Takové čtenáře, pro něž je důležité české i charvátské hledisko, bychom mohli připodobnit k divákovi sportovního utkání, například tenisového, který sedí na místě, z něhož vidí jen dvě třetiny kurtu, zatímco jedna třetina zůstává mimo jeho obzor.

Jak se dalo očekávat, zmíněný rozdíl (nebo „bílá místa“, jak je označila autorka doslovu Dubravka Dorotić Sesar, jinak překladatelka českých a slovenských dopisů i básní v *Epistoláři*) představují především dopisy českých korespondentů, naopak valná část těch charvátských a jugoslávských si uchovala své místo i v *Listáři*. Abych uvedl aspoň některé, jejichž díla byla přeložena do češtiny, jsou to například Dževad Karahasan, Miroslav Krleža, Marijan Matković, Predrag Matvejević, Meša Selimović nebo Dragutin Tadijanović.

V *Listáři* je česká (a slovenská) složka rozšířena o dopisy, jež do charvátské verze nebyly zařazeny, i když tato „bílá místa“ mohl pozornější čtenář vytušit. Pro ilustraci uvedu aspoň dva příklady: dopisy Jiřího Fiedlera a Vladimíra Miltnera. V *Listáři* ovšem zase chybějí dopisy překladatelky Ireny Wenigové, třebaže by se tu daly oprávněně očekávat. Ze seznamu všech korespondentů, jichž je celkem 176, uvedme pro představu aspoň několik těch českých. Patří mezi ně mimo jiné Jan Grossman, Václav Havel, Vladimír Holan, Ludvík Kundera, Arnošt Lustig, Jaroslav Seifert, Josef Škvorecký, Jiří Šotola či Jan Zábřana.

Obtěžovat musím

Mnohá psaní vykazují nesporné literární hodnoty a mezi některá jsou vloženy i básnické příspěvky. Všechny dopisy pak vykreslují panorama doby, v níž vznikly. Zmíňme při této příležitosti aspoň jeden, který z dnešní perspektivy působí neobyčejně zajímavě a zároveň otřesně. Jde o dopis Olega Suse z 10. března 1977. Český literární teoretik a kritik poté, co z politických důvodů zůstal bez zaměstnání, prosí Karpatského o pomoc při shánění jednoho časopisu. Dopis končí slovy: „A neztepte se na mne. Jsem na dně a nižádné pomoci odnikud nemám, tož si aspoň takto pomáhám a obtěžovat musím...“ Poslední Susův dopis přišel adresátovi dva měsíce před pisatelovou smrtí, 21. září 1982. Do Susova medailonku vtělil Karpatský i verše Jana Skácela, jež stály jako motto v úmrtním oznámení: „přijmu ji jako zlatý lem/ jedinou svoji jiná není/ přespříliš zápasil jsem s andělem/ a chromý jsem a unavený“.

V knize jsou shromážděny mezi jinými také dopisy svědčící o opravdovém přátelství (taková jsou psaní Fiedlerova, Miltnerova nebo Matkovičova), ale i ostatní korespondence dokazuje, že Karpatský zůstal věrný svým korespondentům – v tomto smyslu čtu *Listář* i jako knihu věrnosti. Přál bych si, aby radost, jakou jsem při čtení *Listáře* sám cítil, pocítili i čeští čtenáři, a pokud bych měl své doporučení něčím podpořit, učinil bych to slovy Dubravky Sesar z doslovu knihy: „Proto se vyplatilo schraňovat tyto dopisy a otevřít je těm, kteří rádi čtou ‚cizí‘ dopisy, ne z prosté zvědavosti, ale aby v nich třeba objevili něco i o sobě.“

Autor je literární kritik a encyklopedista.

Dušan Karpatský: Listář. Torst, Praha 2014, 640 stran.

Umění a rozhněvaní mladí muži

Nový komiks Scotta McClouda

Jak se pozná pravé umění? Proč masová obliba udělá z nudného kýče legendu, zatímco nadčasová díla plesniví někde na půdě? A je život rozervaného umělce projevem talentu, nebo pouhé sebestřednosti? To jsou otázky, nad kterými ve svém novém komiksu *The Sculptor* přemítá Scott McCloud.

MATOUŠ HRDINA

Vydání nové knihy Scotta McClouda *The Sculptor* bylo netrpělivě očekávanou událostí zejména proto, že McCloud se po celém světě proslavil svou teoretickou trilogií o povaze komiksu *Understanding Comics*, *Reinventing Comics* a *Making Comics* (Rozumíme komiksu, Znovuobjevujeme komiks, Děláme komiks, 1993–2006). Tento pronikavý vhled do principů tvorby komiksového vyprávění se stal součástí školních osnov a veškerých debat o tomto médiu. Kromě prvotiny *Zot* z osmdesátých let a několika menších projektů se však McCloud nikdy tvorbou fikčního komiksu v širší míře nezabýval. Přesto je nasnadě, že když se jeden z nejslavnějších komiksových teoretiků rozhodne přenést své úvahy do autorské praxe, čtenáři očekávají mimořádné dílo. Tím nakonec *The Sculptor* opravdu je – ovšem způsobem, jaký bylo u McClouda možné očekávat. Jde o technicky dokonalý komiks, skvěle využívající možnosti média, ale v pozadí stojí trochu odcizený a schematický příběh, který se v průběhu čtení jen pomalu dostává pod kůži.

Smlouva se Smrtí

Hlavním hrdinou pětisetstránkového komiksového románu je mladý sochař David Smith, který zmizel ze zorného pole kritiků a galeristů, zoufale se potuluje ulicemi New Yorku a rezignovaně snáší svůj osud zneuznaného umělce. Nakonec v zapadlém baru potká samotnou Smrt v podobě svého dávno mrtvého strýce Harryho, který mu nabídne obchod starý jako lidstvo samo – buď bude

žít, odstěhuje se z města, zapadne do středostavovské šedi a zapomene na umění, anebo dostane schopnost tvořit geniální díla, ale zbude mu jen dvě stě dní života. David si stejně jako všichni hrdinové podobných příběhů vybere druhou možnost, získá schopnost snadno tvarovat jakýkoliv materiál pouhým dotekem ruky a vrhne se do zoufalé honby za uměleckou realizací a nadčasovou slávou. Do toho navíc potkává okouzující amatérskou herečku Meg, do které se pochopitelně zamiluje, a dohoda se Smrtí najednou přestává vypadat jako dobrý nápad.

Síla McCloudova vyprávění leží v zachycení drobných každodenních situací, záblesků tváří a gest, z nichž autor skládá působnou mozaiku života Davida a Meg. Dialogy ustupují do pozadí a děj pohání dopředu precizní kresba, zachycující i ty nejjemnější emoce všech postav, a také dokonale promyšlené sekvence panelů, kterými se McCloud často zabýval právě ve svých teoretických úvahách o fungování komiksu. Vše je zde podřízeno plynutí času. Davidovi ubíhá jeho kratičký zbytek života, některé dny se zpomalují do zvolna plynoucích náladových fragmentů, jindy při otočení stránky utečou celé týdny. Dlažební kostky se mění v políčka kalendáře a propadají se do propasti, naklání se a padá i celý Manhattan, připomínající obří stavebnici.

Učebnice komiksového vyprávění

Zpracování ústředního příběhu je bezchybné, ale za technickou a výrazovou precizností pokulhává kostra scénáře. Už zápletky je postavena na oblíbeném klíše, což by samo o sobě nebylo na závadu, kdyby se na ni nevršily další stereotypní momenty jako vystřižené z hollywoodských melodramat. Nechybějí dramatické rozchody a opětovná sblížení a vše umocní zcela nepředpokládaná katastrofa v poslední minutě. Hlavní hrdina David je sebestředný a sebelítostivý typ, který sní o umění pro umění navzdory požadavkům publika a ve své honbě za dokonalostí se nezastaví před ničím. Jeho sochy ovšem i přes nově nabyté mimořádné schopnosti zprvu za moc nestojí a většinu svých zbývajících dní hrdina tráví spíše než tvorbou pokračujícím a trochu bezcílným hledáním sebe

sama. Meg zase v příběhu vystupuje jako stereotypní múza, jejíž roztomilé záliby a bipolární porucha slouží jen jako doplněk a inspirace pro mladého muže-umělce, kterého žena musí vysvobodit z chmur a ukázat mu nový smysl života.

McCloud jistě neusiloval o vytvoření romantického kýče, ale spíše o archetypální příběh o lásce a úloze umělce ve světě. Odpověď na otázku, zde se mu to podařilo, závisí na vkusu čtenáře. Hlavní hodnota jeho komiksu však leží jinde. Jde takřka o učebnici komiksového vyprávění, ve které McCloud v praxi demonstroval všechny postupy, které dříve

jen popisoval a komentoval jako teoretik. Na šedomodře stínovaných stránkách ukazuje, jaké hloubky a širší významů lze dosáhnout jednoduchým posouváním panelů, kolik emocí může obsahovat několik letmých detailů z pouličního života bez doprovodu dialogu. *The Sculptor* tak nakonec působí jako plátno od některého ze starých mistrů – naši životní realitu k němu nevztáhneme, ale i tak na něj musíme stále znovu zírat.

Autor je doktorand na FSV UK.

Scott McCloud: *The Sculptor*. SelfMadeHero, Londýn 2015, 496 stran.



Síla McCloudova vyprávění leží v zachycení drobných každodenních situací, záblesků tváří a gest, z nichž autor skládá působnou mozaiku života Davida a Meg

literární zápisník

Mozku mnoho a týž také velmi pěkný

PETR A. BÍLEK

Při rekonstrukci budovy Národního muzea v Praze vyjmuli ze stěny Panteonu mozek Františka Palackého. V nádobě s tekutinou, která ho dobře uchovává od chvíle, kdy byl před pohřbem vyňat z lebky Otce národa, jej dočasně přemístili do muzea Památníku Františka Palackého a Františka Ladislava Riegra v Palackého ulici. Vedení Národního muzea chce medializací této události „rozpoutat diskuzi nejen o osudu Palackého mozku, ale i o významu slavného učence“, a proto připravilo na svém webu hlasování, zda se má mozek po rekonstrukci budovy vrátit do Panteonu, anebo má být uložen do rodinné hrobky v Lobkovících. Zkusmým hlasováním den po zveřejnění jsem výsledkem pohnul o jedno procento, dva dny poté se už další kliknutí na jiném počítači neprojevilo, čili počet hlasů mezitím přesáhl sto. Rozpoutání diskuse se ale nějak nedaří: čtyři dny po zveřejnění

zprávy, jež díky své bizarnosti konvenovala jak „seriózním“ zpravodajským serverům, tak i bulváru, se pod článkem na webu Národního muzea nenachází ani jeden příspěvek.

Bizarní – z dnešního, sto padesát let vzdáleného úhlu pohledu – se jeví dobový kontext. Na jedné straně bažení po relikvii, která zesnulého dále spojuje s národem a na niž se dá při návštěvách muzea pietně zírat, na straně druhé exaktní a zároveň exaltovaný styl popisu (jak vidno z titulu tohoto zápisníku). Časy se nicméně mění a muzeu po Palackém zbyl preparát, kterému chybějí parametry exponátu. Skončil v zoologickém oddělení a v roce 1958 byl naoko povýšen do Panteonu, ale zde také byl zneviditelněn uložením za neoznačenou desku. Troufám si soudit, že jednou – z odstupu kratšího než dalších sto padesát let – se jako zcela bizarní bude jevit i rozhodnutí muzeálních šéfů, aby o osudu Palackého mozku rozhodl hlas lidí. Mozek uchovala směs glycerolu a formaldehydu, čili muzeum si stěží může nárokovat stopadesátileté pečování a náklady, jež opravňují vnímat nyní mozek jako národní majetek. Je to pořád součást nebožtíkova těla, takže rozhodovat by měla výlučně rodina. Kdyby se prosadila námitka, že potomci dědky praprapředka ani trochu nepamatují a dědičné právo je v tomto případě neplatné, přichází v úvahu možnost svolat komitě: tři renomovaní historici nechť rozhodnou – poté, co zváží jak tehdejší, tak

i dnešní kontext – a posoudí klíčovou otázku: Pokud zachovat v tekutině, tak co s ním pak?

Ponechat osud Palackého mozku na hlasu lidu je tím nejlinějším, nejlíbivějším a nejzbabalejším řešením. Jakou relevanci má takové hlasování, když jsem třeba já své dva hlasy (pravda, vyváženě, jednou pro jeden a podruhé pro druhý návrh) naklikal jen proto, abych zjistil, jak jim to funguje? A když si vybavím pár výrazných zpráv z posledních dnů, vzniká pěkně bizarní obrázek plebiscitu. O osudu mozku Otce národa bude hlasovat imbecil, který zkusil autem (řidičák nemá) vyjet na Sněžku po stezce pro pěší, protože přece jde hlavně o ten adrenalin a značka tam byla jen nějaká zelená, čili zakázané to nebylo. K němu se připojí stovky chytráků, jimž promluví z duše video z prodejny potravinového řetězce, v němž okrádají zákazníky, protože na váze mají plastovou misku, a ta když se sundá, tak je vše hned o dvacet deka lehčí (že váha je na nulu kalibrována i s tou miskou, těmto ukrivděncům vysvětlit nelze). A hlasovat bude i pražský radní pro kulturu Jan Wolf, který – ač je z KDU-ČSL – klade důraz hlavně na to, „aby to nebylo úplně konzervativní“. A to ani když jde o „hymnu“ na počest Karla IV., objednanou u kouzelníka Žita alias Daniela Landy, který ji – správně pro kouzelnickou – už měl přichystanou na novou desku. A s Wolfem zahlasují o mozku i desítky národovců, kteří

v diskusích pod zprávou tuto volbu schvalují a dokládají, že už v časech Orlíku se Landu ukázal být prorokem.

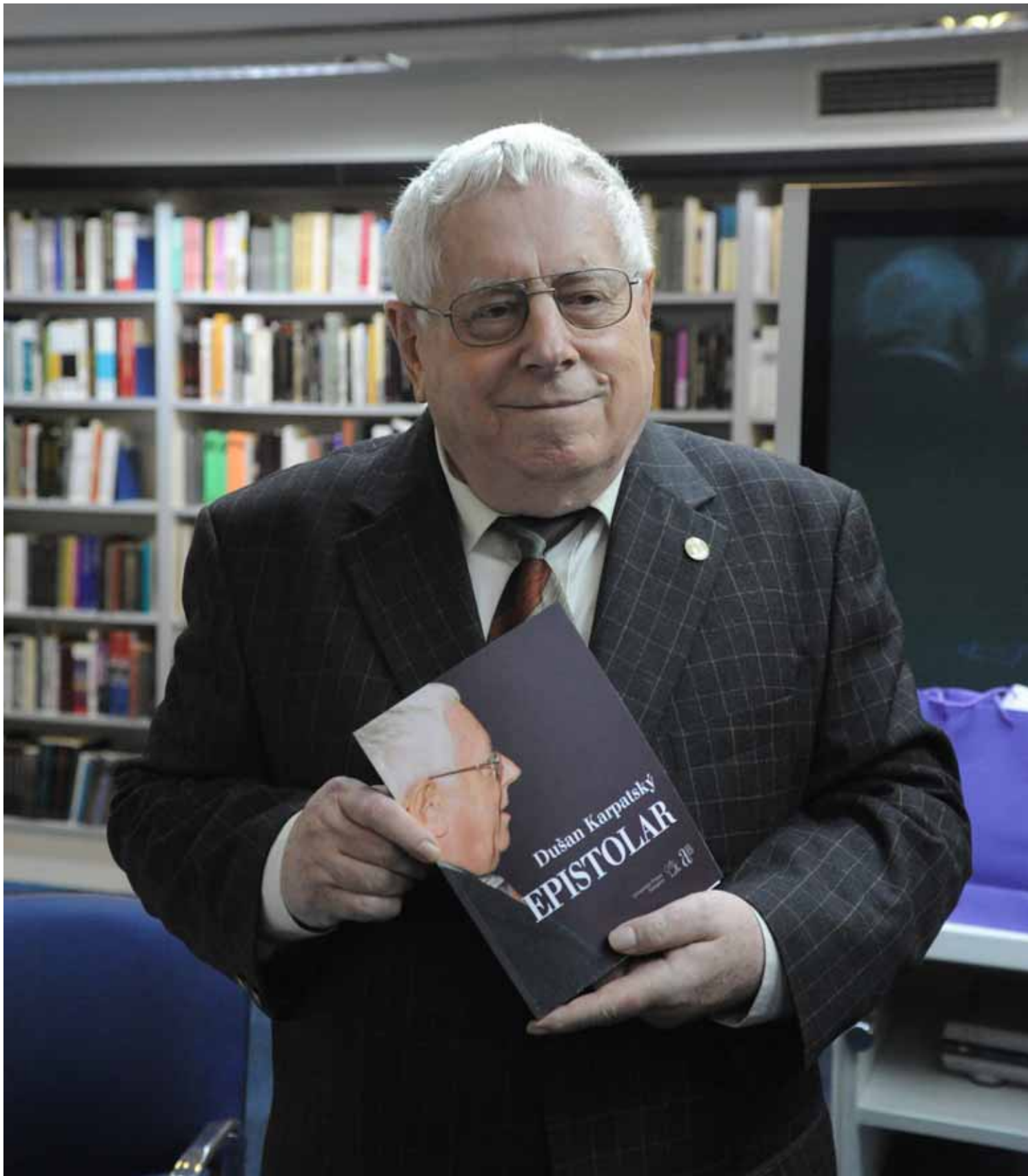
Mozek Františka Palackého byl z jeho „nadobytě krásně tvořeně“ lebky vyňat v roce, kdy Sigmund Freud v Terstu podnikl svůj první výzkumný krok – rozkrájel několik stovek úhořů, aby prozkoumal jejich pohlavní údy. Třicet tři let poté napsal v dopise Karlu Abrahamovi: „Fetiš je výsledkem zvláštního druhu vytěsnění; část komplexu je vytěsněna a jako kompenzace za to začne být idealizována jiná jeho část. V našem případě máme původní čichovou rozkoš ze zapáchající nohy (které dává perversní člověk vždy přednost před čistou). Tato čichová rozkoš je odsunuta a noha, která dříve poskytovala rozkoš, je povýšena na fetiš.“ Tak byl i mozek Palackého povýšen na fetiš – minutový obdivný pohled na něj třeba dokáže nahradit četbu celých *Dějin národu českého v Čechách a v Moravě*. V naší éře však už víra v magickou sílu původního předmětu nefunguje. Jean Baudrillard doložil, že nekontrolovatelná síla označovaného byla nahrazena kontrolovanou silou označujícího, tedy řečí kódu, jehož zevšeobecněním se utváří ideologie. A to je přesně to, o co v kauze Palackého mozku jde. Nevíme, co s věcí, a tak rozehraje marš populismu. Možnosti dáme jen dvě, ale vyjádřit se u nás může úplně každý.

Autor je literární teoretik a vysokoškolský pedagog.

Memoáry v dopisech

„Nevěřit příliš v úspěch svého snažení, ale udělat pro něj maximum,“ shrnuje své krédo překladatel Dušan Karpatský. O mimořádné intenzitě těchto snah svědčí nejen nedávno vydaný *Listář* (recenze na straně 4), ale především četné překlady z jihoslovanských literatur a dlouhodobé úsilí o vzájemné kulturní vztahy s tímto regionem.

BLANKA ČINÁTLOVÁ



Dušan Karpatský při prezentaci charvátského *Epistoláře*. Foto z osobního archivu

Dušan Karpatský (nar. 1935) je překladatel a literární historik. Přeložil více než sto titulů z charvátské, srbské, bosensko-hercegovské a černohorské literatury. Současně do charvátštiny a srbštiny překládá českou a slovenskou poezii (Seifert, Halas, Holan, Orten, Skácel, Mikulášek a další). Soustavně se zabývá česko-charvátskými literárními vztahy. V šedesátých letech působil jako redaktor a literární kritik měsíčníků *Plamen* a *Sešity pro mladou literaturu*, v první půlce devadesátých let pracoval v *Literárních novinách*. V posledních letech vydal obsáhlou antologii charvátské poezie *Koráb korálový* (2007), *Spisy Iva Andriće* (2009) a *Spisy Miroslava Krleži* (2013). Je držitelem řady literárních cen, autorem čtenářsky oblíbeného *Malého labyrintu literatury* (1982) a *Jugoslávské kuchyně* (1987; v roce 1994 vyšla pod titulem *Nostalgická kuchařka a roku 2002 jako Lahůdky od Jadranu*). V nakladatelství Torst nedávno vyšel *Listář* (2015), vydavatelství *Lastavica* právě vydává revidovaný překlad dvou románů *Meši Selimoviće*.

V Charvátsku jste velmi populární a ceněnou osobou. Je to tím, že Charváti si více vážící redaktorské a překladatelské práce? Nebo vás považují za jakéhosi ambasadora jejich kultury?

Charváti si jako malý národ s velmi nelehkými dějinami – od střetu s Maďary na počátku druhého tisíciletí přes dlouhotrvající ohrožení Osmanskou říší až po nedávnou válku spojenou s rozpadem Jugoslávie – velmi jasně uvědomují význam kultury a literatury pro vlastní přežití. A vážící si každého, kdo povědomí o kvalitách jejich literatury a kultury šíří mimo hranice Charvátska.

Listář – obsáhlý výběr z vám adresovaných dopisů – vyšel v charvátské verzi už před pěti lety. Čím se obě verze liší?

Charvátský *Epistolar* byl určen čtenářům v zemích, které spojuje jeden jazykový základ, jemuž jsme říkali srbocharvátština. Proto tam mírně převažují korespondenti z Charvátska, Bosny a Hercegoviny, Srbska, Černé Hory. Z českých a slovenských korespondentů

jsem zařadil především spisovatele na slovan-ském Jihu známé a vydávané, jako jsou Jaroslav Seifert, Vladimír Holan, Ludvík Vaculík, Josef Škvorecký, Arnošt Lustig, Václav Havel, Jiří Gruša a podobně. Pominul jsem kolegy z fakulty a mnohé své české přátele. České vydání jsem naopak rozšířil asi o čtyřicet českých korespondentů a jihoslovanské autory poněkud vystřídal a zařadil hlavně kulturní pracovníky, kteří rozuměli mému úsilí prezentovat v jejich zemi českou literaturu a kulturu a naopak. *Epistolar* obsahuje 141 korespondentů, *Listář* 176.

Podle jakého klíče jste konkrétní dopisy vybral? Předpokládám, že většina korespondencí je mnohem rozsáhlejší. Výsledná antologie na mě působí dojmem, že řadu nepochybně intenzivních přátelství neprezentuje ani tak rovina soukromá, jako spíše redaktorská a překladatelská spolupráce. Váš předpoklad i výsledný dojem musím potvrdit, třebaže s výhradami. Je to paradox:

čím dlouhodobější a intenzivnější kontakty, tím menší zastoupení dotyčného korespondenta v *Listáři*. Vyhrocený příklad představuje někdejší redaktorka Odeonu Irena Wenigová, s níž už dobré půlstoletí spolupracuji na objevování a prosazování vynikajících literárních děl z oblasti literatur někdejší Jugoslávie. V jejích dopisech se natolik nerozpletně prolíná rovina pracovní se soukromou, že jsem vyhověl jejímu přání a z hromady jejích dopisů jsem jen očitoval pár charakteristických vět. Stoprocentně jsou svými listy zastoupeni velikáni obou kultur, jejichž literaturami se celý život zabývám. Může to vypadat, že se chvástám, s jakými vynikajícími osobnostmi jsem si psal, jenže i dopisy Jaroslava Seiferta, Vladimíra Holana, Josefa Palivce či Miroslava Krleži svědčí především o spolupráci a „roviny soukromé“ se dotýká jen jaksi nádkem. Z dopisů těch, u nichž je náš vzájemný přátelský vztah souměřitelný se spolupracovníckým, jsem zařadil většinou pouhý zlomek. Třeba z bezmála tisíce e-mailů, jež jsme si vyměnili s mou

S Dušanem Karpatským o překládání a dopisování

někdejší posluchačkou na záhřebské univerzitě Dubravkou Dorotić Sesar, překladatelkou Máchova Máje a dalších skvostů české poezie a hlavní spolupracovnící na mé charvátské Zlaté knize českého básnictví, obsahuje Listář jenom třiadvacet dopisů.

A ty výhrady? Nevšimla jste si, kolik je třeba v dopisech Jany Štroblové, Lenky Chytilové, Simony Goldsteinové, Magdy Vodopijové až něžného přátelství?

Jak se vám tedy jeví vlastní život v listech vašich přátel a spolupracovníků? Jako potvrzení mého celoživotního aktivního pesimismu: nevěřit příliš v úspěch svého snažení, ale udělat pro něj maximum.

Celý život se věnujete překladům, jako redaktor jste působil v klíčových literárních periodikách a nakladatelstvích, autobiografii jste napsal prostřednictvím dopisů přátel a spolupracovníků. Považujete překladatelskou a redaktorskou činnost za prostředek sebevyjádření skrze cizí texty?

Nepovažuji Listář za autobiografii. Měla to být náhrada za memoáry, které po mně žádali mnozí mí charvátští přátelé. Nepsal jsem si nikdy deník, paměť mi občas vynechává, tak jsem se spolehl na svůj poměrně pečlivě uspořádaný archiv korespondence a nabídl jsem čtenářům jakýsi obraz doby v subjektivním podání – trochu svém, ale hlavně v dopisech mých korespondentů. Dopisy představují dokument a mnohdy i literární dílo svého druhu: součást druhdy oblíbené a ceněné epistolární literatury. Já jsem ty dopisy jen chronologicky uspořádal podle data prvního vzájemného styku a uvedl je nezbytnými medailonky, stručně informujícími méně sečtělé čtenáře o osobnosti pisatele, a několika vzpomínkami.

Pokud bychom Listář četli jako paměti, příslovecné „zrcadlo doby“, pak je akcentován konec padesátých let, léta šedesátá a události posledních patnácti let. Stranou je normalizace i léta balkánské války. Je to záměr? Pro řadu vašich jugoslávských přátel to přece musela být velmi excitovaná doba. Během normalizace jsem dlouho nesměl nic publikovat, takže se utlumila i korespondence. Neredaktořil jsem, takže po mně nikdo nemohl chtít, abych mu něco uveřejnil. Nové ani staré překlady mi nevycházely – a když, tak pod vypůjčenými jmény „pokrývačů“ –, takže pro mnohé své jugoslávské korespondenty jsem přestal být zajímavý. Shrnutí své tehdejší situace jsem podal v jednom dopise slovenskému kolegovi a příteli Jožkovi Bžochovi, proto jej také uveřejňuji, i když v zásadě jsem ani do Epistoláře, ani do Listáře svá psaní nezařazoval. První polovinu devadesátých let myslím poměrně výrazně reprezentuje korespondence s autory, s nimiž jsem spolupracoval jako redaktor Literárních novin, především s Josefem Škvoreckým. V letech „třetí balkánské války“ 1991 až 1995 mé písemné styky s jihoslovanským světem vskutku prořídly, nicméně korespondence s Josipem Ostim, Antunem Šoljanem, Andrianou Škuncovou odráží alespoň letmo situaci na straně obětí miloševićovské agrese. Na druhé straně mi můj vyhraněný postoj proti této agresi vynesl nechuť na srbské straně, která přetrvává jaksi až dodnes, přestože jsem přeložil asi pětatřicet srbských knih.

Není bývalá Jugoslávie pořád tak trochu nepřehledný region? Zkušenost z devadesátých let, kdy jsem s Nadací Tolerance spoluorganizoval řadu akcí za mír v Bosně a spolu s Danou Němcovou, Tānou Fischerovou a dalšími založil České sdružení

přátel nedělitelné Bosny a Hercegoviny, mi potvrdila, že mezi českými občany i mnohými intelektuály vládla jakási obecná tendence nerozumět: všichni jsou to naši bratři, a že se mezi sebou perou, je hrozné, ale my nevíme, kdo za to může. Pokud jde o současnost, myslím, že nepřehledný pro nás může být kterýkoli region, pokud toho o něm moc nevíme nebo dění v něm poznáváme jen z médií, která dávají zpravidla přednost negativním zprávám před pozitivními. Obecně vzato: normálního Čecha dnes z někdejší Jugoslávie nejvíc zajímá Jadran – aby tam co nejrychleji dojel, maximálně se zastaví u Plitvických jezer, aby se podíval, kdeže to byl poklad na Stříbrném jezeře. O domácí kuchyň se příliš nezajímá, vozí si raději konzervy. Zájem o jihoslovanské literatury je, k mé velké lítosti, nevalný. Když jsem v Záhřebu vydal Zlatou knihu českého básnictví, pro jedny naše noviny na tom bylo nejzajímavější, že to vydání zaplatila charvátská naftařská firma INA. A když jsem v Praze vydal antologii Koráb korálový, stálo to téměř novinám za informaci o pěti řádcích.

Z korespondence otištěné v Listáři i četnosti překladů ale vyplývá, že před rokem 1989 se u nás jihoslovanské literatuře velmi dařilo... Jak kdy! Nezapomeňme, že od roku 1527 až do roku 1918 tvořily české země a „trojjediné království“ součást habsburské říše. První „bestseller“ z charvátské literární tvorby vyšel u nás roku 1560, jde o takzvané turecké proctví Bartola Đurdeviće. Krátce po bitvě na Bílé hoře přeložil Šimon Lomnický z Budče jednu kapitolu z náboženského spisu zakladatele charvátské literatury Marka Maruliće. Následující dvousetletý přerýv ukončil až zájem o lidovou píseň a o snahy charvátských obrozenců. Od sedmdesátých let 19. století až do rozpadu Rakouska-Uherska věnovali čeští překladatelé soudobé charvátské literatuře soustavnou pozornost, kterou dokazuje na 150 bibliografických jednotek z té doby. Oboustranný zájem o literární tvorbu však pokračoval i v letech 1918 až 1939, kdy se obě naše země od Rakouska-Uherska odpoutaly. V roce 1948 začala protijugoslávská kampaň „socialistického tábora“ v čele se Stalinem, která zasáhla i vydávání jugoslávské literatury u nás. Na sklonku padesátých let se vztahy zase upravily a zejména ve „zlatých šedesátých“ se čeští čtenáři seznámili s řadou významných děl vytvořených v Titově Jugoslávii. Ani polistopadové roky nejsou u nás chudé na literaturu ze země rozpadlé Jugoslávie. Jen já jsem v období 1992 až 2002 vydal v nakladatelství Iva Železného sedmnáct knih.

Dá se mluvit o přímém vlivu jugoslávské literatury na tehdejší českou literaturu? Určitě. Uvedu namátkou dva příklady. V roce 1958 vzbudil mezi českými intelektuály rozruch strhující esej Miroslava Krleži Literatura dnes, který vyšel v revui Světová literatura, a zájem o dílo tohoto velikána charvátské literatury trvá, byť v různé míře, dodnes. Poté, co k nám pronikla poezie srbského básníka Vaska Popy, se ohlasy jeho poetiky hry a návodů ke hře objevily v poezii Miroslava Holuba, Jiřího Šotoly, Ivana Wernische, Pavla Janského. Někteří z charvátských autorů už docela slušně zdomácněli u českých čtenářů. Román Mrtvým vstup zakázán od Nenada Brixyho, který psal detektivky pod pseudonymem Timothy Thatcher, vyšel česky čtyřikrát ve velkém nákladu a byl podle něj natočen i film Čtyři vraždy stačí, drahoušku. Dnes je dost známý také dramatik Miro Gavran. Díru do světa udělala Marija Jurić Zagorka, jejíž sedmidílná historicko-milostná saga z doby Marie Terezie Gričská čarodějnice vyšla už ve dvojm vydání a v knihovnách je to bezkonkurenčně

nejžádanější dílo z té asi stovky knih, jež jsem do češtiny přeložil.

Kterí z českých autorů naopak rezonují u charvátských čtenářů? Obrovský úspěch má Michal Viewegh, vyšlo mu tam už asi deset knížek. Byl hvězdou českých dnů na knižním veletrhu v istrijské Pule v prosinci 2003. Samozřejmě je známý Václav Havel – už v šedesátých letech se v Záhřebu hrála Zahradní slavnost a soubor jeho her vyšel v Bělehradě. A pak samozřejmě Milan Kundera, jehož sebrané spisy vycházejí opakovaně. Ze starší literatury se obecně zná Babička a Osudy dobrého vojáka Švejka. Na přelomu 19. a 20. století byl nejprekládanější Julius Zeyer. Řadu českých autorů zpřístupnil svými překlady Ljudevit Jonke – například Nerudu, Olbrachta, Drdu, Karla Čapka nebo F. X. Šaldu. Moje žačka Dubravka Sesar přeložila Vančurovu Markétu Lazarovou nebo třeba Poláčkovy Muže v ofsajdu. Právě vychází nové, bibliofilské zrcadlové vydání Holanovy Noci s Hamletem, kterou jsem koncem šedesátých let přeložil spolu s básníkem Slavkem Mihalićem.

Jak jste se dostal ke studiu srbocharvátštiny? Vlastně náhodou. Při přijímacích zkouškách na tehdejší Filologickou fakultu mi řekli, že ke studiu češtiny si musím vzít ještě jeden obor, nejlépe nějaký slovanský jazyk, a musím se rozhodnout hned. Ruštinu jsem zavrhl okamžitě. Jako občasný posluchač českého vysílání jugoslávského rozhlasu jsem postřehl, že Jugoslávci na doznívající štvavou kampaň proti nim odpovídají věcně a bez nadávek. A také jsem obdivoval Tita za to, že se postavil nejen Hitlerovi, ale i Stalinovi. A tak jsem se přihlásil na srbocharvátštinu.

Občas se vedou spory o to, zda srbská, charvátská, bosensko-hercegovská či černohorská literatura patří do konceptu středoevropské literatury. Viděl byste zde nějaké souvislosti, podobnosti? Vedou se spory i o smyslu a rozsahu pojmu středoevropské kultury, o povaze středoevropanství. Já jsem praktik, který se považuje především za propagátora jihoslovanských literatur u nás a naopak českého a slovenského písemnictví „tam dole“. Necítím potřebu lámat si hlavu různými teoriemi a generalizacemi, nezajímají mě. Pro mě je zásadní, aby konkrétní dílo stálo za překlad – aby se mně líbilo a abych si dovedl představit, že se bude líbit i českému čtenáři.

Co se tedy vám na těchto literaturách líbí? Jsou v něčem specifické? Jsou specifické v mnohém a každá svým způsobem. Řekněme bosenská. Teď jsme znovu vydali dva romány Meši Selimoviće. Ten první, Dervise a smrt, obzvlášť miluju. Vychází z ducha Koránu a středem jeho zájmu je tragický vztah člověka a moci. V povídkách Isaka Samokovliji, které v českém překladu vyšly pod názvem Šalomounova pečeť, se vypráví o chudých sarajevských Židech. Hned v první z nich, Rafově dvorku, je hrdinou umírající židovský žebrák. Během války 1992 až 1995 jsem často tuto povídku stavěl do protikladu k Andrićově povídce, kde jedna z postav mluví o Bosně jako o zemi nenáviseti a strachu. Pro mne charakterizoval Bosnu spíš dvorek, kde žije žebrák ze Samokovlijo-vy povídky. Holčička z katolické rodiny chodí za tím nemocným žebrákem a chlácholí ho: „Neboj se, babička se za tebe modlí k Panence Marii, ona ti jistě pomůže.“ To je – nebo aspoň byla – pro mne Bosna. Křesťanská babička se modlí za židovského žebráka.

Do jihoslovanských zemí cestujete pravidelně už déle než půl století. Co se po válce změnilo? Zůstala Bosna stále

tímtéž kosmopolitním centrem? A jak se případné změny projeví v literatuře? O současné Bosně a Hercegovině toho moc nevím. Na sklonku války, po podepsání daytonského míru, jsem byl krátce v Sarajevu jako tlumočník prezidenta Havla a v dubnu 2008 pár dní v souvislosti s výstavou, kterou mi tam uspořádali. Až na literárního historika Ladislava Tadiće, který se soustavně zabývá mou prací, si vlastně nemám ani s kým psát. Moji literární přátelé Izet Sarajlić, Husein Tahmišić a další jsou už na onom světě. Ani současnou literaturu jsem v posledních letech nesledoval, protože jsem pracoval na uspořádání vybraných spisů dvou velikánů jihoslovanských literatur Iva Andriće a Miroslava Krleži a na dvou básnických antologiích. Ze současné tvorby spjaté s Bosnou a zvláště s jejím hlavním městem jsem přeložil dvě knížky z doby obklíčení a ostřelování Sarajeva: Eliášovo křeslo Igora Štikse a Sarajevskou princeznu, jejíž příběh nejprve prožil a pak i sepsal sarajevský válečný chirurg, pracující teď už léta v motolské nemocnici, můj přítel Edo Jaganjac.

V románech bosenských autorů, jako jsou Andrić či Selimović, se často objevuje nostalgický obraz minulosti. Patří tento smysl pro nostalgii k typickým rysům bosenské kultury? Strašně nerad generalizuji. V strhujícím románu Meši Selimoviće je titulní hrdina, šejch dervišského kláštera, od mládí stigmatizován dvěma svatými okamžiky sebezapomnění. První je spjat s nadšením a vytržením na válečném poli v předem ztracené bitvě, druhý s milostným spojením v předem ztracené lásce. Na ten první šejch nostalgicky vzpomíná, ten druhý se snaží zapudit z mysli. Nostalgie je v Selimovićově i Andrićově díle jistě přítomna, ale netroufal bych si ji přiřadit k typickým rysům bosenské kultury ani mentality.

A jakou roli v poetice charvátské literatury hraje zkušenost moře? Velkou, zejména v tvorbě autorů z Dalmácie a Istrie. Dobře je to vidět v Matvejevićově Breviáři Středomoří, který se snaží detailně zmapovat vše, co poznamenalo lidské setkávání s živlem, do něhož člověk na pláži vstupuje, když je klidný, a pak prchá, když živel ukáže svou sílu. A pro zemi s tisícem ostrovů a ostrůvků je také velmi podstatná zkušenost ostrovní. Překládal jsem básně v próze Andriany Škuncové z ostrova Pagu, jejíž verše prolíná pocit této ostrovnosti: osamoceného bodu ve vesmíru, obklopeného živlem, bodu, jenž má větší korelaci vertikální – k nebi, k předkům, kteří z něj shlížejí a modlí se za své potomky – než k horizontu života kolem.

Bosenská literatura a obecně literatury vycházející z orientální obraznosti jsou většinou plné vůní a chutí. Vy jste rovněž autorem mimořádně úspěšné kuchařky. Jak jste se k tomuto gastronomickému psaní dostal? Rád vařím i jím. Mám ke kuchyni vztah už od dětství, kdy jsem v ní občas musel zastoupit nemocnou maminku. Moji jugoslávští přátelé mě hojně častovali zajímavými domácími specialitami a vodili mě i po různých typických restauracích. Považovali za samozřejmost, že mi musí představit také svou gastronomickou kulturu. Jejich zásluhou i díky vlastnímu zvědavému jazyku jsem poznal kulinařské zvláštnosti nejen jednotlivých jugoslávských republik, ale i specifika krajová. Mimoto jsem dvacet let sbíral recepty ze starých i moderních kuchařských knih, z časopisů pro ženy i z ústního podání. A tak roku 1987 vyšla moje jugoslávská kuchyně, která se, doplněná, dočkala i dvou dalších vydání.

Uměřený filmový zázrak

Dokumentární cyklus o kinematografii šedesátých let

Česká televize letos odvysílala seriál **Československý filmový zázrak**, věnovaný domácí kinematografii šedesátých let. Jde o kvalitní počín, který si zaslouží pozornost.

VLADIMÍR TUPÁČEK

Nedávno odvysílaný dokumentární cyklus z produkce České televize *Československý filmový zázrak* scenáristy Jana Lukeše a režiséra Martina Šulíka není pouhým rozšířením ceněného seriálu *Zlatá šedesátá* (2009). Starší z obou cyklů v jednotlivých dílech předkládal portréty představitelů československé kinematografie šedesátých let, zatímco novější seriál volí mnohem širší záběr. Lukeš se Šulíkem zaznamenávají rok po roce vývoj filmového dění nejen v průběhu šesti dekády, ale ve stručném přehledu se věnují také situaci československé kinematografie v budovatelském poválečném období.

Civilní mluvící hlavy

Série je opět založená na jednoduchém dramaturgicko-vizuálním principu. Mluvící hlavy ze studia se střídají s ilustrativními ukázkami z dobových filmů či šotů. Může působit poněkud překvapivě, že právě Šulík, tvůrce obrazově poetických snímků, zvolil takto jednoduchou, možná až fádní stylizaci. Zdá se ale, že tématu by originálnější filmařské ztvárnění jen ublížilo. Stačí vzpomenout na cyklus *Těžká léta českého filmu 1969–89* (2012), zpodobněný estrádními moderátorskými kreacemi Tomáše Hanáka. Oproti tomu *Československý filmový zázrak* vynívá sympaticky civilně a seriózně, a přitom bez jakékoli akademické odtažitosti.

K tomu, že cyklus působí uměřeně a nedikticky, přispěl jistě i fakt, že se obešel bez

obligátního vševědoucího komentáře mimo obraz, který obvykle načítá najatý spíkr bez většího vztahu k látce. Jakési průvodní slovo zde místo toho zasvěceně obstarává sám Lukeš. Hovoří také známí filmoví historici a pamětníci z oboru, jejichž proslovy už známe ze *Zlatých šedesátých*. Historici se věnují teoretickým výkladům konkrétních snímků (pravda, leckdy s až zbytečným důrazem na využívání odborných filmovědných termínů), zatímco sami filmaři jsou spíše zdrojem příslovečných „historek z natáčení“, které ovšem zdaleka nejsou jen veselé.

Okraje a opomenutí

Je potěšující, že se cyklus prakticky rovnoměrně zaměřil vedle českého i na slovenský film, o němž jsme v dosavadních dokumentech věnovaných historii filmu slychali jen zřídka. Vedle předních jmen nové vlny (Věra Chytilová, Miloš Forman, Jiří Menzel) a jejich starších soupeřů (Otakar Vávra, František Vlácil, Vojtěch Jasný) nechybějí ani zmínky o zcela zapomenutých dílech pozapomenutých tvůrců (sem patří právě slovenští režiséři, ale také neprávem přehlížení scenáristé a dramaturgové). Prostor dostávají i filmaři zdiskreditovaní v éře normalizace, kteří v šedesátých letech ještě umělecky měli co říct (Antonín Kachlík či oportunistický novovlnný talent Hynek Bočan). Jejich pozdější kariéra je ponechána bez komentáře.

Cyklus nevynechává ani dobové snímky spadající zcela mimo proud nové vlny. Je však nepochopitelné, proč jsou zmíněny populární veselohry Oldřicha Lipského a Zdeňka Podskalského, zatímco Karel Zeman, Bořivoj Zeman, Václav Vorlíček nebo Jiří Sequens jsou opomenuti, ačkoli také oni tenkrát vytvářeli pozoruhodná díla. Zcela nekonceptní je pak nepřítomnost Jana Švankmajera, který ve *Zlatých šedesátých* měl svůj vlastní portrét. Jeden seriál nemůže obsáhnout veškeré tvůrce ze všech filmových žánrů, pro dokreslení dobového uměleckého koloritu by se však více ukázkových zmínek o tvůrčích dokumentárního, amatérského či animovaného filmu nabízelo. Také úplná absence televizní tvorby šedesátých let, která rovněž přinesla mnoho výjimečných uměleckých počínů, je dost problematická – to by ovšem byl spíše námět na samostatný pořad.

Československý filmový zázrak sice nepřináší naprosto reprezentativní zprávu o vrcholném období naší filmové historie, přesto však jde o významný počín, který by si zasloužil důstojnější vysílací čas než páteční večer. Uvidíme, zda bude obdobně kvalitní reflexe české kinematografie ve vysílání ČT pokračovat a nakolik se bude orientovat na lukešovsky seriózní, nebo naopak na hanákovsky zbulvarizovanou linii.

Autor je filmový publicista.

Československý filmový zázrak. Česká televize, 2015. Režie Martin Šulík, scénář Jan Lukeš.



Cyklus se rovnoměrně zaměřil na český i slovenský film. Ze snímku *Slno v sieti*. Foto london.czechcentres.cz

Monumentalita symbolických míst

Světlo do ulic – pohyblivý obraz ve veřejném prostoru

Třetí díl série Světlo do ulic je věnován monumentálním světelně-kinetickým projektům, instalovaným na pražské budovy s výraznou symbolickou hodnotou. Na přelomu tisíciletí byl jejich hlavním cílem Pražský hrad a převládala v nich laskavá ironie.

SYLVA POLÁKOVÁ

Někteří autoři světelně-kinetických projektů si vybírají symbolicky silná místa a neváhají využít dalších monumentalizujících prvků, především pak velkého měřítka. Monumentální účinek ještě zesiluje právě použití světla, které navíc upoutá pozornost.

V prostředí české metropole, které je silně historicky determinováno, už několikrát padla volba na panorama Pražského hradu a jeho okolí. Jedná se o vizuální dominantu města, symbol moci, paměti země, jejího kulturního odkazu i národního bohatství. S tímto širokým tematickým rozsahem pracovali například Jiří David, Veronika Drahotová či Milan Cais. Ti své projekty realizovali v druhé polovi-

popíral. Jeho vlastní vysvětlení se týkalo interpretace samotného symbolu. David například tvrdil, že symbolika projektu „odkryla“ rozdělení společnosti na kladně a záporně uvažující tábory. Instalace byla navíc vztahována k osobě Václava Havla a polistopadovým ideám, jež personifikoval. V kunsthistorickém kontextu se David pokusil událost definovat jako „kontextuální umění, které není determinováno galerijním prostorem, ale má smysl a význam v souvislostech konkrétního místa a jeho paměti“.

Parazitním způsobem později Davidovu světelně-kinetickou plastiku využily dvě aktivistické skupiny. Členové Ztohoven zakryli

byla inspirace světelnou reklamou. Jak autor sám přiznal, dílo „nelze číst jednoznačně pouze nábožensky, svou formou zachází až do reklamy“. Z praxe světelné reklamy ve veřejném městském prostoru vědomě přejal strategii oslovování potenciálního publika, která spočívá ve srozumitelnosti, efektnosti a monumentalitě.

Ve stejné době, kdy David připravoval *Záři* pro Rudolfinum, jeho student Milan Cais již instaloval podobný projekt na fasádu pražského Goethe Institutu. Světelně-kinetickou plastiku *Noční hlídač* z roku 2000 tvořila konstrukce, na níž byly instalovány dva nafukovací textilní „vaky“ ve tvaru očních bulv, každá



Srdce na Hradě vzbuzovalo politické konotace, které však autor rezolutně popíral. Foto archiv Jiřího Davida

ně devadesátých let a na počátku milénia, tedy v době, kdy se umění začalo dostávat z galerijního prostředí do veřejného městského prostoru, mimo jiné s cílem oslovit širší veřejnost.

Srdce a otazníky

V roce 1998 na Pražském hradě realizovala Veronika Drahotová projekt *Vzdušné zámky*. Světelná „show“, která proběhla v noci ze 17. na 18. září, spočívala v obarvení všech zdrojů umělého osvětlení Hradu. Podle autorky byla změna osvětlení do barev duhy „aktem, který umožnil subjektivní interpretace pro každého diváka. Záměrem bylo rovněž přenést tento přírodní úkaz z denního času do noci, a také z oblohy na zem, čímž vznikla ironická politická metafora ve vztahu k historickým významům duhy v křesťanské či židovské eschatologii.“ Ironie, o níž Drahotová hovoří, se rozchází s étosem tradičně pojatých monumentálních uměleckých intervencí do veřejného městského prostoru (například pomníků). Vyznění projektu snad nejlépe vystihuje souloví „laskavá ironie“, což je typ nepřímého sdělování, které předpokládá určitou familiárnost mezi komunikujícími subjekty.

Podobně nevyostřené do genia loci pražského panoramatu roku 2002 vstoupil Jiří David. Jeho monumentální neonové *Srdce na Hradě* vyvolávalo otázku, zda se jedná o upřímné vyznání umělce, či ironický komentář. Na obřím lešení na severní věži baziliky sv. Jiří byla instalována neonová konstrukce o rozměrech 17 × 15 metrů. V podvečer 17. listopadu 2002, den před summitem NATO konaným v Praze, ji slavnostně rozsvítil tehdejší prezident Václav Havel. Plastika měla zářit až do vypršení Havlova prezidentského mandátu. *Srdce na Hradě* tak nutně vyvolávalo politické konotace, které však autor rezolutně

14. ledna 2003 asfaltovou lepenkou část srdce tak, aby se změnilo na červený otazník. K události vydali prohlášení, v němž mimo jiné stálo: „Jestliže se vytratí láska a porozumění, jestliže lidstvo přestane vnímat sdělení těch, kteří jsou jejich součástí, a bude zkoumat pouze formy, a ne obsahy, zbudou jen otazníky.“ O několik týdnů později, 31. ledna 2003, využili situace aktivisté Greenpeace, kteří překazili slavnostní zhasnutí neonového objektu tím, že na srdce vyvěsili transparent s nápisem „War?“. Protestovali tak proti Havlově podpoře invaze Spojených států do Iráku. Při obou „interakcích“ s původní Davidovou plastikou byl vytěžen její monumentální potenciál. Jejich vyznění však bylo mnohem přímočařejší než původní interpretace.

Klidný spánek prezidenta

O něco menší rozruch vyvolala Davidova předchozí světelně-kinetická instalace *Záře*, umístěná roku 2001 na střechu pražského Rudolfinu. Šlo rovněž o objekt z neonových trubek. Monumentalita „trnové koruny“ elipsovitého tvaru spočívala opět ve značných rozměrech objektu, použití intenzivního světla a umístění na historickou budovu v centru města s dostatečně velkým pohledovým odstupem. Budova, v níž sídlí Galerie Rudolfinum, jež událost pořádala, a také Česká filharmonie, sousedí s Uměleckoprůmyslovým museem, Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy a Vysokou školou uměleckoprůmyslovou. Umístění zářící trnové koruny právě do této lokace mohlo evokovat společensky ustálený obraz trpícího umělce či filosofa, ačkoli David uvedl, že pro něj dílo reprezentovalo „obecné utrpení“. Ironickým nádechem, který této události ubíral na náboženské spiritualitě a trpitelském vyznění,

o průměru téměř pěti metrů. Na ně byl dvěma silnými dataprojektory promítán obraz pohyblivého se páru očí. Původně (již kolem roku 1998) chtěl Cais *Nočního hlídače* umístit na Národní muzeum, prý proto, aby hlídal prostor Václavského náměstí. S tímto plánem neuspěl, a tak zvažoval jiné lokace, například střechu Týnského chrámu. Nakonec byl objekt umístěn na nárožní budovu na Masarykově nábřeží, obrácenou směrem k panoramatu Hradčan. Autor instalace o tomto nasměrování prohlásil: „Čelo domu je přesně namířeno na most Legií, nábřeží Vltavy, Karlův most a hlavně Pražský hrad, sídlo prezidenta. Celý projekt tím dostal další rozměr a to se mi zalíbilo. *Noční hlídač* tak mohl s trochou nadsázky nejen střežit a hlídat důležité historické centrum hlavního města, ale také bdít nad klidným spánkem tehdejšího prezidenta Václava Havla.“ Je zřejmé, že Caisovou motivací nebylo vytvořit varování před novou technologickou totalitou, k níž směřovaly některé interpretace. V étosu této světelně-kinetické události se zračí úcta k tehdejšímu prezidentovi. Ta byla patrná i v projektech Veroniky Drahotové a Jiřího Davida. Všechna tři zmíněná díla – jedny z prvních porevolučních monumentálních intervencí do veřejného městského prostoru Prahy – se vyznačují podobně laskavým tónem a humornou nadsázkou. Toto vyznění překročily příznačně až sekundární guerillové intervence uměleckých a ekologických aktivistů. Apelování na veřejnost mělo na přelomu milénia spíše povzbudivý charakter. Teprve v dalších letech umění ve veřejném městském prostoru získalo kritičtější ráz a také „temnější“ obsahové zaměření.

Autorka je filmová publicistka.

Příští díl seriálu Světlo do ulic otiskneme v A2 č. 15/2015.

Umění je úžasný čmuchací pes

Švédská kurátorka s mezinárodním renomé nastiňuje svůj postoj k veřejné prezentaci umění a uvádí příklady z vlastní praxe ve stockholmské galerii Tensta Konsthall. Apeluje na opětovné propojování „hlavní a vedlejší větve současného umění“ a vysvětluje, v čem vidí smysl institucionalizace.

RADO IŠTOK

Pro váš přístup k umění je charakteristické rozšířené pojetí kurátorování jako zveřejňování umění, spíše než jen jako připravování výstav. Jak jste k tomuto chápání dospěla? V letech 1998 až 2001 jsem ve stockholmském muzeu moderního a současného umění kurátorovala výstavu Moderna Museet Projekt. Už tehdy mi bylo jasné, že mě zajímá především úzká spolupráce s umělci. To se ještě prohloubilo při mé návštěvě v Glasgow, kde jsem se setkala s umělci, jako jsou Christine Borlandová, Douglas Gordon, Claire Barclayová nebo Simon Starling. Ti mě inspirovali svým způsobem uvažování o kontextu a fungování umění. Zabývala jsem se jejich myšlenkami o tom, jak je umění zveřejňováno, kde jinde než na výstavách může nalézt své místo a také jak se může vyvinout v něco, co přesahuje prostor takzvané bílé krychle. Úzká spolupráce s umělci a následování jejich potřeb a vnitřní logiky jejich díla pak ovlivnily mé chápání práce kurátora.

Rozlišujete mezi kurátorováním (curating) ve smyslu výše zmíněného zveřejňování umění a kurátorstvím (curatorial), což je metodologie otevřená nejen pro kurátory, ale i pro odborníky z mnoha jiných disciplín. Co kurátorství znamená pro vás? Když jsem psala o kurátorství před nějakými šesti, sedmi lety, přemýšlela jsem o výstavách a projektech, které jako by pouze opakovaly to, co už známe, a tak vlastně udržovaly a posilovaly existující systém, a naopak o projektech, které se pokoušely tento systém překonat. Své myšlenky jsem pak rozvinula s ohledem na Beatrice von Bismarck nebo Irit Rogoffovou, jež také pracují s pojmem kurátorství v trochu odlišném pojetí, než je zvykem. Pro mě kurátorství znamená kombinovat konkrétním způsobem konkrétní umělecká díla, v konkrétním čase a místě, ve vztahu k určitým otázkám a volbám metody. To všechno dohromady vytváří něco, co nám může pomoci překonat status quo. Touto problematikou jsem se opakovaně zabývala, když jsem byla ředitelkou magisterského programu Centra pro kurátorská studia na Bard College ve Spojených státech. Přestože jsme měli chytré a nadané studenty, a z některých se stali velmi pozoruhodní kurátoři, mnoho z nich se překvapivě nezajímalo o moc víc než o opakování a udržování modelů a metod, které známe z mainstreamu. Přemýšlení o kurátorství bylo však také pokusem o odklon od přílišného akcentování osobnosti kurátora. Dnes chci jít ještě dále a už nemluvit o kurátorství jako metodologii. Jde mi o konkrétní výstupy a o to, k čemu vedou. Ve zkratce: je to touha zabývat se tím, jak umění a kurátorské projekty fungují v různých specifických kontextech přesahujících svět umění.

V roce 2005 jste jako ředitelka Mezinárodního výměnného a rezidenčního programu pro umělce ve Švédsku (IASPIS) spoluiniciovala publikaci Evropská kulturní politika 2015, obsahující scénáře možné budoucnosti veřejného financování současného umění. Temnější předpovědi očekávaly úplnou instrumentalizaci umění, ať už ze strany státu nebo trhu, zatímco ty optimističtější doufaly ve vývoj ke kritičtějšímu umění a soběstačným mikrosystémům. Jak se na tyto scénáře díváte dnes? Zpráva byla připravena spolu s Raimundem Minichbauerem z Evropského ústavu pro progresivní kulturní politiku ve Vídni a ve své době byla poměrně aktuální a předvídavá, jelikož naznačila vývoj, jenž se vyplnil ještě před rokem 2015. Dnes jsme na jedné straně

svědky rychlého procesu instrumentalizace umění tam, kde je podporováno z veřejných rozpočtů – přičemž musíme mít na paměti, že jsou také mnohá místa s minimální nebo žádnou veřejnou podporu současného umění. Na straně druhé bují komercializace. V některých regionech zase vidíme, jak je kultura – včetně současného umění – využívána pro nacionalistické účely. Jak ukazuje esej Barnabáse Bencsika v knize Umění a slovo na F – úvahy nad hnědnutím Evropy, takovým příkladem nacionalizace umění je třeba Maďarsko.

Zároveň je patrná vzrůstající tendence ke spolupráci veřejného a soukromého sektoru. Jaký je váš názor na prolínání veřejných a soukromých zdrojů, potažmo zájmů v provozu současného umění? Předtím, než jsem se v roce 2005 stala ředitelkou IASPIS, jsem si myslela, že veřejné finance dávají volnost k realizaci projektů, jež považujete za relevantní. Brzy se ale ukázalo, že jde o nejinstrumentalizovanější pracovní místo, na jakém jsem kdy působila. Ředitelé ve vyšších pozicích prosadili byrokratickou cestou zásadní a docela problematické změny ve struktuře organizace, což mě přesvědčilo o tom, že jediný zdroj financování není nikdy dobrý. Umožňuje lidem s pravomocí změnit kurs lodě mnohem rychleji, než je-li ve hře více zúčastněných stran. Dnes tedy upřednostňuji různé zdroje. Bohužel ale není mnoho dárců ochotných podpořit aktivity, které nemají například přímý vliv na jejich sbírky. Pokud nejsme schopni ovlivnit způsob přerozdělování bohatství ve společnosti, pak potřebujeme mecenáše, kteří jsou ochotni vidět věci v širší perspektivě a nejenom v úzkém vztahu k jejich byznysu. Situace se podobá začátku dvacátého století. Období státu blahobytu bylo spíše mezidobím než trvalým stavem. Galerie Tate Modern je dnes prý ze sedmdesáti procent financována ze soukromých zdrojů, jak individuálních, tak korporátních, a ze třiceti procent z veřejných prostředků. Přesto má – stejně jako například Moderna Museet ve Stockholmu – určitou občanskou úlohu. Tyto instituce v zásadě slouží pro potěšení a poučení občanů, kteří jsou fakticky spoluvlastníky sbírek. Jinde jsou instituce, jež mají tuto občanskou úlohu, dokonce plně financovány ze soukromých zdrojů.

Pak je tu příklad moskevské Garáže, která je na jedné straně kontroverzní kvůli svému oligarchickému financování, na straně druhé je to jedno z mála míst v Moskvě, kde máte možnost vidět kvalitní projekty, jež jdou za hranici očekávaného. Podobné iniciativy se ale začínají více ucházet o veřejné zdroje, což může být problematické. V některých případech je s ohledem na kvalitu projektů nárok na veřejné finance oprávněný, v devíti z deseti příkladů ale kvalita není dostačující. Ve Stockholmu je patrné, že soukromé instituce nejsou nijak zvlášť zajímavé. V Tensta Konsthall, kde jsem od roku 2011 ředitelkou, dostáváme polovinu rozpočtu od státu, města a regionu. O tyto zdroje žádáme vždy na rok. Letos se nám poprvé povedlo od města získat tříletý grant, jenž nám dává větší pocit stability. Zbytek rozpočtu dáváme dohromady díky podpoře od různých mezinárodních nadací, dobrovolným příspěvkům a také prostřednictvím spolupráce s jinými institucemi. Na rozdíl od Německa, Británie nebo Norska se ve Švédsku ani jedna nadace nevěnuje současnému umění.

Rozlišujete mezi hlavními a vedlejšími nebo také většinovými a menšinovými větvemi uměleckého světa. Jedním z hlavních problémů umění mimo mainstream je, aby nepřesvědčovalo

jen ty už přesvědčené. Jde tedy o oslovení širšího publika. Jak toho ale dosáhnout? Je to dilema. V posledních deseti letech se štěpení umění mezi hlavní a vedlejší větev ještě zrychlilo. Hlavní větev zahrnuje umění, jež potvrzuje status quo, zatímco ta vedlejší je více zaměřena na objevování a testování. Odcizení mezi nimi je nešťastné. Myslím, že z dlouhodobého hlediska se ani jedné nepovede dobře bez té druhé. Hlavní větev potřebuje mozek té vedlejší, zatímco vedlejší větev potřebuje svaly té hlavní. Netrpělivě očekávám od nějaké větší instituce první pokus o promyšlení kombinace obou větví na seriózní a dlouhodobé bázi, ale zatím zažíváme spíše opak.

Když jsem v devadesátých letech začínala jako kurátorka, bylo nesmírně důležité vyvíjet myšlenky a projekty ve spolupráci s druhými a promýšlet kurátorování i to, co bych dnes nazvala kurátorstvím. Pokoušeli jsme se vykročit různými směry bez přílišných obav o výsledky nebo o to, kde se projekt uskuteční. To, s kým být v dialogu o daném projektu, nebylo tak důležité. Mnohem relevantnější bylo najít nástroje, získat dovednosti a soustředit se na vytváření určitého generativního kontextu. Tohle dnes už ale nestačí, protože to často vede do slepé uličky takzvaných kurátorských piruet. Dnes je mnohem naléhavější a patrně i zajímavější – alespoň pro mě – přemýšlet o tom, jak by mohlo umění žít svým vlastním životem v prostředí, jež není chráněno rámcem výstavního prostoru. Zajímám se tedy mnohem více o to, jak na jedné straně zprostředkovat umění lidem, kteří k němu jinak nemají přístup, a na straně druhé o to, jak klást samotnému umění nové výzvy. Není těžké jako umělec nebo kurátor dělat to či ono v prostoru bílé krychle, je to ale něco jiného než být zakotven v určitém místě, kde umění „dělá svou věc“ ve specifickém prostředí. Momentálně mě toto setkání, včetně možných střetů, velmi zajímá.

Nová švédská vláda loni zveřejnila plány na podporu umění na periferních sídlištích velkých měst. Reakce místních komunit však v některých případech otevřely otázku, nejedná-li se o kulturní kolonialismus. Vy sama pracujete s mezinárodním současným uměním v Tenstě, což je sídliště na předměstí Stockholmu. Neokolonialistické pohnutky jsou něčím, z čeho jsme často obviňováni. Já se zajímám o profesionální umění, ale také o to, jak toto umění může existovat třeba právě v Tenstě, tedy v netypických podmínkách. Stockholm je vysoce segregované město. Zhruba devadesát procent obyvatel Tensty má migrační původ, mnoho z nich je z Blízkého východu. Míra chudoby a nezaměstnanosti je zde vyšší než celonárodní standard a průměrný věk naopak nižší. To jsou základní demografická specifika. V souvislosti s neokolonialismem je třeba říct, že vertikální struktury jsou ve Švédsku velmi silné. Je to patrné obzvláště v Tenstě, kde se rozhodnutí dělají centrálně z města. Devět z deseti návrhů města neuspěje, protože přicházejí jako rozhodnutí shora a zvenčí.

Když jsme v Tensta Konsthall udělali projekt Muzeum Tensta – zprávy z nového Švédska, vyhlásili jsme také otevřenou výzvu, aby lidé posílali obrazový materiál, texty nebo zvukové nahrávky, jež souvisí s Tenstou. Materiál, který jsme obdrželi, potvrdil naše obavy, že výtvarné umění není ve čtvrti nejsilnějším kulturním výrazem. Literatura a hudba se těší mnohem větší oblibě. Také musím říci, že mým zájmem není vystavovat umění místních obyvatel ani odhadovat, co ze současného umění by si obyvatelé Tensty přáli vidět. Chci pracovat s lidmi, které

Maria Lind o kurátorství a financování umění



Maria Lind. Foto Tomas Sodergren/Black Star

považuji za nejpozoruhodnější umělce naší doby, s lidmi, kteří se věnují relevantním otázkám a používají aktuální metody. Současně se snažím o propojování místních jednotlivců a skupin, kteří sdílejí s umělci, díly nebo institucí nějaké zájmy, jež by mohly vést k novým a nečekaným spolupracím. Neusiluji ale o harmonii, spíše o nalezení polohy, v níž se lze přit.

Právě tohle je tým, co občas nazývám mediační umění na míru. Ta může být někdy docela jednoduchá – jako v případě komentovaných prohlídek v různých jazycích nebo soustředění se na určité téma. Jindy se ale

jedná o dlouhodobé, a dokonce i umělecké projekty, které nenavrhujeme my uvnitř instituce, ale stojí za nimi přizvaný umělec, jemuž dáme volnou ruku. Někteří z umělců to vezmou jako výzvu a udělají něco jako Petra Bauerová, která spolupracovala s Ženským centrem v Tenstě po dobu několika let. Ženské centrum je transetnický spolek se zhruba dvě stě padesáti členy pocházejícími z dvaceti různých zemí. Centrum funguje jako jakýsi velký obývací pokoj pro ženy ve středním a vyšším věku, jež jinak nemají mnoho možností trávit čas mimo domov. Jiným příkladem je Tommy Støckel, umělec

pracující s maketami. V Tenstě spolupracoval s přípravkou pro nadějně studenty architektury. Ačkoli se architektonický přípravný kurs odehrává v místní střední škole, mezi oběma vzdělávacími institucemi probíhalo jen málo spolupráce či komunikace. Spolu s učiteli z obou škol pozvala Tensta Konsthall Støckela k týdennímu workshopu se skupinou studentů. Ti se kolektivně rozhodli, čemu se věnovat, a výstupem byla trojrozměrná mapa, která je k vidění v atriu střední školy. Mapa není Støckelovým uměleckým dílem, ale výsledkem spolupráce všech zúčastněných studentů. To je další případ sdílených zájmů.

Dlouhodobě plánujete proměnit Konsthall v instituci. Proč?

Pokoušíme o sebeinstitucionalizaci. Momentálně jsme křehkým subjektem s nejistým financováním, což dělá naši existenci v mnoha ohledech nepředvídatelnou. Už jako ředitelka jsem řekla, že chci projekt nazývaný Tensta Konsthall proměnit v instituci, čímž jsem mínila především stabilitu a kontinuitu. Tím nemyslím, že bychom museli setrvat ve stávajících prostorách nebo dělat tytéž věci, spíše je důležité, aby Konsthall přetrvala jako instituce, a k tomu potřebuje tlustší kůži. Po dobu čtyř let, co jsem ředitelkou, jsou prostory Konsthall stále více využívány místními skupinami, většími či menšími, formálními i neformálními, které nás žádají o prostor pro své aktivity. Z toho mám jako ředitelka skutečně radost, protože to znamená, že současné umění může být v blízkosti dětí a mladých lidí, jimž dobrovolníci pomáhají s domácími úkoly. Nedělní jazyková kavárna je pak výhonkem projektu Tiché univerzity umělce Ahmeta Ögüta. Zhruba patnáct až dvacet lidí se tu setkává, aby si procvičili švédštinu a arabštinu. Jednou za měsíc hostíme setkání lidí starších šedesáti let, kteří milují psaní a chtějí sdílet své texty s jinými. Na podzim jsme měli několik týdnů šicí dílnu – pár lidí se zkrátka chtělo společně zdokonalit v šití a postrádali k tomu prostor. Kromě výstav tedy Konsthall funguje tak trochu jako komunitní centrum, ale s uměním ve středu všech aktivit. Není nutné, aby mezi těmito aktivitami a uměním byla vždy spojitost, nikdy ale nevíte, co z toho vzejde v dlouhodobém horizontu. Čas je rozhodujícím faktorem.

Každé místo se proměňuje, a jak všichni víme, mnohé části světa procházejí radikálními demografickými změnami. Myšlenka, že věci by měly zůstat při starém, je mi obecně dost cizí, ačkoli některé konstanty jsou fascinující. Třeba místní kostel Spånga kyrka má části z raného 12. století, tedy z doby před tím, než bylo postaveno stockholmské Staré Město. To je ohromující, protože Tensta je podle mě zároveň jakýmsi oknem do budoucnosti. Takhle budou Švédsko i Evropa vypadat stále víc – s impulsy z mnoha různých míst, konflikty mnoha různých druhů a tvořivostí vyrůstající z nejméně očekávaných zdrojů. Je logické, že právě tady je umělecké centrum, protože umění funguje jako úžasný čmuchací pes nebo seismograf. Většinou je v centru dění.

Maria Lind (nar. 1966) je kurátorka a kritička. V letech 1997 až 2001 zastávala místo kurátorky ve stockholmském Moderna Museet, kde vedla Moderna Museet Projekt. Dále působila jako ředitelka Kunstverein München, jako ředitelka Mezinárodního výměnného a rezidenčního programu pro umělce ve Švédsku (IASPIS) a jako ředitelka magisterského programu Centra pro kurátorská studia na Bard College v USA. Od roku 2011 je ředitelkou Tensta Konsthall ve Stockholmu. Za svou kurátorskou práci byla oceněna prestižní Cenou Waltera Hoppse pro kurátory.

Budoucí kouzelný koberec

Smysl a smysly takzvané scénografie

Institute jeviště a jeho scénografického příslušenství byla ve své tradiční podobě v mnohém zpochybněna – například prací Petera Brooka s „prázdným prostorem“ na scéně nebo nedávným nástupem lighting designu. Jsme svědky mizení scénografie?

NINA VANGELI

Množiny věcí jsou konzistentní svým sevřením v nějakém rámu nebo svým vnitřním pnutím. Rám svírá, přivlastňuje si množiny věcí, které vyjmul z okolní reality. Rám ovšem rovněž nobilizuje, potvrzuje status uměleckého díla. Také divadelní inscenaci bylo a stále je zvykem sevřít, vyzvednout a zviditelnit rámem. A to vícerym – kulisami, jevištním portálem, několi-kerou oponou, železnou, sametovou, tylovou, a navíc divadelní architekturou. Drtivě převládá tvar čtyřhranu. Inscenačnímu dílu hrozí, že pod všemi obaly, často i luxusními, zmizí jako prostý dárek v honosném dárkovém balení. Složitě a sofistikovaně rámy zajisté dodávají inscenacím slavnostní ráz. Nejsou však insce-ncemi samotnými.

Scénografie je součástí rámování divadelní inscenace; obsahuje však i výpovědní a stylotvornou hodnotu. Tak ve starém čínském divadle bohatě ornamentálně vyšívané panó v pozadí scény vymezuje prostor esteticky vůči okolí, zároveň jej ale stylizuje a mluví obraznou řečí o hereckém protagonistovi, jehož osobní symboly, pivoňky, borovice, pávy či motýly, nese. Kulisy nočního lesa s ble-dou lunou nad ním v evropském romantic-kém divadle vymezují iluzivní scénu vůči okolí a zároveň informují o scenerii, s níž má divák v předstávě pracovat.

Dílo se scénografickým rámem potvrzuje rovněž jako jev v herním poli, podobně jako se pole míčové hry vymezuje lajnami. Slibu-je tedy, že se v něm budou dodržovat i herní pravidla. Rám potvrzuje existenci a totožnost inscenačního díla, uklidňuje jeho diváka ujiš-těním, že se bude hrát podle pravidel.

Rámy, piedestaly, sokly mají však také zvláštní sklon se osamostatňovat, vydávat se na vlastní pěst do světa jako pohádková pec Ivánka-hlupáčka. Petr Rezek ve své nové kni-ze *Proklouznutí aneb smrt* (2015) poukazu-je na instalace soklu nesoucího jiný sokl mís-to sochy samé.

Scénografie u kormidla

V rámci vývoje scénografického oboru stylo-tvorný a výpovědní význam přeroste občas užitečnou roli rámu a mohutně ovlivní obec-ný styl divadla, jeho rozlišující podobu, jed-noduše řečeno to, co si vůbec divák vybaví, když se řekne „divadlo“. K tomu došlo výraz-ně v období dozrívající renesance a baroka, kdy vznik a rozšíření perspektivy na diva-dle zásadním způsobem změnily inscenační tvar, aranžmá účinkujících na scéně a jejich expresi, jakož i architekturu divadelní budo-vy včetně ustálení distance mezi jevištěm a hledištěm. Pojem „divadlo“ byl na tři sta následujících let definován, tak jak je dodnes široce chápán, tehdejšími výtvarníky a kon-struktéry scénických proměn, jako byli Gio-vanni Battista Aleotti, Giacomo Torelli, Galli-Bibienové nebo Inigo Jones, obdivovaní ve své době jako jevištní kouzelníci.

Šedesátá léta minulého století byla dalším obdobím, kdy udávali na divadle tón scéno-grafové. Objevila se silná potřeba jednoty stylu, zvýšené stylizovanosti a výrazného rukopisu inscenace. Prvním viditelným pro-středkem, jak takové stylovosti docílit, byla výtvarná „image“ inscenačního díla. Jevištní výtvarníci tehdejšího Československa pro-měnili tuto image, proměnili názor a ducha divadelních představení a dostali se na špi-ci světové scénografie. A to nejen díky tomu, že se mohli opřít o scénografickou tradici předválečné divadelní avantgardy. Výtvar-níci nahráli režisérům na smeč moderní-ho divadelního výrazu (a někdy smečova-li sami) také proto, že neměli tak svázané ruce jako ideologicky napadnutelnější reži-séri a autoři. Nikoli náhodou paralelně ve stejném období vynikalo i naše výstavní výtvarnictví, další neideologický obor. Scé-nografie a tvorba vizuálů světových výstav

byly nezávadnými výkladními skříněmi soci-alistického Československa.

V této době nástupu dominance scénogra-fie se na divadle stále uznával autor jako nej-vyšší autorita, a jemu patřilo klíčové postave-ní v rámci divadelní inscenace. Ostatní, kteří na divadelní inscenaci umělecky participova-li, především pak herci, měli autorovi „slou-žit“, režisér měl být textu „věrný“. Scéno-graf, který se v šedesátých letech dostává do dominantní pozice, nicméně tento středově-ce patriarchální model neruší, pouze soupe-ří s režisérem, za něhož někdy vyloží téma inscenace, vnukne sdělení, definuje svou výtvarnou inspiraci názor.

Prázdný prostor

Prudká reakce nové generace divadelníků, kteří se snažili z těchto přednastavených rámců unik-nout, na sebe nenechala dlouho čekat. Do deba-ty zasáhl významný divadelník Peter Brook, který svou praxí představoval výrazný příklad hnutí „ven z divadla!“. Utekl z etablovaných britských scén do „odsvěcené“ továrny v Paří-ži, utíkal na vzduch do plenéru perské kraji-ny v multikulturním projektu *Orghast* (1971) a premiéru své nejslavnější inscenace *Maháb-hárata* (1985) uskutečnil v lomu poblíž Avi-gnonu. Vedle své progresivní režijní tvorby ovlivněné experimentálním divadlem zasáhl do dobového diskursu také vlivným svazkem úvah *Prázdný prostor* (1964, česky 1989). Ohla-šoval v něm v podstatě následující změnu para-digmatu: „Ne scénografie, nýbrž prázdný pro-stor.“ V době tohoto generálního gesta začalo období velkých režisérských osobností a jejich nezaměnitelných rukopisů – ty nadále zname-naly autorství inscenace. Nastala velká epocha autonomního progresivního divadelního umě-ní, s velmi liberálním vztahem k textu. Styl a sdělení nadále udával ne literát či scénograf, nýbrž režisér-demiurg.

Hmat a klenba světla

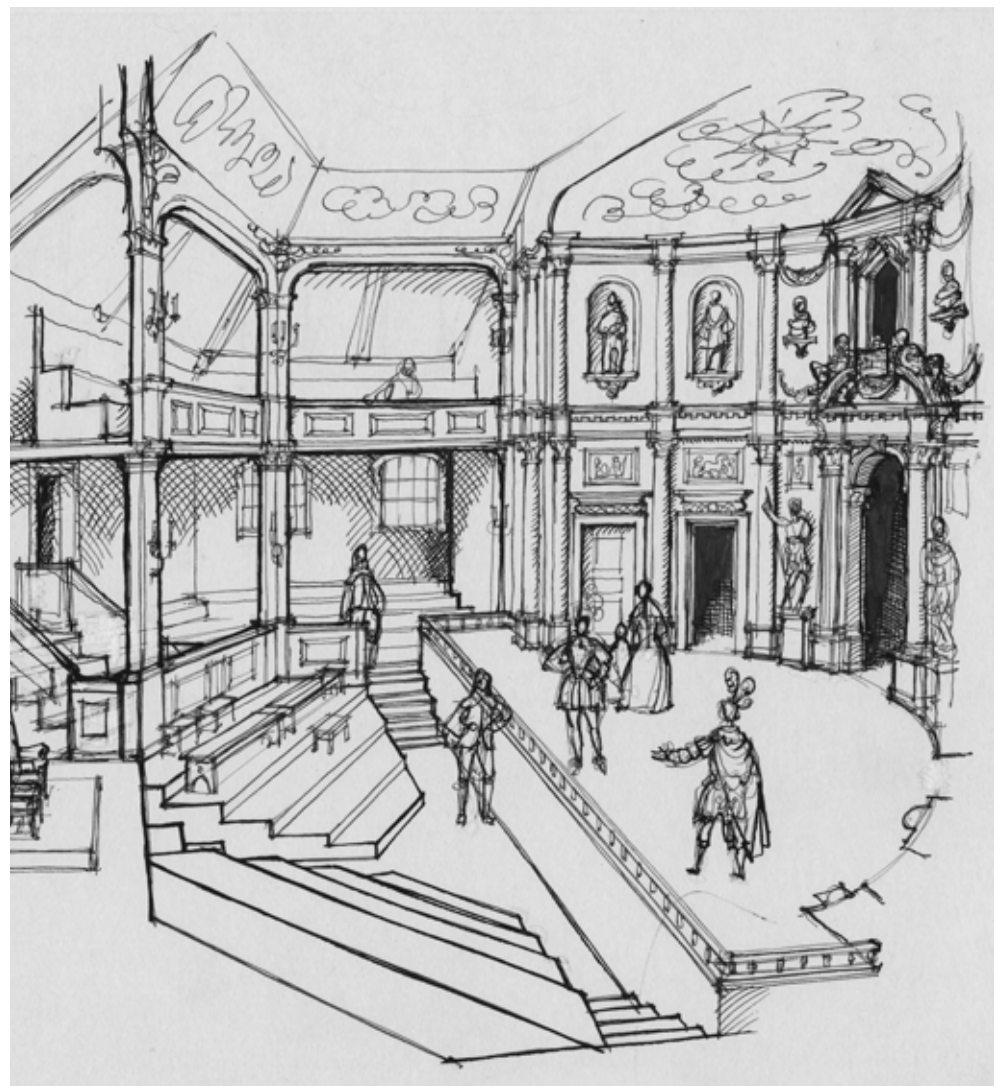
Množiny věcí jsou konzistentní také svým vnitř-ním pnutím, například taneční kruh. Logické

domyšlení Brookovy ideje prázdného prosto-ru vede ke zpochybnění identity či vůbec exis-tence „institute“ jeviště a následně k jeho nové-mu pojetí. Scénografie v tradičním pojetí mizí. Místo ní nastupuje prostor pnutí mezi těly a síť vzájemně vysílaných energií, prostor, v němž působí síly přitažlivosti mezi těly aktérů. Diva-delní tvar je konzistentní zevnitř, tedy „choreo-graficky“, a tak také vypovídá. Choreografické znamená pnoucí se, hmatové, obracející se na tělesnou perceptivitu diváka. Současné taneční umění mělo velký vliv na proměnu pojetí diva-delní scénografie. Brookovský „prázdný pro-stor“ je pro tanec přirozené prostředí; a byl to také současný tanec, který inicioval proměnu tradiční scénografie v lighting design. Jediné, co totiž tanec potřebuje pro své zjevení, je svět-lo. „Fysis je vyvstávání do pohybových figur ze skrytosti do neskrýlosti ve světle,“ říká Anna Hogenová v souvislosti s tancem (text *Existen-ce jako vyvstávání pohybových figur* v Taneční zóně č. 1/2015).

Světelná scénografie je „mizející“, nehmot-ná či „jemnohmotná“, spirituální. Podtrhává pomíjivost scénického obrazu, a tím i jeho největší kvalitu, totiž efemélnost. Klade otáz-ky „kdo“, „proč“ a „kam“ – je filosofická. Vyvo-lává v divácích bolest nad mizením i úžas nad zjevováním těla ve světle. Obrací pozornost k tělu, ohledává je, exponuje, obrací se k tělu v jeho trojí kvalitě – efemélnosti, spirituál-nosti a nově hmatovosti. Prostor se stal hma-tovým. A dosud odstrkávaný smysl hmat se nobilizoval. Hmatově čtou také diváci, kte-ří se za několik desetiletí posunuli na dosah k jevištím, k tělům aktérů. Hmatovost zača-la hrát roli nejen v pnutích mezi aktéry, ale i ve vnímání diváků.

Možná, že nebude trvat dlouho a tanečníci a performeré přenesou na diváky nejen hma-tové vjemy, ale nakazí je i závratí a transem a unesou je omámené do open air prostoru, třeba – jak čteme v *Mezopotamii* Richarda Weinera – „kouzelném po koberci do pohád-kové země té, kde kruh se rovná čtverci“.

Autorka je taneční publicistka.



Cockpit-at-Court, divadelní prostor navržený Inigo Jonesem pro krále Karla I. a vybranou elitu. Foto dmu.ac.uk

Živé jeviště

Případová studie z ekoscénografie

Mohou scénické návrhy obohatit kromě divadelního publika také zbytek společnosti a životní prostředí? Realizace *The Living Stage* naznačuje jednu z cest, kterými by se ekologií poučená scénografie mohla vydat: jeviště v tomto pojetí připomíná zahrádku a představení se točí okolo požitků spojených se zeleninou.

TANJA BEER



Projekt *Living Stage* kombinuje postupy scénografie a permakulturního pěstování. Foto ecoscenography.com

Svět vstupuje do nové éry vztahu společnosti k životnímu prostředí a scénická umění dostávají možnost hrát zásadní roli v názorném výkladu toho, co znamená trvalá udržitelnost. I scénografové mohou řešit současné environmentální a sociální problémy, a sice tím, že budou zpochybňovat existující postupy, iniciovat alternativní návrhy a usilovat o radikální a pokrokové změny.

Sama jsem se to rozhodla vyzkoušet v roce 2012 u příležitosti Castlemainského státního festivalu v australské Victorii. Můj projekt nazvaný *The Living Stage* (Živé jeviště) kombinoval postupy scénografie a permakulturního pěstování s komunitním fungováním a usiloval o vytvoření recyklovatelného, biologicky odbouratelného, „pojídatelného“ performančního prostoru. Jeviště tvořily stěny vertikální zahrady, hydroponické truhlíky a přemístitelné záhony s jedlými rostlinami, a bylo tak experimentem, divadlem, zahradou i ukázkou pěstování potravin. Stavbu vytvořili obyvatelé městečka Castlemaine, které řídili místní permakulturní pěstitelé Hamish MacCallum a Sas Allardiceová a já coby scénografka. *The Living Stage* fungovalo zároveň jako prostor i inspirace pro několik místních performančních skupin, jejichž úkolem bylo vytvořit experimentální díla čerpající z konceptu regenerace a interagující s unikátním prostředím, které je obklopovalo. Na konci festivalu bylo jeviště místní komunitou spotřebováno – jeho fyzická struktura se změnila v záhonky, rostliny byly snědeny a zbytky se proměnily v kompost.

Stavíme z přepravky

Ekoscénografii chápu jako zahrnutí ekologických principů do všech fází scénografického myšlení a produkce. Kvalita a úspěšnost ekoscénografického díla se pak neměří pouze estetickým výstupem, ale také tím, jak se vztahuje a přispívá k přírodním a společenským systémům mimo divadlo. Základní rámcem této praxe je koncept ekologického designu, jak byl definován architektky Simem Van der Rynem a Stuartem Cowanem.

Principy ekologického designu byly využity také při vytváření *The Living Stage*. První z nich, formulovaný heslem „řešení vyplývají

z místa“, vyžaduje po designérovi, aby aktivně vyhledával charakteristické rysy vybraného prostoru a kreativně reagoval na jeho podmínky a dostupné možnosti. Tento princip podněcuje scénografii, aby vycházela z konkrétního místa, spíše než aby přicházela s apriorní představou a podle ní divadelní prostor konstruovala. Nápady k *The Living Stage* vycházely z místa festivalu, jímž byl Victory Park v centru města. Začaly zvážením širšího kontextu, konkrétně potenciálu městské zemědělské komunity. Castlemaine je situováno v srdci sadařské oblasti, což mě inspirovalo k využití přenosných kontejnerů, které byly zvoleny za ústřední prvek designu. Zapojení místní zemědělské komunity umožnilo vypůjčit si přepravky na jablka, které mohly být po sezoně opět vráceny farmářům, čímž se minimalizovaly finanční ztráty projektu i jeho dopad na životní prostředí. Díky spolupráci s castlemainskou komunitou jsme byli také schopni umístit posléze rostliny do místních zahrad a pokračovat tak v pěstování i po skončení festivalu.

Druhý princip bere v úvahu dopady designu na životní prostředí. Designéři mají přímo do procesu svého návrhu zahrnout ekologickou „účetní rozvahu“ (zvážit využití energie a vody či toxicitu a životní cyklus produktů) a nechat jí ovlivnit dílo. Projektový tým *The Living Stage* minimalizoval ekologické dopady mnoha způsoby, cestováním na místo počínaje. Sas například jezdila na setkání či zalévat rostliny na kole a já jsem z blízkého města dojížděla vlakem. Podařilo se omezit na minimum odpady a zlepšit využití energie, pořad jsme ale potřebovali auta na dopravu zásob, zdvižný vozík na instalaci přepravky nebo umělohmotnou konstrukci a elektrické nářadí na vytvoření samotného prostoru. Naším cílem však bylo především následovat designové procesy, které by měly „pozitivní dopad“ na komunitu i životní prostředí. Jinými slovy, usilovali jsme o vytvoření performančního prostoru, který by více zdrojů poskytl, než spotřeboval.

Zkušení pěstitelé a umělci

Možná největší výzvou bylo nechat se vést potřebami přírodních systémů – dle třetího

principu „navrhovat v souladu s přírodou“. Zásadní bylo často bolestné zjištění, že přírodu nelze urychlit ani zpomalit. Místo toho jsem musela najít způsoby, jak přizpůsobit svůj návrh místním podmínkám – extrémnímu klimatu nebo nevyživné půdě. Stalo se to klíčovým aspektem mého plánování a rozvíjení scénického návrhu.

Čtvrtý princip „každý je designér“ vyzývá tvůrce k tomu, aby usilovali o zapojení komunity do pracovního procesu. Snažili jsme se o to v každé fázi tvorby – od pěstování přes sklizeň a slavnosti až po distribuci plodin. Mnozí z účastníků byli zkušení pěstitelé a umělci, kteří přispěli svými cennými znalostmi. Přípravných workshopů se účastnily také děti nejrozličnějšího věku a tyto akce se často staly rodinnými setkáními se společným obědem, na nichž jsme i odpočívali a bavili se. Van der Ryn a Cowen mají za to, že nejlepší design se objeví tehdy, když si nikdo nemůže nárokovat svůj podíl na řešení. Pocit společného vlastnictví se během budování *The Living Stage* rychle dostavil, někteří účastníci přijeli na festival i proto, aby se podívali na výslednou podobu a promluvili s návštěvníky o tom, jak dílo vznikalo.

Pátý princip říká, že pokud zviditelníme ekologický design, zvýšíme tím obecné povědomí o ekologických tématech a spojení s přírodou. *The Living Stage* nabídlo prostor performerům ochotným pracovat s tématy regenerace a hojnosti. Při performanci *Garden Chef* (Zahradní šéfkuchař) místní herci spolupracovali se základní školou Winters Flat a předvedli kuchařskou soutěž za použití surovin ze scény a rovněž při představení *Long Table Feast* (Hostina dlouhého stolu) místní skupina Growing Abundance, zabývající se udržitelností, připravila hostinu z jídla rostoucího na jevišti. Vrcholem bylo pohybové divadlo *Produce* (Plodiny), umocněné prostředím jeviště, které zkoumalo vztahy mezi lidmi a světem přírody prostřednictvím témat růstu a změny. Účinkující využili prostor řadou způsobů: okusovali bylinky, šplhali po zdech z přepravky či žonglovali s rajčaty.

Jeviště, nebo instalace?

Během festivalu fungovalo jeviště jako interaktivní instalace, kterou se dalo volně procházet. Lidé se mohli všeho dotýkat, čichat a ochutnávat plodiny, trhat bylinky a saláty a vzít si je s sebou na konci dne domů. Nejnadšenějším publikem byly děti – jedna z mých nejhezčích vzpomínek na interakci s publikem je ta na malého chlapce, který během představení *Produce* proběhl jevištěm, aby si utrhl zeli. Otočil se k publiku s širokým a drzým úsměvem a odbatolil se zpět ke svým rodičům se zelnou hlávkou usazenou v náručí.

Cílem *The Living Stage* bylo ukázat divákům, že udržitelná budoucnost je nejen uskutečnitelná, ale i neuvěřitelně zábavná. Po představení jsme svých čtrnáct velkých beden na pěstování rostlin darovali institutu TAFE a Armádě spásy. Rok po festivalu místní radnice darovala 25 tisíc australských dolarů na projekty komunitní zahrady, které všechny dodnes fungují. I téměř po dvou letech v Castlemaine stále existuje množství kolektivních aktivit, které se točí kolem pěstování potravin. V říjnu letošního roku byla v rámci akce Fair Food Week zorganizována prohlídka castlemainských potravinových zahrad, jakýsi hold místním obyvatelům, kteří i nadále rozšiřují a zvelebují odkaz *The Living Stage* daleko za hranice samotného projektu.

Autorka je scénografka.

Text vyšel pod názvem **The Living Stage: A Case Study in Ecoscenography** v online časopise Etudes č. 1/2015. Z angličtiny přeložila **Marta Svobodová**. Otištěno se souhlasem autorky, redakčně kráceno.

NOD



TRENDFORMERS
PRODEJNÍ FESTIVAL MLADÉHO DESIGNU
6.–7. 6. 2015

11. 6. / Čt / 20:00

Boring Boy & Guilty Girl:
**THE PLACE TO BE
IN THE MIDDLE OF NOWHERE**
Klára Alexová a Fabian Holle



24. 6. / St / 20:00

Všechno co jste chtěli vědět
o tanci, ale báli jste se zeptat.

D. Sulženko Hošťová a J. Čtvrtník

www.nod.roxy.cz



A2+

LE SINGE BLANC (FR), OR (CZ)
8. 6. 2015, 20.00 KOKPIT, U BRUSKÝCH KASÁREN, PRAHA 1
LESINGEBLANC.ORG+...ORNOISE.WORDPRESS.COM+...ADVOKA.CZ/A2+

MINISTERSTVO KULTURY
PRAHA
A2
RED COLOUR FOR BLIND

Divadlo Archa **19.6.15**

THE DEAD SEASON
sólový projekt **Biancy Casady**

LMORT SAISON
z **CocoRosie**

Sólový audio-vizuální projekt představí nový film Biancy Casady, jehož projekci v Arše doprovodí na piano Jean-Marc Ruellan a Doug Wieselmann (Antony and the Johnsons). Více na www.archatheatre.cz.

PRAHA PRAHA PRAHA
Divadlo Archa je podporováno grantem hl. m. Prahy pro rok 2015 ve výši 20.000.000 Kč
The Dead Season uvádí Divadlo Archa ve spolupráci s PQ 2015.

EXPOZICE NOVÉ HUDBY
PROCHÁZENÍ HUDBOU / Brno 10–14/6/2015

Pechlivě poslouchat je důležitější než rozeznávat.
(Alvin Lucier)

Mezinárodní hudební festival Brno International Music Festival

Filharmonie Brno Philharmonic

Besední dům / Betlémský kostel / Hotel Avion / Hradní příkop Špilberk / Jurkovičova vila / Lom Hády / Mendelovo muzeum / Pavilon Y BVV / PRAHA / Nová radnice / ...
ZVUKOVÉ INSTALACE / KONCERTY / HUDEBNÍ INTERVENCE DO VĚŘEJNÉHO PROSTORU / ...
www.filharmonie-brno.cz

Tvorba v nejvyšší bio kvalitě?

Nick Zammuto na samotě u lesa

„Našel jsem místo, které mi poskytuje svobodu k sebevyjádření,“ říká Nick Zammuto v dokumentu Shape of Things to Come. Po rozpadu dua The Books se americký hudebník odstěhoval na venkov, aby mohl žít, vychovávat děti a tvořit v čistším a zdravějším prostředí.

TOMÁŠ PROCHÁZKA

Americký kytarista Nick Zammuto působil do roku 2012 společně s violoncellistou Paulem de Jongem v The Books, skupině, která propojila to nejlepší ze stylů plunderphonics a folktronica. Nad pletivem Zammutových kytar okrášleným Jongovým cellem se odehrávaly podivuhodné zvukové situace, slepené z úryvků různých hlášení, dialogů z filmu a rozhlasu, a tradičně použitý vokál se vynořil jen občas coby další vrstva informačního sedimentu. Patafyzické slogany a suchá hlášení v neobvyklých souvislostech připomínají poetiku labelu Ghost Box, ale na rozdíl od snivého světa duchů je zde neustále přítomný ironický odstup, který ovšem nedegraduje tvorbu The Books na jednoduché vtipkování. V těsném sousedství se ocitají fónická poezie, modlitba, pokyny pro cestující v letadle nebo části politických promluv. Hudba má dramatickou stavbu, obsahuje kouzlo tradičních lepených koláží a je prostá a rafinovaná zároveň. Jako by do minimalistických folkových kompozic chaoticky prosakovaly různé další složky infosféry. Svůj smysl pro bizarní humor The Books deklarovali mimo jiné speciální nahrávkou pro výtah francouzského ministerstva kultury. Takový coup se opravdu každému nepodaří!

Hudba s příběhem

Nick Zammuto se po rozpadu The Books vydal novým směrem: pod vlastním jménem vytváří poněkud přímočařejší hudbu, již on sám považuje za rock, jakkoli to není zcela přesné označení. Na nejnovější, v pořadí druhé desce *Anchor* sice uslyšíme dost zkreslených kytar i zběsilých bicích breaků, jedním

z klíčových prvků je tu však minuciózní práce se zvukem. Výsledek pak osciluje mezi moderním indie rockem, elektronickým písničkářstvím a inteligentním popem, tak jak ho předvádí například skupina Alt-J.

Kdo by chtěl za projektem Zammuto hledat nové The Books, bude zklamán. Intelaktuální hra s útržky vět, trefně vystihující kvas velkoměsta, se nekoná. Hudebník i s rodinou přesídlil do Readsboro ve státu Vermont, obce s osmi sty obyvateli, a se svým novým působištěm se naprosto identifikoval. Krátký dokument Pitchfork TV nazvaný *Shape of Things to Come* (Počátek nového trendu) prezentuje Zammutovu novou tvorbu jako hudbu v nejvyšší bio kvalitě, nebo minimálně

jako hudbu s příběhem: sledujeme zkoušení a nahrávání s kapelou v zasněžené chatě, kvokající slepice, pečení pizzy nebo převážení zesilovačů na saních.

Nízká ekologická stopa hudby se na albu *Anchor* neprojevuje venkovskou vřelostí či dřevní kvalitou. Městská potouchlost The Books zmizela a byla nahrazena chladnou dokonalostí a prokomponovaností. Poněkud studená atmosféra je vyvažována výběrovým zvukem a homemade zvukovými efekty – ve filmu například vidíme, jak Nick Zammuto vyrábí rytmus vyřezáváním drobných drážek do gramofonové desky nebo jak filtruje zvuk pomocí papírové roury. Tento přístup by snad bylo možné označit za hipsterství,



Nick Zammuto ve svém venkovském studiu. Foto z osobního archivu

adekvátnější je však spíše úsloví o dvou, kteří dělají totéž. Jsem přesvědčen, že Zammuto sám vybírá svým slípkám vajíčka, odhazuje lopatou sníh a kydá hnůj, což by bylo i na dobře trénovaného hipsteru trochu příliš „bio“. Přesto je tento venkovský azyl poněkud nóbl, což tvůrce potvrzuje vlastní směsí čerstvě pražené kávy, která je k dostání v kavárně Roasted fresh in Milwaukee. Mám nutkavé podezření, že na téhle kávě bude někde nápis „Piccolo neexistuje“.

Všechno je správně, ale...

Album *Anchor* tvoří dvanáct opravdových písniček. Ty jemnější, jako například Good Graces, se pohybují kdesi mezi zmíněnými Alt-J a tvorbou francouzských Air. Kombinace elektroniky a živých bicích v písni Don't Be a Tool zase připomene projekty Pedro nebo Four Tet. Celkem uměřené mísení moderní elektroniky a postrockových postupů se podivně zvrtné ve skladbě IO, která chvílemi zní, jako by se Mark Knopfler pokoušel zahrát nějakou skladbu od skupiny Devo. Rockové frázování a přímočařý osmdesátkový beat nepřebijí ani vtipné vpády houslového šmidlání. Rockování podobného druhu je slyšet i ve skladbě Electric Ant.

Album je nejpůsobivější v pomalejších a tišších skladbách, které pracují s gradací. Zajímavý je také nezpíváný elektronický mateník Code Breaker, jenž desku uzavírá, a vtipným spojením etérického zpěvu a frenetických bicích upoutá píseň Hegemony. Zřejmě nejvydařenější skladbou, a to i ze zvukového hlediska, je Great Equator, která je založená na již zmíněném beatu z poškrábané gramofonové desky. Specifická práce se zvukem je nakonec tím, kvůli čemu stojí za to pustit si *Anchor* i podruhé – bez ní by vlastně nebyl důvod desku komukoli doporučovat. Jakkoli jsou popové, rockové i experimentálně elektronické elementy promíchány invenčně, nedá se říct, že by došlo ke zcela organickému propojení. Nepopíratelný talent Nicka Zammuta se tak otiskl do nahrávky, na které se sice všechno zdá být správně, ve výsledku ale zas tak přesvědčivá není.

Autor je hudebník, divadelník a zakladatel blogu Endemit Archives.

Zammuto: Anchor. Temporary Residence Ltd. 2014.

hudební zápisník

Totalita v české kultuře aneb Opět signatářem

ONDŘEJ VAVREČKA

Ještě jsme se nevyrovnali s dědictvím totality a už se do českého kulturního prostředí vrací chování, které si s nezadá s předlistopadovým kádrováním. Plíživě se přibližuje doba, kdy k tomu, abyste dostali práci, musíte „ideově“ vyhovovat.

V lednu tohoto roku došlo na pražské Akademii výtvarných umění pod vedením současného rektora Tomáše Vaňka k ne zcela odůvodněné „generační obměně“ pedagogů. Mimo jiné musí z AVU vedoucí intermedialního ateliéru Milan Knížák, na jehož místo byla dosazena Milena Dopitová. Studenti a absolventi Knížákova ateliéru nesouhlasí, většina studentů AVU je pro. První píšou petice, druzí jsou rádi, že je Knížák, který Vaňka kritizoval,

pryč. Dobrá. Studenti a absolventi se setkávají, hádají se. Vaňkovců je většina a knížákovců menšina, věci se vyostřují. Dobrá. Jde o akademickou půdu a ta je pro názorové rozdíly stvořená, právě z nich může vyrůst něco plodného. Dobrá.

Petici podporující Knížáka podepsala i absolventka jeho ateliéru Marie Ladrová. Živí se jako kuchařka a také jako učitelka výtvarného oboru a jako hudebnice. Občas prodá obraz. Má hluboko do kapsy. Minulé dva roky se podílela na znovuotevření a provozování kantýny na AVU. Podnik získal klientelu nejenom ve studentském prostředí. Potud dobrá. A teď to přichází.

Bude léto. Prázdniny. Festivity.

Marii se ozvala produkční festivalu Creepy Teepee, který se koná na začátku prázdnin v areálu bývalého pivovaru v Kutné Hoře. Produkční dostala kladné reference na Marii a její spolupracovnici Kristinu Tichou a chtěla, aby na letošním sedmém ročníku festivalu vařily. Marie přikývla. Dohodly se na podmínkách a jídelníčku. Skvělé. Produkční spokojena. Marie a její spolupracovníci též. Na takhle velkém festivalu ještě nevařili. Je to výzva. Přijde hodně lidí. Minulý rok přišlo na každý ze tří dnů festivalu šest set návštěvníků.

Výborně.

Marie se setkala v kavárně s organizačním týmem festivalu a jeho dramaturgem

Štěpánem Bolfem. Bolf je Djem Radia 1 a členem nezávislého tvůrčího kolektivu A.M.180. Marie s ním a s ostatními lidmi kolem stolu dojednala další detaily. Skvělé. A pak to přišlo. Na konec rozhovoru se jí bůhvíproč zeptali:

„Nejsi náhodou proti Vaňkovi?“

„Podepsala jsem petici, aby Knížák zůstal na škole, ale nepomohlo to. Týká se to nějak vaření?“

„No... My totiž chceme, aby se ten festival nesl v provaňkovském duchu. Jestli jsi podepsala petici, tak bychom neradi, abys na tom festivalu pracovala...“

„A jak se odrazí na mém vaření, že jsem podepsala petici pro Knížáka?“

Ticho. Bolfovi spolupracovníci pozorují, co se děje na ploše stolu.

Jen produkční, která s Marií vaření dohadovala, špitla: „Promiň, to jsem nevěděla, že je zde taková podmínka.“

Marie tedy odešla. Dál vaří v kantýně AVU. Ztratila však slíbenou práci o letních prázdninách. A to kvůli podpisu petice, která se netýká ani vaření, ani hudby, ani Kutné Hory, ani ničeho jiného, co by s festivalem přímo souviselo. Týká se způsobu výuky na AVU – a Creepy Teepee není s AVU nijak spojeno. Ale i kdyby bylo, neznamená to přece, že na AVU nesmějí studovat – a na Creepy Teepee vařit – ti, kteří nesouhlasí s rektorem. Ten ostatně při svém

volebním proslovu prohlásil: „Přeji si, aby Akademie výtvarných umění v Praze byla excelentní vzdělávací institucí, která si pěstuje a hájí různost názorových platform.“

Creepy Teepee se prezentuje jako „přehlídka alternativní kultury“. Slovo „alternativní“ odkazuje k jinakosti. Mohu být jiný, protože respektuji jinakost druhých. Nebo snad na festivalu budou hrát pouze provaňkovské kapely? Dostanou muzikanti dotazník, kde si budou muset vybrat mezi výtvarnou příslušností vaňkovskou a knížákovskou? Budou se prodávat vstupenky pouze těm, kteří nepodepsali? Jak chutnají provaňkovská a jak proti-vaňkovská jídla? Solí víc Knížák, nebo Vaněk?

Může se zdát, že jde jen o osamocené gesto. Nikoli. V české kultuře existuje skupina lidí, kteří za proklamovanou „alternativností“ skrývají své totalitární smýšlení. I jméno toho, ke komu jste chodili do ateliéru nebo s kým jste pracovali či vystavovali, může hovořit proti vám. A pokud jste podepsali nějakou petici, může to být problém. Je jedno, jestli se petice týká zboření domu na Václavském náměstí, stavby dálničního obchvatu či městské knihovny. Budete „signatáři“ čehosi, co vám jednou může způsobit potíže. Radši nic nepodepisujte. A nebudte „alternativnější“ než vaši sousedé, kolegové nebo spolužáci. Autor je filmař a doktorand na FAMU.





Díptych Indiáni německého fotografa **Gustava Franze** (nar. 1972) je několikanásobným autoportrétem fotografovaného jakožto umělce. Plastové indiány a pomalovaný obličej lze považovat za součást infantilní hry. Autor nesměle klopí oči, jako by si byl vědom nějakého poklesku, přitom si však s hrdostí lepí falešné vousy a vystavuje na odiv své nahé pomalované tělo – stejně jako pečlivě uspořádané figurky. Ty ve skutečnosti nejsou sbírkou v pravém slova smyslu, slouží totiž jako rekvizity ke kompozicím pro reklamní retro kalendáře, jejichž výrobou se Franz nepříliš úspěšně živí. Směs hrdosti a studu je variací na obraz nevzdávajícího se indiána, ale také jeho zesměšněním. Díky své romantičnosti se indián stává komickou postavou, protože právě lítost nad vlastním postavením a zabývání se sebou samým jsou v současném umění tabu. Indiáni byli pro svůj patos vymýceni, stejně jako jsme vyhubili emotivní autoportréty či černobílá zátiší. Postava indiána zároveň odkazuje k zahanbující nutnosti vydělat si něčím na přežití. Indián je potetovaným kriminálником, který nosí své stigma vyryté do kůže – toto stigma je však zároveň fantazijním světem, v němž je možné se ztratit.

Michal Novotný

Politika scénografie

Když se divadelník Thomas Bellinck stal „uměleckým vedoucím“ protestující skupinky ilegálních přistěhovalců, vyvolal svým postojem otázky po vztahu divadla a občanského aktivismu. Kde končí performance a začíná politický akt? Může mít scénografie politickou moc?

SIGRID MERX

V roce 2009 se vlámský herec, divadelník a aktivista Thomas Bellinck zúčastnil protestu skupiny ilegálních imigrantů v Bruselu. Hladovka v podzemním parkovišti – ukrytá před očima většiny obyvatel – se s Bellinckovou pomocí proměnila ve veřejný protest uprostřed města na jevišti vztyčeném na náměstí Muntplein. Devět hladovkářů bez legálního statusu, ve smokiních příliš velkých pro jejich vyhladovělá těla, dirigováno Bellinckem zpívalo ve třech oficiálních jazycích země (holandsky, francouzsky a německy) belgickou hymnu Brabançonne. Jen o málo později byla tato protestní akce k všeobecnému překvapení vybrána na Vlámský divadelní festival jako jedna z nejvýraznějších performancí sezony. Namísto zopakování protestu na jevišti přednesl Bellinck na zahajovacím večeru festivalu v bruselském divadle Kaaitheater text – napůl politický projev a napůl divadelní monolog, v němž pokládal publiku naléhavé otázky o vztahu mezi uměním a aktivismem.

Podzemní parkoviště, hlavní náměstí a divadelní jeviště fungují jako tři rozdílná prostředí, která dohromady vytvářejí scénografii této politické performance na třech „scénách“. Podívejme se, jak tato odlišná prostředí – soukromý prostor parkoviště, veřejný prostor náměstí a umělecký prostor divadla – určují podobu činností, které se v nich odehrávají. A konkrétněji, jak tato prostředí fungují každé svým vlastním způsobem jako politické tribuny, jak podněcují určité chování, anebo mu zamezují, a jak interagují navzájem.

Pokusím se analyzovat politickou dramaturgii této performance z perspektivy její scénografie, nebo přesněji, jejích obměňujících se prostředí. Pokud přistoupíme ke scénografii jako prvku iniciujícímu výměnu pozic, umožníme politické čtení performance, které lze propojit s Rancièrovou představou politiky jako narušení „normální“ distribuce pozic. Jak se ukáže, právě obměňování prostředí je příčinou tohoto narušení. Rancièrova teorie politiky coby estetického systému, který vyčleňuje hranice a „vydělňuje prvky, jež jsou v určitém esteticko-politickém řádu viditelné a slyšitelné“, nám poslouží jako výchozí perspektiva uvažování o vztahu mezi prostorem a politikou. Konkrétněji – uvažování o politice scénografie. Scénografie může být z tohoto hlediska chápána jako praxe, která určuje, organizuje a přenastavuje, kdo a co má být viděno a slyšeno.

Divadlo přichází až poté

Brusel, 27. srpna 2009. Mladý belgický herec a divadelník Thomas Bellinck právě ukončil svůj projev na oficiálním zahájení výročního Vlámského divadelního festivalu v bruselském Kaaitheateru. Šestadvacetiletý student RITS, školy performančních studií v Bruselu, před časem usoudil, že nadále není schopen dělat divadlo ve světě, který potřebuje „jiný druh pomoci“. Došel k závěru, že tvořit divadlo „o někom“ by mělo znamenat tvořit divadlo „s někým“. V tomto konkrétním případě se skupinou ilegálních imigrantů. Bellinck vyměnil svou roli divadelníka za roli aktivisty. Začal se zúčastňovat demonstrací a sám zahájil hladovku. S některými z hladovkářů vystoupil na protestní akci na náměstí v Bruselu během dne protestů proti nespravedlivé a nelidské imigrační politice, který pořádaly různé kulturní a sociální organizace, včetně Bellinckovy školy.

Pravděpodobně bych o tomto protestu nikdy neslyšela, kdybych nebyla na zahájení Vlámského divadelního festivalu. Bellinck se nečekaně vrátil na scénu poté, co dobrovolně opustil divadlo, protože zmíněná protestní akce byla nejen k jeho překvapení vybrána na festival. Politicko-aktivistický akt tím byl zpětně prohlášen za umění. Toto rozhodnutí vyvolalo v Bellinckovi smíšené pocity. Byl

by dal přednost „skutečné“ pomoci „tehdy“ před aktuální možností být zahrnut počtami. Před shromážděnou kulturní elitou se pak Bellinck svěřil, že pochyboval o politickém účinku divadla. V provokativním proslovu tvrdil, že divadlo vždy následuje až po skutečné události – zájem, gratulace i potlesk přicházejí až poté.

Bellinck měl pravdu. Seděli jsme v divadle, když už se zdálo, že skutečný boj skončil. Nebyli jsme tehdy na parkovišti, když hladovka začala. A většina z nás nebyla ani na náměstí Muntplein, když hladovkáři – podle Bellinckova svědectví – jen stěží dokázali svá zmučená těla na jevišti přimět ke zpěvu vypůjčené písně. Bellinck se vrátil do divadla, aby vysvětlil, co ho přimělo divadlo opustit. Jeho řeč nás upozornila na to, že do divadla jsme vstoupili vlastně pozdě a sledujeme performanci, která už dlouho probíhá nebo možná dokonce skončila.

Podzemní scénografie

Brusel, prosinec 2008. Po týdnech organizování protestů a demonstrací proti imigrační politice bez jakéhokoli politického dopadu zahájila skupina ilegálních přistěhovalců hladovku v podzemním parkovišti bruselské Svobodné univerzity, které jim bylo laskavě dovoleno využít. Skupinu podpořilo pár skalních aktivistů, mezi nimi i Bellinck. Hladovka je jedna z nejradiálnějších performativních protestních technik, které nenásilný aktivismus zná. Představuje zoufalou politiku, která se obrací k všeobecné etice a chce vyvolat v oponentovi stud s cílem vynutit změnu stávajících podmínek. Jak prohlásil Bellinck ve svém proslovu: „Každá osoba bez dokladů ví, že dva měsíce hladovky znamenají aspoň tři měsíce dalšího pobytu.“

V tomto konkrétním případě ti, kteří na oficiální úrovni nemají žádný status, kteří legálně neexistují a kteří mají, řečeno s Rancièrem, „úlohu těch, kdo nehrají žádnou roli“, využívají hlad k tomu, aby vstoupili na scénu. Paradoxně činí sami sebe přítomnými tím, že nechávají své tělo pomalu zmizet. Čím slabší jsou jejich těla, tím více sílí jejich „hlasy“. Nicméně pokud by si stávky nevšímla média, nevytvořila jí publikum a nenabídla jí jakési jeviště, její politická účinnost by dramaticky poklesla. Po čtyřech týdnech půstu si Bellinck povšiml, že média nevěnují hladovce dostatečnou pozornost. Začalo být jasné, že performance na parkovišti, schovaná před očima všech doslova pod zemí, potřebovala jinou scénografii.

Rancière tvrdí, že tradičně úspěšnou strategií, jak někoho zbavit statusu politického subjektu, a tím oprávnění účastnit se politiky, je odkázat dotyčného s jeho nároky do oblasti „soukromého“. Tento prostor, říká Rancière, je oddělen od veřejného života – může dát vzniknout úpění či stenům, které vyjadřují utrpení, hlad nebo vztek, ale nikoli skutečné řeči. Podle Rancièra politika spočívá v transformaci prostoru „splynutí s davem“ do prostoru, kde se vyjevuje (politický) subjekt. Znamená tedy rekonfiguraci prostoru a toho, co v něm má být viděno nebo pojmenováno.

Ačkoli v případě hladovky nešlo o „soukromou“ situaci v pravém slova smyslu, je patrné, že podzemní parkoviště fungovalo jako prostředí oddělené od veřejného života a hladovkáři se následkem toho dostali do pozice, z níž mohli pouze fyzicky vyjadřovat své utrpení, a nikoli skutečně promlouvat. Rozhodnutí vyjít z parkoviště a stát se viditelnými a slyšitelnými proto znamená klíčovou změnu pozic, a to jak ve smyslu scénografie, tak politiky.

Být veřejným, tedy belgickým

Brusel, Muntplein, 18. března 2009. Po čtyřech měsících půstu devět hladovkářů opouští svou podzemní celu, vylézají na pódium

a zpívají píseň s Bellinckem coby dirigentem v čele. V tento den vystoupili na pódium nejrůznější lidé, aby veřejně vyjádřili svůj nesouhlas s belgickou imigrační politikou. Jak naznačil Bellinck ve svém projevu, protest hladovkářů v rámci divadelní řeči „neznamenal vůbec nic“. „Není nic na tom, navléct tlupu utrápených hladovkářů do smokingů nadměrné velikosti, naučit je písničku a vytáhnout je na scénu.“ To, co bylo tehdy předvedeno, nebylo podle něj divadlo, ale politický akt, a pokud na onom vystoupení bylo něco divadelního, existovalo to jen proto, aby se zvýšil jeho politický dopad. „Důraz byl kladen na izolaci, letargii, zácpu, selhávající ledviny, umírající mozkovou tkáň, psychózy a hypoglykemické kóma.“

Z této perspektivy se zdá, že protestní akce na Muntplein nebyla ničím jiným než zveřejněním hladovky, konfrontováním lidí s fyzickou realitou, kterou by raději neviděli. Nicméně ať už Bellinck věnoval zpochybňování umělecké kvality této performance sebevětší úsilí, nápaditost jeho scénografie či jeho dramaturgie nelze popřít. Hladovkáři nenechali svá strádající těla vyprávět osobní, soukromé příběhy. Místo toho nacvičili a předvedli píseň, která nebyla jejich, oblékli se do oblečení, které také nebylo jejich, a objevili se na jevišti, které vzniklo přímo pro tuto příležitost. A právě tento divadelní rámec, pečlivě instalovaný Bellinckem a jeho přáteli, dopomohl protestujícím k pozici, z níž mohli být na chvíli vidění a slyšeni – a která ovšem zároveň dala jejich protestu podobu divadelního představení.

Toto představení bylo navíc silně nabitě symbolickým významem. Devět hladovkářů nebylo vyzváno, aby přednesli tuto píseň jen tak v libovolný den. Tehdy, 18. března 2009, to bylo přesně rok poté, co prošel parlament návrh nového imigračního zákona, který sliboval legalizaci většiny žadatelů o azyl. A ani místo nebylo náhodné. V srpnu 1830 totiž v divadle právě na Muntplein během operního představení na počest krále Viléma I. začala část diváků volat po nezávislosti Belgie. Vřava, která se rozšířila z divadla na náměstí, spustila násilnou revoluci, jež vyústila ve vznik Belgie jako národního státu. A konečně i volba písně měla své odůvodnění. Jenneval, jeden z herců v divadle, který se účastnil boje za nezávislost a také při něm zahynul, napsal tuto píseň jako hymnu nového státu.

Dramaturgie inspirovaná belgickou revolucí odkrývá jak zneklidňující vztah mezi divadlem a protestem, tak i potenciál náměstí jako místa, kde se vyhlazuje autonomní identita. Performance hladovkářů o téměř dvě století později představuje záměrné pohrávání si se symbolickými významy. Její scénografie tkví ve znovuoživení historických pozic. Náměstí je znovu prezentováno jako místo, které nabízí pozici, z níž lze nárokovat právo na existenci. Zároveň však tato reaktivace přináší i radikální proměnu významu.

Dramaturgie a scénografie této divadelní performance vypráví složitý příběh země, která je rozdělena podél linie jazyka a kultury, země, kde lidé říkají, že jsou Vlámové nebo Valoni, ale nikoli Belgičané, země zažívající krizi identity. Zpěvem hymny ve třech jazycích právě na tomto náměstí se přistěhovalci hlásí o své právo být Belgičany. Z této perspektivy je jasné vidět, že jejich hladovějící těla ukazují, jak moc o to usilují. Jaké je poselství zneklidňující politiky odehrávající se na této scéně? Zatímco být Belgičanem je pro mnohé zcela samozřejmá role nebo dokonce role, bez níž se člověk obejde, pro jiné je to něco, čeho chtějí dosáhnout i za cenu ohrožení vlastního života. Politika této performance vyžaduje radikální rekonfiguraci distribuce rolí. Transformace veřejného náměstí v divadelní



3 / ŘEKNI NĚCO
BOCA LOCA LAB

4 / SMRT JSEM JÁ
LA CALACA

9 / 10 / TRANZMUTACE + FRACTURED
ANDREA MILTNEROVÁ & JAN KOMÁREK

13 / 14 / ČESKÝ RÁÁÁÁJ PREMIÉRA POHÁDKY
SPIELRAUM KOLLEKTIV & STUDIO DAMÚZA

14 / LES KOUZEL
DĚTSKÉ STUDIO ALFRED JUNIOR

19 / 20 / MUTUS LIBER
HANDA GOTE RESEARCH & DEVELOPMENT

22 / 23 / TANEC MAGNETICKÉ BALERÍNKY
ANDREA MILTNEROVÁ & JAN KOMÁREK

25 / 26 / 27 / INTERRUPTOR
THE STRANGER GETS A GIFT SERVICE

WWW.ALFREDVEDVORECZ

O rozrušování jeviště a hercích, kteří nehrají roli



Dramaturgie inspirovaná belgickou revolucí odkrývá jak zneklidňující vztah mezi divadlem a protestem, tak i potenciál náměstí jako místa, kde se vyhláší autonomní identita. Foto hannahjoy29

prostor a jeho nabití symbolickým významem nabízí ilegálním imigrantům možnost hrát roli, o níž jim bylo řečeno, že jim nepatří.

Opouštění jeviště, zjevování nepřítomnosti

Brusel, Kaaitheater, srpen 2009. Bellinck byl informován o výběru svého aktivistického kusu na Vlámský divadelní festival. „Chtějí nám pomoci?“ ptají se imigranti. „Ne, jde spíš o jakousi poctu,“ odpovídá Bellinck. Bellinckova řeč v zahajovací den festivalu začíná právě touto anekdotou. Bellinck je na pódiu sám. Imigranti z předchozích scén nejsou vidět. Pokud pocítujete potřebu tleskat, říká nám Bellinck, měli byste tleskat jim. „Ne proto, že by snad byli špičkoví divadelníci, ale protože jsou ochotni položit své životy za něco, o co by nikdo neměl muset bojovat.“

Přemýšlím, zda právě to je důvod, proč tu dnes nejsou. Divadelní jeviště není stvořeno pro umírání. To by vyžadovalo radikálně alternativní scénografii. Co by se stalo, kdyby

hladovým ilegálům bylo povoleno zabrat jeviště? ptá se Bellinck ve svém projevu. Co kdyby každý umělec byl nucen přizpůsobit svůj výkon kulisám umírajících? Co by se stalo, kdyby divadlo naplno a skutečně podporovalo hladovku a protest? To se ale neděje, odpovídá rázně Bellinck. V tomto kontextu nelze absenci imigrantů chápat ani jako jejich vyloučení z řádu vnímatelného, ani jako neschopnost se objevit. Naopak, jejich nepřítomnost signalizuje schopnost zmizet, možnost opustit jeviště, odmítnout jeho scénografii a následně i pozice, kde je zvykem objevovat se jako (politický) subjekt. Není to snad přesně to, co Bellinck udělal, když se kdysi rozhodl opustit divadlo?

Bellinckův návrat na jeviště neztělesňuje návrat ztraceného syna umění, ale odhodlání politického aktivisty, který chce vyprovokovat své publikum ke zpochybnění schopnosti a ochoty divadla postupovat do skutečného života. Bellinckovo vystoupení bylo nicméně něčím mnohem důležitějším, než je

monolog vyjadřující osobní politické přesvědčení. Nejen že svým rozhodnutím vylézt na pódium umožnil ostatním, aby se zjevili ve své nepřítomnosti, zvolená podoba projevu z něj navíc učinila jejich zástupce v politickém slova smyslu.

To však neznamená, že by Bellinck mluvil jménem všech ilegálních přistěhovalců. Tím by pouze posílil jejich úlohu jako „těch, kteří nehrají žádnou roli“. Bellinck naopak využil svůj projev, aby k nim přitáhl pozornost, a to doslova, protože zakončil svůj projev výřekem jmen hladovkářů – Constance, Francis, Yassin, Mourad, Rachid, Patrick, Ibrahima, Bader – a naznačil tak, že to jsou právě oni, komu máme tleskat.

Potlesk těm, kteří nebyli přítomni, kteří sice hráli, ale jindy a na jiném místě, narušil představu divadla jako prostoru přítomnosti, zjevování a setkávání. Bellinckova scénografie ho ukázala naopak jako místo absence, proměkané příležitosti a neuskutečněného setkání. Ilegální imigranti nečekají v zákulisí, aby si

přišli pro náš potlesk na jeviště, jsou a vždy byli na zcela jiném místě, účastní se jiných scén, svádějí své boje na jiných jevištích. Takto předvedený radikální posun pozic naznačuje, že to nejsou oni, ale spíš my, kdo hraje úlohu těch, kteří „nehrají roli“, kteří nedokážou využít své možnosti vystoupit a promluvit.

Různá jeviště aktivují různé pozice, na nichž se mohou politické subjekty objevovat, mluvit a jednat. Právě obměňování těchto jevišť umožňuje, aby mohlo být dané rozdělení rolí narušeno. A stejně tak i jeviště samotné. Je odhaleno jako dočasný řád, vždy připravený k proměně a přivlastnění kýmoli, kdo má kuráž na něj vystoupit – anebo ho opustit. V tom podle mého spočívá politika scénografie.

Autorka je nizozemská teatroložka.

Text vyšel pod názvem **The Politics of Scenography: Disrupting the stage** v časopise *Performance Research* č. 3/2013. Z angličtiny přeložila **Marta Svobodová**. Otištěno se souhlasem autorky, redakčně kráceno.

Scéna jako území nikoho

Před zahájením Pražského Quadriennale scénografie a divadelního prostoru jsme mluvili s jednou z organizátorek. Významné brazilské scénografky jsme se ptali na vztah divadelní scény a politiky, pomíjivost scénické tvorby, ale také na život v São Paulu.

MARTA SVOBODOVÁ

Scénografie může fungovat jako kritika politiky – pak ale nutně zůstává vždy o krok pozadu za každodenní realitou. Domníváte se, že dovede vytvářet i jakési inovativní politické formy skutečnosti samotné?

Scénografové mají schopnost proměnit jakýkoli prostor v potenciální jeviště a oživit jakýkoli dostupný prvek tak, aby vyprávěl o historické zkušenosti nebo vyjádřil něčí postoj. Přes veskerou fiktivnost vytvářenou divadelní inscenací a její scénou se coby scénografové snažíme poskytnout divákům přesný vjem reality. Skutečnost – a také politika – může být přechává a pomíjívá a hranice mezi skutečností a fiktivností je v současnosti stále těžší identifikovat. Úplně stejné je to ovšem s dělicí linií mezi scénografií, výtvarnou instalací a výstavou. Výzvou pro scénický design je se s tímto územím nikoho mezi skutečným a fiktivním vypořádat. A s tím souvisí i pomíjivý charakter scénografie a její pozice v umění vůbec.

Před každým Pražským Quadriennale se znovu objevuje diskuse o tom, jak vystavovat scénografii a scénický design. Politická sekce se v kontextu letošního tématu sdíleného prostoru pokouší znovu posílit představu scénického designu jako jedinečného zážitku a jako skutečného umění, čehož se snaží dosáhnout obsazováním prostoru prostřednictvím nejrůznějších konceptuálních pojetí, ale také posílit představu scénografie jako pokusu o odhalování a narušování existujících pravidel a ustálených forem.

Z politického hlediska nezažívá svět právě klidné časy. Sledujeme vývoj vztahů mezi Západem a Ruskem i sílící nacionalismus, který ekonomická a společenská nestabilita vyvolává, v Evropě se stává naléhavou otázkou, co s přibývajícími imigranty. Může scénografie reagovat i na takováto velmi konkrétní politická témata, nebo je její způsob vyjadřování spíše subtilnější?

Pocházím z rodiny, která emigrovala z východní Evropy a Středního východu do Brazílie v padesátých letech, takže jsem s tématy, která se vztahují k migraci, válce, boji o přežití a snahy o nový začátek doslova vyrostla. V době historických změn vyvolávajících migraci vznikají nová společenství či „rodiny“, které se utvářejí kolem nového jádra a je pro ně velmi často charakteristická diverzita. Vyrostla jsem uprostřed takové „rodiny“ utvořené imigranty z nejrůznějších lokalit od střední a východní Evropy přes Blízký východ až po Asii. Vzniklo společenství, které svedlo dohromady křesťany, židy a muslimy ve světě zcela odlišném od jejich domovin. V takovém prostředí si rychle nacvičíte tolerantnost a naučíte se respektovat etnické, kulturní, náboženské a politické rozdíly.

Brazílie je v tomto ohledu úžasná místo. Tamní lidé jsou zvyklí diverzitu respektovat a může být paradoxně snazší debátovat o politice a náboženství než o fotbale. Při umělecké praxi tyto vlivy vyvstávají na povrch

jako nedílná součást individuální a umělecké identity tvůrce. Když jako scénografka vytvářím skutečná místa ve fiktivních prostorech a naopak, mezi jednotlivými vrstvami díla a jeho jazyky existuje juxtaopozice. Zda jsou tyto vrstvy více či méně subtilní nebo metaforické, to je velmi osobní otázka, která záleží na tvůrčím repertoáru konkrétního umělce. Na scéně každopádně nemá co pohledávat žádná módnost, důležité je, aby umělecký výraz skutečně reprezentoval to, co zamýšlíte vyjádřit. Při vytváření scény je pro mne v současnosti hodně těžké uvažovat o ní jako o pouhé ilustraci inscenace – je sama o sobě funkční vrstvou, obsahuje příběh a má vlastní osobitost. Proto je vlastně jakousi postavou na jevišti.

Na letošním Pražském Quadriennale scénografie a divadelního prostoru, které si jako zastrěšující téma zvolilo „sdílený prostor“, jste ambasadorkou podtématu „politika“. Zdá se mi ale, že tento pojem používáte v dost abstraktním smyslu.

Sdílený prostor jako určitá kategorie a jako společné téma přirozeně akcentuje prostor jako hlavní osu uměleckého vyjádření. Prostor je nutným předpokladem, bez něj by se myšlenkám nedostalo materializace v estetizovaných formách za pomoci specifických jazyků nebo jejich kombinací. Mimo prostor umělecké vyjádření prostě neexistuje. V tomto kontextu se pak politika objevuje jako prozkoumávání pravidel fungování prostoru

Jean Delville

15. 5. 2015 — 30. 8. 2015



Galerie hlavního města Prahy
za podpory
Wallonie-Bruxelles International

Dům U Kamenného zvonu
Staroměstské náměstí 13
110 00 Praha 1

Otevřeno denně kromě pondělí 10–20 h
www.ghmp.cz

NATOČIT

ČESKÝ DOHUMENT MÁ CENU

CENAKOUTECKY.CZ

KINO CENY PAVLA KOUTECKÉHO 2015 — ZAČÍNÁME POD KYVADLEM

Podzemí pod kyvadlem, Letenské sady, Praha 7

28. 5. 19:00 **Lovu zdar!**, rež. Jaroslav Kratochvíl,
ZDARMA – nutná rezervace na www.cenakoutecky.cz

22:00 **afterparty v podzemí**, hraje DJ Ondřej Štindl, vstupné 100 Kč

Kino Světozor, Vodičkova 41, Praha 1

1. 6. 18:30 **Jenica & Perla**, rež. Rozálie Kohoutová

vstupné 80 Kč

20:45 **K oblakům vzhlížíme**, rež. Martin Dušek

2. 6. 18:30 **Lovu zdar!**, rež. Jaroslav Kratochvíl

20:45 **vlna vs. břeh**, rež. Martin Štrba

Containall pod kyvadlem, Letenské sady, Praha 7

4. 6. 20:45 **K oblakům vzhlížíme**, rež. Martin Dušek

zdarma

Park Letná u dětského hřiště, Praha 7

5. 6. 21:45 **Opří žebřík o nebe**, rež. Jana Ševčíková

zdarma

6. 6. 21:45 **Jáma**, rež. Jiří Stejskal

Promítáme také v Hradci Králové, Plzni a Ústí nad Labem

**SLAVNOSTNÍ VYHLÁŠENÍ 9. ROČNÍKU CENY PAVLA KOUTECKÉHO
PROBĚHNE 8. 6. 2015 V DIVADLE ARCHA. VSTUPENKY V PRODEJI
NA POKLADNĚ DIVADLA.**

CENAKOUTECKY.CZ

partneré

film &
sociologie

JEDEN
LEK

Divadlo
Archa

hlavní partner

NADAČNÍ FOND AVAST

partneri

man@web

AFO

za podpory

MINISTERSTVO KULTURY
ČESKÉ REPUBLIKY

PRÁVA
PŘÍSLUŠNOST
PRAHA
2015

mediální partneri

Vitava
Český rozhlas

režie
DOVĚRY

me@cz

A2

OFP

Pod záštitou Adriany Krnáčové, primátorky hlavního města Prahy

Unijazz ve spolupráci s městem Boskovice a rodinou
Mensdorff-Pouilly, za finanční podpory
MK ČR, Mezinárodního Visegrádského fondu
a Česko-německého fondu budoucnosti pořádá

BOSKOVICE

9.—12.
ČERVENCE

23. ročník festivalu
pro židovskou čtvrť

hudba, divadla, filmy, výstavy,
autorská čtení, palouk Potrvá

IVA BITTOVÁ & ČIKORI,
SHOENFELT / BABKA,
GÜNTER BABY SOMMER ^(D),
MUCHA, LONGITAL ^(SK),
MERIDIAN BROTHERS ^(CO),
TVRDÝ / HAVELKA,
THE WEATHERMAKERS,
DIRTY DEEP ^(FR),
FIVE SECONDS TO LEAVE
A MNOHO DALŠÍCH

www.boskovice-festival.cz

MINISTERSTVO KULTURY • Visegrad Fund • EVROPSKÝ FOND REGIONÁLNÍHO ROZVOJE • MĚSTO BOSKOVICE • MĚSTSKÝ ÚŘAD BOSKOVICE • LEGALPARTNERS • BOSKOVICE • BOSKOVICE • BOSKOVICE

ROZVOJ KREATIVNÍHO PRŮMYSLU • BTV • PRAŽSKÁ 5 • BOSKOVICE

S Aby Cohen o vztahu fikce, reality a politiky ve scénografii

a jeho zabírání. To následně vyvolává otázku po vztahu sociopolitických aspektů každodenního života a fikční stránky performan- ce. Politické aspekty umění a jeho současná podoba provokují designéry k práci na pome- zí scénografie, výtvarné instalace a výstavy – a rovněž na pomezí běžné reality a světa imaginárního.

V tuto chvíli je namístě zamyslet se nad dosavadním směřováním Quadriennale, nad proměnami, jimiž výstava prošla, a nad tím, kam bychom se měli v budoucnu vydat dál. Což mi připomíná případ sãopaulského Arts Biennale, které bylo původní inspirací pro založení Pražského Quadriennale. Také Arts Biennale v průběhu let pozměnilo svou strukturu – kdysi bývalo organizováno rů- znými zeměmi a až posléze ho začala řídit kurátorská skupina. Pražské Quadriennale dnes kombinuje umělecký a kurátorský kon- cept s účastí jednotlivých zemí, což, mys- lím, vytváří plodný dialog. Také se ukazuje, že i v globalizovaném světě nadále exis- tuje pocit identity. Samotné Pražské Qua- driennale se snaží být určitým sdíleným prostorem.

Plánujete performanci označenou za „obsazení prostoru“. Příklady míst, kde se lze zaměřovat na divadelní aspekty veřejného prostoru, jeho politická omezení a podobně, mohou být ulice nebo opuštěné budovy coby území všech a nikoho. Jaký záměr máte vy?

Když jsme vybírali konkrétní prostor pro per- formanci na téma politika, zaměřili jsme se nakonec právě na symbolické „území niko- ho“. Takový prostor jsme nezvolili jen kvů- li jeho estetickým kvalitám nebo výhodnos- ti. Řídili jsme se především určitými předem vytyčenými požadavky, například relevancí a významností lokace v rámci prostoru velko- města. Chtěli jsme, aby šlo o veřejný prostor, jímž lidé běžně procházejí, aby šlo o pasáž nebo cestu, která propojuje různorodá mís- ta, aby šlo o místo, které může být snadno zabráno a proměněno a které přitom lze snadno nalézt, které není nějak skryté, ale jehož potenciálu si lidé zatím moc nevšíma- li. Všechna tato kritéria nakonec splnila Praž- ská křižovatka. Takto nalezené místo bylo zabráno a rekonstruováno prostřednictvím smísení různých jazyků – divadla, instalace a výstavy – a jeho obsazení vyvrcholí tvor- bou nejrůznějších významových vrstev, tvo- řených kolektivem umělců. Brazílský graffi- ti umělec Galo de Souza a český writer Tron vytvoří kreslené příběhy na ulicích kolem Křižovatky a na kostelní fasádě. Britský zvuk- ový designér Ian Evans má na starost vznik zvukového prostředí, pro nějž bude mixo- vat reálné i fiktivní ruchy velkoměsta. Účast- níci jsou pozváni, aby tento prostor zaplnili vybranými kreativními prezentacemi, perfor- mancemi a diskusemi na různá témata. Stane se tak v rámci tří okupačních událostí: prv- ní bude mít téma sdíleného teritoria divadla a performance, druhá se zaměří na narativní prostor a třetí se bude věnovat tématu kar- tografie. Projekt tak koresponduje se třemi tematickými osami letošního Quadrienna- le. Jsou jimi zvuk – zvukové prostředí, kte- ré je přímo vytvářeno pro danou lokaci. Dále počasí – nepředvídatelnost chování účastní- ků a výsledek jejich okupace. A konečně zmí- něná politika – tedy samotná okupace vybra- něho prostoru.

Jaká je vaše dosavadní zkušenost s tématem politiky coby námětem scénického designu?

Jako scénografka a kurátorka jsem rozvíjela nejrůznější projekty s cílem vytvořit prostor pro projevy různých názorů, uvá- dět do praxe kreativní procesy podporující



Instalace MixMax Brasil pro Tropenmuseum v Amsterdamu. Foto Ivar Pel

demokratickou správu věcí veřejných, přivá- dět ke spolupráci profesionály z nejrůzněj- šíh oblastí a ovšem také umělce. Výsledkem je vždy něco víc, než co by svedl jeden autor. Jako designérka jsem ve svých nejnovějších projektech usilovala o to, aby k designu sestávajícímu z nějak konstruovaného pro- storu a významových vrstev přibyla i práce umělců, která zde může být vystavována, aby tento prostor pulsoval a vyprávěl o přítom- nosti tvůrců, jakkoli jsou často při prezenta- ci výsledku neviditelní. Příkladem může být projekt MixMax Brasil, vytvořený pro Tropen- museum v Amsterdamu, který byl k vidě- ní mezi lety 2012 a 2015. Propojila se v něm práce spousty umělců, kteří se zabývají recy- klováním materiálů a kteří k tomu využívá- jí nejrůznější techniky, což dalo vzniknout kreativnímu prostředí umožňujícímu zažít barevnost brazilské kultury. Jiným příkladem mohou být mé návrhy a kurátorská práce pro brazilskou výstavu Pražského Quadriennale v roce 2011, za niž jsem získala ocenění Zla- tá triga. Kromě toho jsem v roce 2001 zalo- žila skupinu CenografiaBrasil, která se zamě- řovala právě na společnou tvorbu a diskusi nejrůznějších profesionálů a umělců, aby tak přispěla k rozvoji scénografie. I díky vzniku této skupiny měl vítězný brazilský tým kon- cepční, ale hlavně demokratickou podobu.

Bohužel v Brazílii stále nemáme žádné spe- cializované akce, při nichž by se dostal ke slovu scénický design, a přestože existuje spousta divadelních festivalů, zaměřují se především na režii, herectví a dramaturgii. Po deseti letech São Paulo znovu organizu- je Fest Montenegro International, do nějž by bylo skvělé začlenit ukázky a debaty týkají- cí se scénického designu. Doufejme, že se to podaří alespoň v dalším ročníku.

Žijete v São Paulu, kde se právě před deseti lety zformovalo Movimento Passe Livre. Toto protestní hnutí si – podle mne celkem neobvykle – vytyčilo za hlavní cíl svého úsilí dostupnost veřejné dopravy. Proč jde v São Paulu o tak důležité téma? Podporujete vy osobně aktivity tohoto hnutí?

Movimento Passe Livre je mírumilovné hnu- tí, které zastupuje práva celé populace, tedy obyvatel každého věku, ale je vedeno hlavně mladými lidmi. Jde o nezávislé sociální hnutí, které není navázáno na žádnou určitou poli- tickou stranu a které usiluje o lepší vybave- nost a služby ve veřejné hromadné dopravě a také o její bezplatnost pro veškeré obyva- telstvo. Snaží se znovu obnovit její charak- ter veřejného statku, jelikož se příliš privati- zovala. Hnutí vytvořila skupina obyčejných lidí, kteří se dali dohromady při diskusi nad jedním projektem městské veřejné dopravy. Můj synovec, kterému je dvadvacet let a kte- rý studuje sociální vědy na sãopaulské uni- verzitě, je jedním z členů tohoto hnutí a byl i jednou z vůdčích postav během rozsáhlých protestů v červnu 2013.

São Paulo je, dá se říct, ekonomickým moto- rem současné Brazílie. V různých koutech země se náklady na každodenní život znač- ně odlišují, ale São Paulo je má zdaleka jedny z nejvyšších a v současnosti se stalo dokonce jedním z nejdražších měst na světě. Přitom infrastruktura a dostupnost služeb – nejen těch dopravních, ale i co se týče zdravotní- ctví nebo vzdělávání – neodpovídá potřebám ani daním placeným jeho obyvateli. Je prav- da, že se za posledních několik let situace trochu zlepšila, přesto jsou ale náklady na život a nájem pro nás, „Paulistanos“, stále neúnosné.



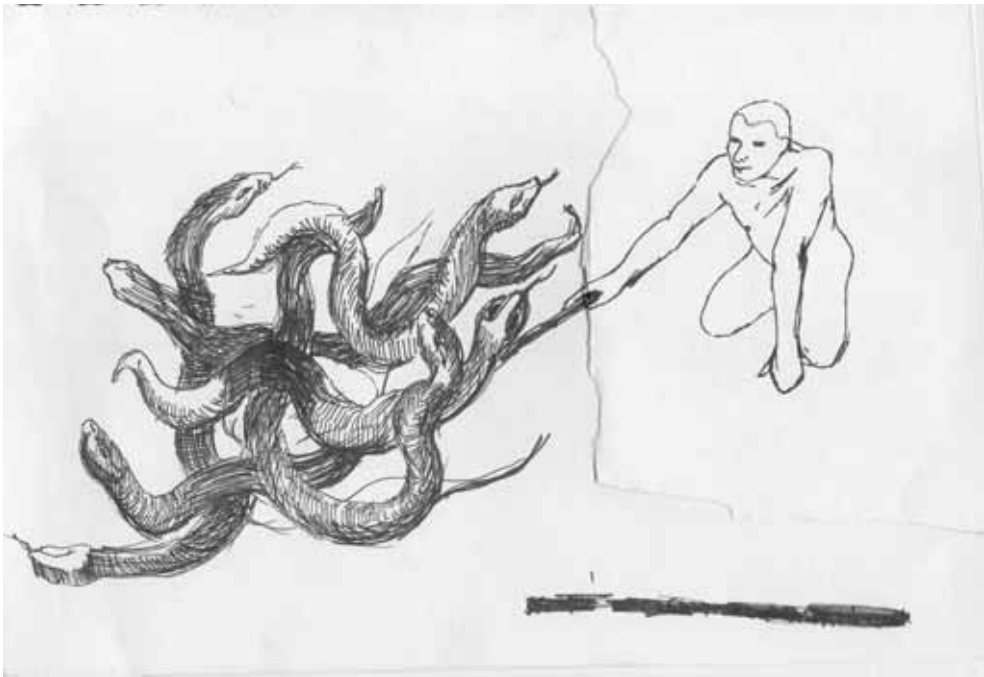
Aby Cohen je brazilská designérka, scénografka a kurátorka, která působí v oblasti divadla, výtvarného umění a filmu. Svoji kariéru zahájila jako divadelní návrhářka pro skupinu Macunaima, spolupracovala na mnoha nezávislých divadelních produkcích. Učí scénografii na Univerzitě krásných umění v São Paulu a pracuje pro řadu mezinárodních výstav výtvarného umění v Brazílii, ale i v jiných zemích Latinské Ameriky. Od roku 1995 se jakožto zástupkyně Brazílie účastní Pražského Quadriennale. V roce 2011 zde působila jako kurátorka a designérka brazilské národní expozice a získala ocenění Zlatá triga. V roce 2013 spolupracovala na organizaci festivalu World Stage Design. Založila skupinu Cenografia Brasil.

Stav věcí / Miroslav Olšovský

Minimalistická skladba Miroslava Olšovského obsahuje zprvu útržky hovorů a fragmenty všednosti. Ty jsou vzápětí vystřídány nepopsatelnými ztrátami.

I.
Rozhovory se mění jako lidé
Není se kam vracet
V řeči najdeš odpověď
Stopy, které mizí
Najdi si svůj cizí jazyk
Už to nepotřebuješ, porozumět
Číst znamená spatřit světlo
Nezbývá už nic, než co je zjevné
A tíha ležící na stromech
Soumrak
Nezůstat vně
Rozpoznat barvu strachu
Její jméno mluvilo vše
Řeč odkrývala, co stárlo
Kam až sahá paměť
Rozměry věcí zůstávají
Být v tom od počátku do konce
Naprostého konce
Co ještě nevidím
Odejít znamená už se nevrátit
Nezůstat tu věčně, ztratit se
V možnosti se skrývá zázrak
Co ještě bude
Dívat se a mluvit
Sugerovat rozměr hladu
Spatřit bolest
I šílenství je způsob života
Najít řeč, kde můžeš bydlet
Neukončenost
A proudy milosti jako chladné deště
Nevyslovitelné nelze vyslovit
Únava bývá horší než smrt
Jsou věci, o kterých nechci mluvit
Stále se to vrací, nezešílet
Mít kde bydlet
A jen stát a plakat
Nezapomeň, vem si klíče
Co ještě lze vyslovit
Ptáci
Čemu ještě lze rozumět
Dívat se a pamatovat si
Nemám kam jít
Nechci se vracet
Ztratit vše, i bolest
Jít se někam najíst
Čemu už nevěřím
V co už nedoufám
Na co jsem dávno zapomněl
Vymočit se
Unavit se a jít spát
Zůstat naživu
Listovat v knihách
Probudit se
Nezabít se
Dát si kafe
Vymanit se z řádu věcí
Pověz mi, ta moje představa
Odejít nikam
Tvář z mosazi, akryl a měď
A jeho podoba sochy
Tržné rány
Dát žebračce peníz v podchodu metra
Zdálky
Táhne se to, čas
Neúnavně, každý den
Co chvíli někdo přichází
Už abys odešla
Nechci tě
Bojím se
Ze stromu slézá strach
Zrozená z pěny
Koupelna, mýdlo a uhry
Ty stará píčo
Včera v noci se zrodily věci
Zázračné povstalo ze zázračného

II.
Dlouho to zůstávalo skryté
Nepohnuté, samo v sobě
Ne, už ti nevěřím
Nechci už ničemu rozumět
Co myslíš?
Vše je si čím dál víc cizí
Přijde to zaživa
Než se naděješ
Cosi se zavřelo
Opět kdosi přišel
Opět jsem to spatřil
Slepotu světla
Dveře se otevřely
Trčely jako hluboká rána
Stále tě potkávat
Kdosi mi cosi říkal
Už si to nepamatuji
Zmizelo to
A nezanechalo po sobě žádnou stopu
Nemůžu se zbavit jedné věci, která
Po celém městě je nesnesitelné vedro
A strach
Ne
Nevzpomínám si
Ty jsi už nebyla
A já ještě nežil
Slovo skryté v písmu se klube na povrch
Jako motýl
Často se nepodobám
Sobě i druhému
Najednou jsme si cizí
Všichni už odešli
Cosi stále schází
Není zde to, co je jindy tak přítomné
Zůstávám v prázdnotě
Co ještě lze ztratit



Kresba Silvie Vavřínová

Co nikdy nenajdu
V co vlastně doufám
Komu už nevěřím
Kde ustavičně scházím
Koho nechci vidět a co nechci slyšet
O čem nechci mluvit
Dalo se do deště
Čeho se držím
Dýchat
Pozorovat ptáky
Poslouchat hlasy
Dívat se na nebe
A na tvé rozpálené tělo
Písek, voda a mraky
Stíny na těle
Měla jsi pravdu
Roztržka předchází smíření
Projít kolem a už se nesetkat
Nevidět
Stát a nadávat
Poměry a poměry

Paměť přesahuje
Tvé tělo se rozevřelo hladem
A spatřil jsem prostor
Co se nikdy nezrodí
Co už nelze vyslovit
Co se nikdy nestane
Čemu nelze rozumět
Hlasy rostou do hloubky
Ticho vylézá na povrch
Přebývat v sobě
A spočinout v tobě
Otevřela jsi se jako tržná rána
Plná krve
Nevidím nic než fragmenty
Své i cizí části
Tebe
Přátele, kteří kdysi
Ze všeho zůstala jen trapnost
Vzpomínky
Vidět, co narůstá a zase mizí
A zůstává v paměti druhých
Co se ustavičně ztrácí
Proniká námi jakýsi chlad
Zůstala jsi stát v rámu dveří
Už ses nevrátila
Věci opět povstaly
Prostor za okny se proměnil a zase zmizel
Nastalo ráno
Nezměrnost zůstala
Toto je chvíle hladu
Žízeň vody, napít se
Pamatuješ?
Všechno to byla tvoje vina
Všechno se uzavírá
Čím jsi žil?
Trochou slov, co zbyla
A měl jsi vůbec jinou možnost?

Některé věci nelze vyslovit
Pověřím se sune tramvaj
Spadaným listím
Z úst se sype prach
Přiznat si vše
Propadnout klamu
Zjevení zvířat na zdech
Proboha tě prosím, věř mi
Chce se nadávat, zvracet a nadávat
Řeč stéká a tuhne v balvany
Rostliny, zelené znaky, vrhají stíny
Chtějí být čteny
Chcípni smrti
Z údolí vyvěrá pramen
Světlo prodlužuje čas
Mluva lidí protéká sklem
Září a proudí davem
Dotýká se mého prahu
I tvého plodu
Jako zteřelé listy
A zpuchřelé prsty starců
Smrt stéká
Týrá mne hlad po kráse

IV.
Zprohýbal se prostor
Za okny zůstal klam
Davem se k světlu prodírá stín
Co je mi po jménu?
Její křehká plnost
Paměť obnažená až na kost hrůzy
Vody se vzbouřily
Tvé oči spatřily mé trosky
Na počátku chaosu
Bydlet znamená nacházet se
Být psanec nejen od slova psát
Kterí se setkávají ve slovech
A vyzařují řeč, tekuté sklo
Mizí bez paměti
Po strachu přichází zase jen strach
Někdy smích
A pak se začneš dávit
Hlas se trhá písmem
Z prázdna roste závrať
Co ještě lze ztratit?
Tvář ponořenou do jména
Ubohost dovedenou až ke směšnosti
Čas je smrtí místa
Ale mluva neumírá s těly
Představy nás ubily
Svět se vyčerpал na svých možnostech
V čí přítomnosti září věci?
Spalujeme svá těla
Jako listí na podzim
Jazykem prosvítá smrt
V prázdnu stojí stromy
Slétají se vrány
Sotva se dotknu, přestávám rozumět
Trauma věcí pod povrchem
Přijmou to lidé?
Tyto fragmenty

(1999)

Miroslav Olšovský (nar. 1970) vystudoval rusistiku. Vydal básnické sbírky *Záznamy prázdnot* (2006), *Průvodce krajinou* (2011) a *prózu Líčení* (2012). Podílel se na vydání antologie *literární a filosofické tvorby činarů Ten, který vyšel z domu...* (2003) a výboru z díla *ruského undergroundového básníka Igora Cholína Nikdo z vás nezná Cholína* (2012). Pracuje ve *Slovanském ústavu AV ČR*.

Závěry s neuzavřenými konci / Josef Straka

V nových básních zkoumá Josef Straka periferii měst. Vydává se do opuštěných míst, kde končí autobusy i tramvaje a kde život i čas plynou těžko uchopitelnou rychlostí.

x x x
někomu překážet ve větách
narušovaná a narušená slovesa po všech
pohybech (stranou)
cuknutí, uhnutí očí, když se dovírají dveře
tramvaje
pár schodů, doslova pár
opřen o sklo kopíruji trasu průběžné linky
míhající se čísla
pondělí, středa v jednodenním protnutí
stisk, lehce násilný, zůstávají po něm
otlačení na kůži
vyhledávání dalšího spoje
posouvání, jako by se nemohlo ani chtít
a zatím za stěnami – už metra – pulsující
trávicí ústrojí města
viscerální pohyby žadonicích žaludků
slepé vyvrhování srdcí a plic
a pak někde na barových přístojkách říkám:
„ta káva už je navíc“

vyložená dohra, neurvalý dopad do krajních
poloh
vidět, vidět dům, a pak zas ne
otázky vyvstalé jak nenadálý přízrak
zdrsnělý povrch, který je postupně
zvláčňován vodou
město, které zas nelze než nevnímat
půlky vět, rozsekané zas něčím podivně
příjemným
zachytit to vše jen několika prsty
budeme v tom muset zůstat, ve všech
současných stavech a situacích,
po několik hodin, a možná i dní
smrčí a jehličiny, zdrsnění, zvláčnění,
povrchy, množství povrchů, šum a šedivo-
fialový hluk, který se jaksí už zadírá
bary, v jakési strnulosti a zároveň už
měnící skupenství
led, led, a sněh
a potom něco až dokonale bílého –

doznívající prázdno
doznívající zvuk plavebních komor
co s čím, a co proti
a co za nejasných okolností
a co zcela zřetelně, co ostře
vytanulý otazník při sjíždění dolů
asi ne, další potažmé záporny!
Před-předměstí
do neklidné noci nemáme jiný názor než dojít
na místo určení
v zamračeném předklonu se už dopředu
vyznáváme z našich nepoučení
červená vrata, před kterými už pak stojíme
každý sám
co s čím, a co proti:
další autobus, další den, s číselným
označením přes „200“ dává tušit, že
se bude odjíždět nekonečně dlouho
všechna ta před-předměstí



Eugen Wiškovský: Katastrofa, 1939

blemcavý zrak za všemi těmi tramvajovými
parky a výlohami

x x x
stále si měníme souhry
vítězství, nebo něco na ten způsob
měníme na nevýraznou pokoru
v dlouhých a ještě delších intervalech
co s čím je vlastně záhada
kolem které tak dovedně balancujeme,
lavírujeme
co s čím – je vlastně nebezpečné

x x x
slova, která se zrychlují
život, který odkládáme stranou
nepoužívaný:
řeka, zadní stezky
dál lávky, které prý cosi spojují
prázdné zamrzlé náměstí
chybí tomu všemu led na okapových rourách
tento leden už vlastně není!

úzkost v dalších chvějivých prstech
smrčí a jehličiny
vtíravý zvuk (pláč)

chvějící se ruce, úporná bolest
ujít další a další krok
nezbytná, skoro až pochopitelná úzkost

x x x
klopýtavý krok
ze života, takto rozprostřeného, chybí asi
dost podstatná část
kroky se zrychlují v souladu s chybami
zkusmé pokusy a závěry
závěry s neuzavřenými konci
a s kouřením cigarety někde v rohu malého
balkónu v sousedství

x x x
vířivý tlak
nepoddajná slova, stále a stále opakovaná
malé zákoutí lodního baru
nikam se nedá odplout
a to ani v sobě
se vším zatarasením – dál a dál cosi převracet
vyjít pak ven – kamsi na palubu
a pozorovat poslední paprsek zanikajícího
dne

s jistou stopou další bez – a naděje
a poté opravdu už loď opouštíš

sjet pak na zastávku někam pod křížení
dálnic různých směrů
od které to je ještě asi 40 minut chůze

x x x
vlastně to není až tak záhadné
konečné autobusů
poslední zakončení města – úplně
poslední
po projitých periferiích, sídlištních zónách
nutková touha volat v lesoparku
zeptat se, jak probíhal den
a jak by mohl probíhat zcela jinak
a za tím vším jen další nutkavost

x x x
je to ještě starší
všechny ty zasuté „ne“pravdy
lži ve vykroucených slovech
stále nevěřit zpronevěráám:
černé bary
do kterých se vstupovalo v prosincových
dnech
kdy se vše počítalo na minuty

(březen až květen 2015)

Josef Straka (nar. 1972) vystudoval psychologii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde poté působil jako odborný asistent. Je autorem tří básnických sbírek: a... jiné časy (1994), Proč (1995) a Malé exily (2014). Dále vydal tři knihy básnicko-prozaických textů: Hotel Bristol (2004), Město Mons (2005) a Kostel v mlze (2008). Jeho texty byly přeloženy do angličtiny, němčiny, polštiny, srbštiny, slovinštiny a nizozemštiny. V letech 2000 až 2008 pracoval v redakci literárního časopisu Weles, od roku 2009 spolupracuje s literárně-kulturním časopisem H_aluze. Organizuje literární večery a diskuse v rámci mezinárodního festivalu Den poezie a rovněž v Domě čtení Městské knihovny v Praze.

Fra právě vydává

Čínané: všichni se ptají (a já jako první): ale kde je vlastně jejich sexualita? – Mám o tom jistou vágní představu (jde spíše o věc představivosti), ale kdyby byla pravdivá, jednalo by se o revizi celého jednoho předchozího diskursu: v Antonioniho filmu vidíme, jak se prostomyslní návštěvníci v muzeu dívají na maketu představující barbarskou scénu ze staré Číny: tlupa vojáků okrádá chudou rolnickou rodinu; výrazy tváří jsou brutální nebo bolestné; maketa je velká, jasně osvětlená, těla jsou zároveň strnulá (ve svitu typickém pro muzeum voskových figurín) i křečovitá, dovedená k jakémusi současně tělesnému i sémantickému paroxysmu; člověk myslí na španělské veristické sochy Kristů, jejichž syrovost tolik znechucovala Renana (je pravda, že ji připisoval jezuitům). Nuže, tato scéna se mi náhle a ve velice přesném smyslu vyjeví jako *pře-sexualizovaná* na způsob nějakého sadovského výjevu. A potom si představím (je to ale jen představitost), že sexualita, *tak jak o ní mluvíme a v té míře, v jaké o ní mluvíme*, je produkt společenského útlaku, špatných dějin lidí: celkově vzato efekt civilizace.

Roland Barthes o Rolandu Barthesovi
Kniha je klíčovou prací Barthesova středního období. Sestává se ze sledu stylizovaných biografických fragmentů, ve kterých se úvahy o vlastní subjektivitě a tělesnosti prolínají s teoretickým myšlením. Vymezuje se zde tak oblast psaní a uvažování, která s postupem času začíná být pro Barthesa stále typičtější. Přeložil Josef Fulka, edice Eseje, brož. vazba, 228 s., DPC 269 (eshop Fra 215).

Žiješ v sedmém patře, stěny po-koje jsi polepil kožáky a politiky první Západoukrajinské lidové republiky, z okna vidíš moskevské střechy a posmutnělé topolové aleje, Ostankinskou televizní věž nevidíš – je vidět z pokojů, které se nacházejí na druhé straně chodby, – ale její blízkost je cítit v každém okamžiku; věž vyzařuje cosi hodně uspávajícího, viry malátnosti a apatie, proto nejsi schopný se po ránu probudit, přecházíš z jednoho snu do druhého jako ze země do země. Se sebezapřením spíš nejčastěji do jedenácté, dokud Uzbek za stěnou nezapne na plné pecky kořeněnou orientální hudbu „adin palka dva struna“.

Jurij Andruchovyč, Moskovíada
Moskva přelomu 80. a 90. let minulého století je pěkně depresivní místo. Obzvlášť jste-li ukrajinský básník, citlivá a rozervaná duše stíhaná povinností napsat epochální román ve verších, který vytrhne národní literaturu z letargie a vám zajistí „la dolce vita“. Ale televizní věže mezitím vysílají nakažlivou malátnost a otupělost, venku neustává déšť, lidé padají z oken kvůli vodce, ani piva se nedostává na všechny; modernistické domy – svědkové lepšího Ruska – nenávratně chátrají, v Dětském světě prodávají pouze papírové holuby, v metru pobíhají zmutované krysy a v podzemí pod moskevským metrem probíhá tajný sněm neživých, kteří plánují ovládnout svět. Přeložili Miroslav Tomek a Alexej Sevruck, doslov Alexej Sevruck, edice Světová próza, brož. vazba, 232 s., DPC 259 (eshop Fra 207).

OD DIVÁKŮ

SCOPE⁵⁰

PRO DIVÁKY

Tento film vybralo do českých kin 50 filmových nadšenců



SLEPÁ

film ESKILA VOGTA

Zavři oči a dívej se.

V kinech od 4. června

STUDIO
BELA

PROGRAM ČERVEN

Čt 4. 6. 20.00

DIOR A JÁ

(Frédéric Tcheng, Francie 2014, 89 min.)
Exkluzivní pohled do světa pařížské módy.

Pá 5. 6. 20.00

MANDERLAY – konec monopolu

(Lars von Trier, Dánsko / Švédsko, 2005, 139 min.)
Projekce s lektorským úvodem.

Čt 11. 6. 18.00

BOLŠE VITA

(Ibolya Fekete, Maďarsko 1995, 97 min.)

20.00

DANIELŮV SVĚT

(Veronika Lišková, ČR 2014, 75 min.)
Portrét mladého muže s pedofilní orientací.
Cena diváků na MFDF Jihlava 2014.

Pá 12. 6. 20.00

DIOR A JÁ

(Frédéric Tcheng, Francie 2014, 89 min.)
Exkluzivní pohled do světa pařížské módy.

Čt 18. 6. 18.00

KRÁL ŠTĚPÁN

(Gábor Koltay, Maďarsko 1984, 94 min.)
Rocková opera s historickým tématem vzniku uherského státu v 11. století.

20.00

MAMI!

(Xavier Dolan, Kanada 2014, 134 min.)
Akce VEZMI MÁMU DO KINA!
1+1 lístek zdarma.

Pá 19. 6. 20.00

FOLIMAGE

(Francie 2014, 80 min.)
Kolekce francouzských krátkých filmů ze studia Folimage

Čt 25. 6. 20.00

MANDERLAY – konec monopolu

(Lars von Trier, Dánsko / Švédsko, 2005, 139 min.)
Projekce s lektorským úvodem.

Pá 26. 6. 20.00

VEČER KRÁTKÝCH FILMŮ FAMU CIZÍ PŘÍBUZNÍ

(r. Johana Švarcová),

SMYČKA

(r. Štěpán Pech)

DOKTOŘI

(r. Jan Hofman),

ŠANCE TISÍCILETÍ

(r. Bořivoj Hořínek)

Aktuální info na:
facebook.com/StudioBELA
www.artcam.czVSTUPNÉ: 80 Kč / 60 Kč
(studenti, senioři)Hrajeme každý čtvrtek a pátek od 20 hodin
(není-li uvedeno jinak)

CINEPUR

A2

25fps.cz



Porážka labouristů

Britské volby a past pravicového populismu

Co vedlo k překvapivým výsledkům britských parlamentních voleb, v nichž s převahou zvítězili toryové, nečekaně neúspěšní byli labouristé a vůbec se neprosadila krajně pravicová Strana za nezávislost Spojeného království (UKIP)? A co tento výsledek znamená pro budoucnost labouristů?

JIŘÍ KOUBEK

Britské parlamentní volby byly nepochybně zlomové. Přinesly mandátový výsledek, který jako by naznačoval „návrat k britskému normálu“ padesátých a šedesátých let. Konzervativci pod vedením Davida Camerona získali po pěti letech vládnutí absolutní většinu a sestavují jednobarevnou vládu, zatímco „třetí celonárodní strana“, tedy liberální demokraté, fakticky zmizela z politického spektra. Tento výsledek je ovšem – jak tomu u většinových systémů bývá – ve výrazném rozporu s procenty hlasů pro jednotlivé strany. O posunu ve veřejném mínění tedy vypovídá jen omezeně. Například labouristé dospěli ke svému mandátovému debaklu navzdory mírnému přírůstku hlasů oproti posledním volbám. Co do počtu hlasů zaostali za konzervativci o pouhých šest procentních bodů, ale co do počtu mandátů to bylo o více než 15 procent. Podobné diskrepance jsou v britských volbách spíš pravidlem než výjimkou a najdeme je i u ostatních stran – zejména u pravicové Strany za nezávislost Spojeného království (UKIP), která nedokázala vstoupit do vysoké britské politiky a bude se muset i nadále omezovat na občasně provokace na půdě Evropského parlamentu.

Přehnané obavy

Mohutná vlna nárůstu pravicového „populismu“ (tedy antiimigrační a radikálně euroskeptické politiky), kterou Británie od loňských voleb do Evropského parlamentu očekávala, se tedy nakonec do mandátových výsledků UKIP nepromítla. Nestalo se tak proto, že zejména

vládnoucí konzervativci se na tuto vlnu systematicky připravovali. Pracovali s představou, že UKIP je hlavní hrozbou v první řadě pro ně samotné.

Je to idea, která minimálně v evropském srovnání nemá valného opodstatnění. Příklady ze Skandinávie i odjinud jasně ukazují, že dojde-li někde k nárůstu „populismu“ či nové pravice, ztráty nejdou zdaleka jen na vrub umírněné pravice, ale dokonce ještě citelněji bývá postižena klasická levice, tedy socialisté a komunisté. Ostatně ani konfrontaci s fakty britské politiky výše uvedená představa neustojí. Stačí se podívat na výsledek eurovoleb z roku 2014 a na pořadí stran následujících za UKIP: souboj konzervativců a labouristů skončil prakticky remízou. Fobie toryů z UKIP je, zdá se, spíše psychologické povahy. UKIP totiž krátce před velkým parlamentním kláním ve dvou obvodech vyhrál doplňovací volby, a to právě na úkor toryů. Navíc od samého počátku cílil na tradičně slabé místo toryů, na němž se strana často štěpila – na euroskepticismus.

At tak či onak, přehnané obavy toryům nakonec pomohly. Pod dojmem ohrožení investovali ještě více energie než obvykle do práce

v takzvaných těsných obvodech a tato investice se jim pak vrátila i v duelu s labouristy. Strategickým nástrojem proti UKIP byl i dávno deklarovaný slib premiéra Camerona vypsát v případě vítězství toryů referendum o setrvání Británie v Evropské unii.

Nepřítel je venku

Jestliže konzervativcům jedna mylná domněnka pomohla, labouristé na jinou spíše doplatili. Šlo o představu, že z prudkého propadu liberálních demokratů (který se dal očekávat prakticky od momentu, kdy vstoupili s toryi do vládní koalice) budou profitovat především opoziční labouristé. Představa je to ovšem víceméně logická. Vždyť voliči liberálních demokratů stáli od devadesátých let v jistých ohledech nalevo od voličů labouristů a jednalo se v mnoha případech o voliče protestní. Kam jinam se tedy měli masivně přesunout, když je jejich strana „zklamala“ koalici s jím nesympatickými toryi? V praxi se ale ukázalo, že hlasy zklamáných liberálních demokratů plynuly k různým stranám (UKIP nevyjímaje) a většinu ztracených liberálnědemokratických mandátů přebírali nakonec konzervativci, a nikoli labouristé.



Labouristé doplatili na schopnost Davida Camerona zúročit pětileté výsledky svého vládnutí. Foto breitbart.com

par avion

Z FRANCOUZSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL TOMÁŠ DUFKA

MEDIAPART

Ve Francii se v posledních týdnech upíná pozornost zejména na reformu druhého stupně základních škol (takzvaných collèges). Mladá ministryně ze Socialistické strany Najat Vallaud-Belkacemová čelí tlaku v podstatě ze všech stran: od odborníků, učitelů i politické opozice. Lucie Delaportová v internetovém časopise **Mediapart** z 13. května ovšem označuje některá vyjádření kritiků za pokrytecká. Vypouští je podle ní lidé, kteří „nemají žádný zájem na tom, aby se francouzský školský systém někam posunul“. Čím reforma pobuřuje? Chce odstranit „elitistické“ prvky francouzského školství – omezuje latinu a řečtinu, ruší bilingvní třídy, rozděluje látku dějepisu na „povinnou“ a „volitelnou“, zavádí interdisciplinární výuku a dává větší pravomoci ředitelům škol. **Delaportová připomíná, že Francie má podle OECD nejméně rovnostářský školský systém. Z tohoto pohledu má současná**

reforma podle ní své opodstatnění. Ministryně je ovšem podle svých kritiků vinna především „zločinem urážky francouzské identity“. Proč? Jde proti tradičním názorovým proudům: ten pravicový by rád děti posílal do různých škol podle jejich talentu, ten levicový zase v rámci jedné školy vytvářel alespoň elitní třídy.

L'EXPRESS

Velkou pozornost si ve francouzském tisku začátkem května získal francouzský levicový sociolog a demograf Emmanuel Todd. Tento pravnuk slavného antropologa Lévi-Strausse se ve svém novém eseji *Kdo je Charlie?* vrací k událostem, které následovaly po útoku na redakci Charlie Hebdo, a vyvádí z omylu všechny ty, kteří takzvané Pochody jednoty ve francouzských městech interpretovali jako ukázkou síly francouzské společnosti. **„11. leden byl podvod!“ nechal se slyšet francouzský sociolog.** Co ho k této myšlence přivedlo? Teze jeho nové knížky shrnul 7. května na svých stránkách týdeník **L'Express**. Todd říká, že v pozadí zmíněných Pochodů jednoty stála předně motivace přihlásit se k právu na karikování náboženství druhých, což se v tomto konkrétním případě ale shoduje i s právem na karikování těch nejslabších – imigrantů. Proto podle něj šlo o demonstraci síly s xenofobním nádechem. Podíváme-li se na mapu, největší podíl účastníků nebyl 11. ledna v historicky daných

republikánských regionech, ale v těch okrajových, tradičně spjatých s katolíky. Kromě toho Todd upozorňuje, že shromáždění nebyla celonárodní – chyběli na nich dělníci a mládež z předměstí. To podle něj jen potvrzuje, že současná Francouzská republika bere pod svá křídla pouze horní, vzdělanou část obyvatelstva. O jednotě nelze mluvit.

Le Monde

Kritika zmíněné Toddovy práce na sebe nenechala dlouho čekat. Pomineme-li pobouření premiéra Vallse, k celé záležitosti se na stránkách deníku **Le Monde** z 20. května vyjádřila také politoložka Nonna Mayerová. Ta s Emmannuelem Toddem nesouhlasí z principu. Nepřesvědčil ji totiž sociologův přístup k materii. Mayerová vyčítá Toddovi, že se nezajímá o jednotlivce a své závěry vyvozuje pouze z obecných kartografických dat. Sama nabízí alternativní pojetí, které více dbá na sociokulturní profil manifestantů, jejich politickou orientaci a motivace. Základem tohoto přístupu je průzkum Národní poradní komise pro lidská práva z letošního března, který údajně zpochybňuje Toddovo tvrzení, že se shromáždění neúčastnili dělníci a imigranti. **Sečteno s tím, že by účastníci pochodů byli islamofobové.** S odkazem na výsledky průzkumu naopak zdůrazňuje jejich otevřenost vůči jinakosti.

V některých povolebních komentářích se objevila myšlenka, že hlavním problémem labouristů byly masivní ztráty ve Skotsku ve prospěch Skotské národní strany. Kdyby snad cílem labouristů bylo pouze udržet pozici, a nikoli vítězit ve volbách a získat vládu, byla by taková myšlenka udržitelná. Jinak sotva. Hlavním problémem labouristů je, že se svým konzervativním soupeřem nedokážou držet krok v Anglii. Zlepšit své výsledky dokázali jen v Londýně, v severoanglických aglomeracích víceméně jen bránili své bašty a všude jinde ztráceli. Doplatili jednak na schopnost Davida Camerona zúročit pětileté výsledky svého vládnutí, ale především na celkovou proměnu politického jazyka a atmosféry v zemi. A ta souvisí právě s vzestupem UKIP (jakkoli nebyl dotažen do „zdráného“ konce). UKIP přišel s populárním vzkazem: nepřítel je venku. Jinými slovy, britský problém leží mimo Británii, ohrožují nás „oni“ – Evropská unie, imigranti nebo ideálně kombinace obojího: imigranti z Evropské unie. Toryové se těchto témat velmi zručně chopili a vytvořili dojem, že s nimi dokážou racionálně pracovat ve prospěch britského národního zájmu. V praxi to znamená, že jich obrátně využili v kampani za redukce sociálního státu. I labouristé museli na nacionálně pravicovou agendu nějak reagovat, nutně se však v těchto otázkách ocitli v defenzivě, která ve výsledku skončila bolestnou volební porážkou.

V jiném než britském systému by se levice nabízela strategie radikálního vymezení vůči xenofobní demagogii UKIP a vůči její faktické akceptaci toryi – tedy důslednější apel na progresivismus, politiku inkluze a podobně. V britském případě však tato možnost naráží na limity většinového volebního systému. Logika hry nutí hráče cílit na mediánového voliče, tudíž takřka každé radikálnější vymezení musí být vyhodnoceno jako rizikové – obzvláště pak u témat, na něž průměrný volič slyší. Není zatím jasné, jak labouristé svůj debakl vyhodnotí, ale ztráta velkého množství těsných obvodů bude spíše nahrávat hledání chyby v nedostatečné „středovosti“ (rozuměj pravicovosti) než v nedostatečné vyhraněnosti a vyprofilovanosti. Autor je politolog.



Aktuálním tématem je ve Francii avizované přejmenování pravicové Unie pro lidové hnutí (UMP). **Předseda strany Nicolas Sarkozy přišel s nápadem nahradit zavedený název jednoduchým a výstižným pojmenováním Republikáni.** Celou věc už schválilo vedení strany, o konečné změně ale rozhodnou její členové v hlasování. Výrazy „republika“ a „republikáni“ s sebou ovšem ve Francii nesou pořádně propletené klubko historických odkazů. A jak se ukazuje, ne každému je Sarkozyho iniciativa lhostejná. Na stránkách levicového deníku **Libération** se 5. května objevilo prohlášení kolektivu advokátů, kteří coby zástupci padesátky osobností nového jména strany kritizují. Za tímto účelem také vytvořili petici, čítající přes 20 tisíc podpisů. Žádají v ní, aby se ministryně spravedlnosti začala věcí zabývat a přejmenování zabránila. Pokud se tak nestane, jsou připraveni podniknout proti Sarkozymu právní kroky sami. UMP si podle nich přivlastňuje označení, které náleží všem Francouzům. Republika totiž není ani pravicová, ani levicová. O její význam se ostatně vedou boje už od Francouzské revoluce. Sarkozy zjevně pochopil, že kdo kontroluje slova, kontroluje mysl. Reálně tak hrozí, že budoucím generacím slova „republika“ a „republikáni“ už nic neřeknou.

Sedm motivů ve třech barvách



Jaké bude
tvoje A2
tričko?

velikosti:
S, M, L, XL

dámské 290 Kč
pánské 290 Kč

Trička si můžete objednat na adrese distribuce@advojka.cz. Uveďte vaši adresu, velikost, motiv a zda chcete dámské nebo pánské a my vám pošleme nabídku barevných kombinací a potisku. Tričko vám obratem zašleme na dobírku poštou.

Bod zlomu

Kniha o krizi kapitalismu

Nová kniha Ilony Švihlíkové, nazvaná Přelom, je původní dílo reflektující důležité otázky dnešního globálního kapitalismu. Ten podle autorky v současné podobě nemůže pokračovat. Jakým směrem se bude ubírat další vývoj ekonomiky a s ní i společnosti?

ADAM VOTRUBA

Ekonomka Ilona Švihlíková v knize *Přelom* s podtitulem *Od velké recese k velké transformaci* reflektuje především historický vývoj světové ekonomiky zhruba od sedmdesátých let do současnosti, tedy neoliberální éru. Práce je v nejlepším slova smyslu ukázkou politické ekonomie, která se snaží porozumět světu skrze příběh.

Konec smíru kapitálu a práce

Nemohu si hned v úvodu odpustit poznámku o tom, jak příznačně se přístup Švihlíkové liší od děl liberálních ekonomů typu Friedricha Hayeka. Zatímco kniha české autorky je někdy až přetížena množstvím faktů, z nichž pak skrze interpretaci poznáváme vývojové tendence světové ekonomiky, ve spisech liberální orientace je empirických údajů poskrovnu. Univerzálně platný ekonomický model, jenž má být „nejlepší vždy a všude“, fakta nepotřebuje. Pokud je některá ekonomika úspěšná, je to díky liberalizaci, pokud je neúspěšná, je důvodem nedostatek liberalizace. Jak upozorňuje i Švihlíková, mnohdy je jedna a táž ekonomika prezentována jednou jako pozitivní příklad liberalizace a jindy, o pár měsíců později, se stane odstrašujícím příkladem toho, k čemu vedou státní regulace. Stačí, aby v mezidobí vypukla hospodářská krize.

Při čtení knihy si čtenář uvědomí, do jaké míry jsou současné dějiny utvářeny ekonomickými silami. Mnohdy jde o neosobní vývojové trendy, které sice na jedné straně souvisí s dílčími rozhodnutími mnoha jedinců, na straně druhé se ale vnucuje otázka, je-li zde člověk skutečným aktérem historického procesu. Těm, kteří autorku znají, asi není potřeba její pohled na neoliberální kapitalismus blíže představovat. Ačkoliv se ekonomický a mediální mainstream dosud zdráhá pojmenovat věci pravými jmény, je

celkem zřejmé, co se děje: poválečný smír mezi kapitálem a prací v západních zemích skončil, kapitál zvyšuje své zisky, zatímco reálné mzdy pracujících klesají nebo stagnují a nezaměstnanost roste. Nejde přitom o záležitost jedné ekonomické krize, je to dlouhodobý trend.

Základním poselstvím knihy je tvrzení, že se nacházíme v bodě zlomu – v okamžiku, kdy se vyspělý svět musí od základů změnit a my ještě nevíme, kterým směrem se vydá. V druhé půli knihy proto autorka nabízí možné scénáře dalšího vývoje – jak negativní, tak pozitivní. Některé z nich jsou dosti znepokojivé. Je například otázkou, jestli se kapitalismus dokáže restartovat bez velkého válečného konfliktu. Po celém světě nicméně vznikají ostrůvky pozitivní deviace, které dávají tušit, že systém, v němž ekonomika slouží lidem, a nikoliv lidé ekonomice, je možný.

Nároky peněz

Ačkoli s autorčinými názory v mnohém souhlasím, mám i výhrady. Nesdílím například její názor na poměr financí a reálné ekonomiky, respektive nedomnívám se, že by dnešní krize měla své prvotní příčiny v reálné ekonomice. Švihlíková považuje za jeden ze symptomů krize financionalizaci ekonomiky. Ta se projevuje tím, že na finančních trzích jsou generovány virtuální zisky, zatímco reálná ekonomika stagnuje a stává se hříčkou ve víru finančních bublin. Před tímto stavem varoval již John Maynard Keynes na základě zkušeností z třicátých let. Podle mého mínění však nadvláda financí nad ekonomikou nepřichází až v pozdní fázi předkrizového vývoje, pouze se v této době stává viditelnou.

Pokud hospodářství rychle roste (v poválečné Evropě k tomu byl pádný důvod), pak je vše v pořádku, neboť finance nacházejí

ziskovost v reálné ekonomice. Když se růst zpomalí, dělají finance totéž co předtím, jenže nyní to vede ke vzniku bublin. Symptomatické je, že v dlouhodobě stagnujících ekonomikách (příkladem je dnes třeba Japonsko) roste dluh do enormních výšin. Finan-ce požadují svůj zisk (primárně úrok) a hrozí, že ekonomiku, která nebude růst podle jejich „všežravých“ nároků, kdykoliv zničí. V této souvislosti je třeba ocenit, že Švihlíková nově zmiňuje kritiku finančního systému a hnutí alternativních lokálních měn, které se snaží stávající nedostatky peněžního systému korigovat.

Poněkud problematická je bohužel rovina stylistická. Kniha v některých kapitolách působí uspěchaným dojmem. Množství předložených informací samozřejmě prozrazuje autorčinu obrovskou erudici, také ovšem klade velké nároky na čtenáře. Je sice obdivuhodné, jak komplexně dokázala Švihlíková uchopit problém současné krize kapitalismu, obávám se ale, že v dané podobě kniha poslouží především k „přesvědčování přesvědčených“. Těžko se v ní bude orientovat ten, kdo obdobné názory nezastává nebo s nimi není aspoň obeznámen. Vstřícnější a pečlivější argumentace by zkrátka textu prospěla. Přes tuto dílčí vadu na kráse jde ale o práci velmi cennou. Nabízí totiž řadu podnětů k přemýšlení o současném stavu západní civilizace. Vnímavý čtenář si odnese z knihy přesvědčení, že současný západní kapitalismus nemůže dále pokračovat dosavadní cestou. Přitom slovo „nemůže“ zde opravdu vyjadřuje čistě fyzickou nemožnost, a ne jen morální stanovisko. Budoucnost však zůstává otevřenou otázkou.

Autor je historik.

Ilona Švihlíková: Přelom. Od velké recese k velké transformaci. Inaque.sk, Bratislava 2015, 280 stran.

veřejné osvětlení

Počítaní do pěti

MARTIN HEKRDLA

Souhlasíme-li s Marxem, který vnímal dějiny jako kaskádu třídních bojů a k jejich výkladu „postavil Hegela z hlavy na nohy“, pak musíme ocenit slova Warrena Buffetta, jednoho z nejbohatších lidí na světě. Vždyť Marxovu klíčovou premisu výslovně potvrdil. Jenom ten třídní boj postavil z nohou na hlavu: „Existuje třídní boj, evidentně, ale je to moje třída, třída bohatých, která jej vede. A vyhráváme,“ zněl Buffettův výrok. Sluší se připomenout, že nejde o cynickou aroganci, ale o deskriptivní soud. Americký multimiliardář už léta hlásá, že bohatí by měli platit více daní. Ne kvůli špatnému svědomí, nýbrž proto, aby „podpořili tržní ekonomiku“. Zkrátka, aby zase jednou zachránili kapitalismus. Buffett určitě zná výrok Johna Maynarda Keynesa: „Kapitalismus je ohromující víra, že nejhorší lidé budou dělat ty nejhorší věci pro co největší dobro všech.“ Zjevně si však myslí, že „jiný kapitalismus je možný“, ba nutný. U nás naopak převládá víra, že i ty nejodpornější individuální špinavosti nakonec vždycky stvoří veřejné blaho. Tahle víra zde ovšem nikoho neohromí, je to všední samozřejmost.

Marx by patrně neměl problém s buffetovským axiomem, že třídní boj je napřed veden shora dolů. V jeho očích byli zaměstnavatelé „třídně uvědomělí“ – byli „třídou pro sebe“, s velkým předstihem před námezdně pracujícími. Dělnictvo nazýval „třídou o sobě“,

kteřá nikdy neví, zač je toho loket a kde jí sedí řít, dokud opakovaně nedostane na ciferník. Ať už proletářské masy přišly z venkova nebo z klece „reálného socialismu“, vždy se oddávaly iluzím, že ke svobodě smluvní a svobodě vůbec jim bude všechno ostatní přidáno – jídlo pro jejich děti, střechy nad hlavami a vpsled i bohatství. Starají se tedy nejprve o sebe, chodí do kostela, sedí v hospodě a „žerou“ televizi. Klasik by se ale asi divil, jak ostře jsou dnešní „neuvědomělé“ zástupy a jejich krotcí lídři shora napadáni, že vedou proti bohatým („zasloužilým a schopným“) třídní boj.

Zůstaňme v naší zemi, ve skladišti třeskutých idejí doby, vyřčených s tou nejnaivnější otevřeností. Samozřejmě, třídní boj vede Miloš Zeman, alespoň podle komentátora Martina Fendrycha, který napsal: „Rozeštvaná, rozpolcená země, to se Zemanovi viditelně líbí. (A nejen jemu, dodejme, kupříkladu Rusům přesně toto vyhovuje.)“ Ne, nejde o vrtochy prezidentova přebujelého ega, které ideově vždy inklinovalo k liberálům. „Stejně pracovali bolševici – přilévali olej do ohně třídní nenávisti, třídního boje. Stavěli proti sobě intelektuály a proletariát. Zeman činí to samé,“ dovozuje Fendrych, jemuž se z Ruska úplně vytratila buržoazie. Ale tenhle výplod patří spíš do kategorie nevzdělanosti nežli do třídního boje shora.

Vlajkovou lodí třídního konfliktu se u nás stal vládní pokus o spravedlivější spoluúčast živnostníků na odvodech do státního rozpočtu. Podle strážců zavedených pořádků šlo prý o „vyhlášení třídního boje českým živnostníkům“. Místopředseda ODS a starosta Líbeznice Martin Kupka sdělil koncem prosince webu stalo-se.cz doslova toto: „Vláda vlastně připravuje hromadnou popravu živnostníků.

Jelikož žádná zločinecká a socialistická vláda nesnáší svobodné a samostatné občany, proto musí i Babiš se Sobotkou genocidně vyhladit třídu živnostníků. Oba jsou to zkušení bolševici.“ Pravda, většina jiných formulací této zápalné myšlenky byla pravicovými heroldy volena umírněněji. Všechny však vykazovaly vysokou uvědomělost těch, kteří za „osoby samostatně výdělečně činné“ mluví.

Nezapomenutelným se stal výklad tohoto třídního boje, který v lednu provedl předseda Asociace malých a středních podniků a živnostníků Karel Havlíček. Zvláště se rozhořčil nad tím, když se proti živnostníkům argumentovalo sociální spravedlností. Z jeho pohledu jde o důkaz, že ani čtvrtstoletí po ukončení „bolševických experimentů“ nejsme schopni „přehodit výhybku“. Nejhorší podle něj za komunistů nebyly prázdné regály, na hranicích ostnatý drát a plné věznice. To nic není, to je „do určité míry“ a „relativně rychle“ napravitelné. Nejhorší je „způsob myšlení“ našich. „Způsob myšlení lidí, založený na přijetí vlastní odpovědnosti za svůj úspěch či debakl, schopnost spoléhat na sebe, a ne na své okolí, respekt či dokonce radost z dovednosti, úspěchu a třeba i bohatství jiných je to, co se budeme muset učit ještě dvě další generace,“ pravil Havlíček. Prostě to neumíme a bude nám to vtlučeno do hlav.

Klasikové marxismu by byli šokováni, že ještě v 21. století je sociální otázka otázkou výhradně individuální, že sociální konflikt je převáděn na osobní biografie podle hesla „Každý svého štěstí strůjce“ a že tomu mnoho jinak rozumných lidí doopravdy věří. Jenže odklon od intelektuálních met posledních staletí a „myšlenkový regres k naprostým pošetilostem“, jak to nazval Cornelius Castoriadis, je nepopíratelná evidence.

Asi nejvíce překvapuje, že takové pojmy jako „proletariát“ (definovaný prodejem pracovní síly vlastníkům „základních prostředků“) a samozřejmě „třídní boj“ (jehož odmítání historik Jan Tesař před časem označil za „popření demokracie ve společnosti“, neboť „veškerá politická demokracie předpokládá, že se protiklady projeví“) nemají dnes místo ani v arzenálu levicových stran označovaných establishmentem za extremistické. Španělské hnutí Podemos vede „občany proti kastě“ a pospolu s řeckou Syrizou hodlá s třídním nepřítelem vyjednat lepší hospodářskou politiku a „zachránit kapitalismus před sebou samým“. Příznačné je, že když se u nás po roce 2010 pokoušel Petr Gazdík zakázat KSČM, objevil, že strana „ve svých programových dokumentech má v sedmdesáti místech náznaky třídního boje a třídní nesnášenlivosti“. Náznaky. Už na nás jenom mrkají, komunisti jedni. A na nic dalšího, jak víme, se co živi nezmohou.

Proč vlastně je tedy panstvo tak třídně hysterické? Možná, že ve vyšších sférách je lépe vidět, co je dole jen nepřímo pociťováno jako empirie ústrků, živoření od výplaty k výplatě, celkové životní nejistoty. Nahoře narážili na žebrovní systému, mohou si ho takřkajíc investičně ohmatat. A nejen miliardář Buffett nebo deník Washington Post zvažují východiska. Připomeňme, že zmíněný konzervativní list se v poslední den loňského roku ptal, zda Syrizu i Podemos a jejich staré keynesiánské nápady Evropa náhodou nutně nepotřebuje.

Je totiž taková staletá zkušenost dějin, že před každou revolucí bývalo zpravidla ticho po pěšině. A pokaždé se zdálo, že veřejnost – jejíž občasná srocení u nás nazval kardinál Duka „ochlokracii“ (luzou) – neumí do pěti počítat.

Autor je politický komentátor.

6. ročník literárně-dramatického festivalu pro děti i jejich rodiče

Děti, čtete?



Projedte se s námi krajinou fantazie...

Den dětí 1. 6. 2015

Městská knihovna v Praze
Komunitní centrum Kampa
Kavárna Mlýnská

Velká cesta Malého pána
Buchty a loutky
Daniela Fischerová
Hlava v hlavě
Jiří Dědeček
Petr Nikl
a mnoho dalších

autorská čtení - výtvarné
dílny - divadla - výstava -
hudba - besedy - film -
loutky - kabaret - soutěže -
moře knih



pořádá nakladatelství
Meander
www.meander.cz



Roger Vitrac

VIKTOR

ANEB DÍTKA U MOCI

Režie
Jan Mikulášek

Hrají
J. Meduna, R. Mikluš, T. Turek, J. Wohanka, H. Dvořáková,
K. Sedláčková-Oltová, V. Lazorčáková, M. Turková, M. Zimová

16. a 22. června v 19 h

DIVADLO
VDLOUHÉ



PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

Ontologická fikce. Logické principy jsou rušeny a protiklady žijí vedle sebe či ještě častěji samy v sobě. Svět absolutního nevylučuje nic a umřít v něm může i smrt.



Temný Tomáš je první z Blanchotových filozofických próz, jež zkoumají a nově vytvářejí oblast imaginárna.

rubato.cz

Studio Ypsilon Praha

Premiéry 5. a 7. 6. 2015

www.ypsilonpra.cz

hrají

Vršek

Kretschmerová

Navrátil

Labudová

Šváb

Skočdopolová

Čížek

Bohadlo

Vacková



Franz Kafka
Arnošt Goldflam
režie



PROMĚNA aneb Řehoř už toho má dost (variacie na téma)

Ostrava

platforma (pro současné umění)

PLATO

Výstava 09 04 — 21 06 2015

Autorka projektu:
Linda Dostálková



Galerie města Ostravy
Galerie
Multifunkční auly Gong

Dolní Vítkovice, Ruská 2993
706 02, Ostrava – Vítkovice
Po–Ne, 10–18 h, vstup volný

Projekt se uskuteční díky dotaci statutárního města Ostravy a za finanční podpory Ministerstva kultury.



OSTRAVA!!!



Moravskoslezský kraj



MINISTERSTVO KULTURY

Mediální partneři



Součást západní kultury

Svět islámu podle Aloise Musila

Kniha českého orientalisty Aloise Musila se do rukou čtenářů dostává se zpožděním více než sedmi desetiletí. I tak ale dnes v mnohém může působit jako dílo vizionáře. Autorovi se podařilo skloubit vědecký přístup s často velmi subjektivním hodnocením islámu.

JAN KONDRYS

Navzdory dojmu, který můžeme získat ze soudobých tuzemských internetových diskusí o islámu, je česká orientalistika společenskovědní oblastí, na niž bychom mohli být právem hrdí. Někteří naši orientalisté si v době ne zas tak vzdálené dokázali získat světové renomé a i dnes je odborná orientalistická produkce v češtině svou kvalitou i kvantitou ve středoevropském měřítku výjimečná.

Odborně, ale přístupně

Mezi legendy české orientalistiky bezesporu patří Alois Musil (1868–1944), moravský rodák, sedlák, římskokatolický kněz, biblista, arabista, cestovatel, spolunáčelník dvou beduínských kmenů, rakousko-uherský agent, český vlastenec, popularizátor Orientu a workoholik, abychom vyjmenovali jen ty stěžejní z jeho charakteristik. Musilova obdivuhodná bibliografie obsahuje zásadní odborná díla vydaná ve světových jazycích, ale také populárně naučné knihy určené pro širokou veřejnost a romány pro mládež. Ve své době tak Musil činil to, na co mnozí orientalisté dnes rezignují, když se tváří v tvář xenofobním náladám notné části naší veřejnosti vzdávají snah tuto veřejnost vzdělávat a uzavírají se do své odborné ulity.

Musilova kniha *Ze světa islámu* – která vznikla už v roce 1941, letos však vychází poprvé – patří do kategorie spíše odborné, leč byla napsána velmi přístupným jazykem, aby byla plně srozumitelná i laickému čtenáři. Musil se v ní pokusil o souhrnný rozbor islámu jako náboženství i jako civilizačního okruhu v různých místech jeho rozšíření v průběhu dějin až do moderní doby. Z dnešního pohledu se nepochybně jedná o příliš velké sousto pro jediného člověka, natož pro jednu knihu. V Musilově době však byl takový počín ospravedlnitelný. Tehdejší český čtenář měl k dispozici jen nemnoho titulů, mezi nimiž vynikal zvláště překlad *Koránu* od Aloise Nykla, kapitoly Felixe Tauera o raných dějinách islámského světa a rovněž Musilovy knihy z edice Dnešní Orient, z nichž práce *Ze světa islámu* do značné míry vychází.

Příbuzný křesťanství

Vzhledem k velkému časovému úseku, který dělí sepsání díla od jeho vydání, leccos nutně zastaralo, místy se vyskytují faktické nepřesnosti (na většinu z nich upozorňuje editor v poznámkovém aparátu) a rovněž by se dala

kritizovat i jistá schematičnost, k níž se Musil tu a tam uchyluje. Přesto není vydání knihy pouhým příspěvkem k bádání v oblasti historie české orientalistiky. I současný čtenář v ní najde mnoho cenných informací, především těch, jež vycházejí z důvěrné znalosti arabského, zvláště beduínského prostředí. Orient znal Musil nejen teoreticky z evropských knihoven, ale i bezprostředně z dlouholetých opakovaných pobytů „v terénu“. Islám přitom chápal nikoliv jako protipól křesťanství, Západu či civilizace, ale jako svéráznou, orientální součást západní kultury a přinejmenším v jeho původní, arabské podobě jej považoval za velmi blízkého příbuzného křesťanství.

Musilův přístup k islámu může být pro neznalce překvapivý. Současná evropská veřejná debata o tomto náboženství a jeho vyznavačích totiž až příliš často osciluje mezi xenofobií a apriorní protiislámskou zaujatostí na jedné straně a na straně druhé mezi morálním relativismem, úzkostlivou politickou korektností a tendencí přehlížet u nezápadních kultur jejich stinné stránky. Odborný diskurs se u nás obou extrémů zpravidla vyvaroval, což je samozřejmě dobře, ovšem jen málokdo z orientalistů si dnes dovolí být tak přímočarý, jako byl Musil. Jeho kniha není strohým vědeckým pojednáním a na mnoha místech je autor dokonce velmi subjektivní. Pouští se rovněž do odvážných hodnocení, jichž se velká část dnešních odborníků ve snaze o vědeckou serióznost raději vystříhá. Pravda je, že Musil měl v tomto ohledu oproti dnešním orientalistům mnohem snazší pozici, neboť se nemusel ohlížet na to, koho svými komentáři může urazit či popudit. Pro většinu lidí u nás byl muslimský svět totiž stále ještě jen tajuplně exotickým prostředím tak trochu v duchu pohádek *Tisíce a jedné noci* a navíc oblastí bezpečně vzdálenou. Mezinárodní terorismus džihádistických uskupení byl věcí neznámou a evropské státy neřešily otázku integrace početných muslimských menšin.

Osobní stanovisko

Musil dovedl pozoruhodným způsobem projevit respekt k odlišnému náboženství, zároveň ovšem vycházel z vlastních křesťanských kořenů a v některých momentech byl vůči islámu a muslimům i velmi kritický. Právě vědomí vlastní ideové ukotvenosti mu umožnilo navázat s islámem duchovní dialog, nechat se

jím inspirovat, hledat společné rysy, aniž by se přitom jakkoliv vzdával kritického úsudku. V tom se velmi lišil od převážné části dnešních kritiků islámu, u nichž je protiislámský odpor a okázalý boj za velmi vágně definované „naše hodnoty“ často pouze zástěrkou vlastního pocitu vykořeněnosti.

Ačkoliv je Musilův text v některých ohledech již skutečně překonaný, občas působí až vizionářsky. Kupříkladu když autor tvrdě kritizuje vnucování západního pojetí uspořádání společnosti muslimům a zdůrazňuje, že si muslimové musí pro sebe najít odpovídající společensko-politický systém sami, bez vnějšího vměšování. Aktuální politická situace na Blízkém východě mu v tom dává plně za pravdu. Pro nejednoho „bílého muže toužícího zachraňovat tmavé ženy před tmavými muži“ bude jistě působit jako červený hadr Musilovo tvrzení, že „muslimka žije svým vlastním životem, který je mnohdy spokojenější a šťastnější než nejsvobodnější Evropanky“. Naopak jeho nekompromisní odsudek egyptských náboženských představitelů, kteří „považovali za samozřejmé, že smějí napadat křesťanské náboženství, soudí však, že je naprosto zakázáno dotknout se islámu“, by bezpochyby mohl pozitivně rezonovat u kritiků „dvojího metru“ a údajného nadržování muslimům. Na jednom místě tedy Musil vyzdvihuje historickou toleranci islámu vůči křesťanům a vzápětí tvrdě odsuzuje ignorantství muslimů ve vztahu ke křesťanské věrouce. V dnešní vyhrocené atmosféře kolem islámu Musilovy názory jako celek potěší asi jen málokoho. Přesto, nebo spíše právě proto je dobře, že kniha *Ze světa islámu* vychází právě nyní. Laickou veřejnost, zaplavenou obrovským množstvím často povrchních informací, může pomoci přesvědčit, že hluboká teoretická i praktická znalost i nadále zůstává zcela základním předpokladem kompetentního úsudku. Pro odborníky na slovo vzaté zase může být Musilův přístup inspirující jako příklad, že je možné, bez ohledu na momentální většinové názory a sentimenty veřejnosti, zaujmout silné, a třeba i osobní stanovisko, aniž by se nutně museli zpronevěřit zásadám vědecké korektnosti.

Autor je orientalista.

Alois Musil: *Ze světa islámu*. Akropolis, Praha 2015, 444 stran.



Alois Musil důvěrně znal arabské, zvláště beduínské prostředí. Foto Fritz Domakowski

Přepínání tváří

S Bobem Kuříkem o nových strategiích protestních hnutí

O přelévání sociálních bojů do lokálních aktivit a infrastruktur, ale také o hledání strategických koalic a postautonomii jsme mluvili s antropologem a aktivistou Bobem Kuříkem.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Kam se poděl étos z okupací veřejných prostor v Evropě a Americe roku 2011? Odpověď je zálučná: pokud je měřítkem životaschopnosti protestů masová přítomnost lidí v ulicích a intenzita okupací, pak protesty vyprchaly do ztracena. Pokud ovšem budeme mluvit o přeskupení či rozliti revolty z náměstí dále, pak odpověď nebyla ještě dopsána – a to zejména v klíčové otázce distribuce prefigurativní politiky, jež stojí v základu většiny protestů z roku 2011.

Co to konkrétně znamená?

Prefigurace je strategie boje, v jejímž rámci hnutí zavádí v praxi, tady a teď, správu společnosti založenou na sebeorganizaci, decentralizované horizontalitě, konsensu, zodpovědnosti, demokracii zdola a modeluje jiný svět, čímž přímo konkuruje současným systémům. V USA lze tuto strategii sledovat od šedesátých

zásahem policie, ale rozchodem aktivistů do čtvrtí a utvořením či posílením sousedských plén a místních aktivit s cílem prefiguraci distribuovat do lokálních infrastruktur.

Opravdu se boje z velkých náměstí a tříd přesunuly do čtvrtí, sídlišť a částí měst? Ano, respektive se o to nyní vedou boje. Zatímco protesty alterglobalizačního hnutí měly zejména povahu solidárních karnevalů globálního severu s jihem, o dekádu později bojuje sever sám za sebe. Evropu dostihla prekarizace, neoliberální režim vládnutí vykostil sociální stát a produkuje zóny opuštění, které pohlcují více skupin obyvatel. Zavírají se továrny, jež se v některých případech dělníci po vzoru argentinských fabrik snaží rekuperovat. V Řecku zkolabovalo veřejné zdravotnictví, díky čemuž například vznikla solidární klinika, kterou doktoři otevřeli svépomocí.

Trochu to vypadá, že podobné alternativní sítě založené na svépomoci pouze suplují roli sociálního státu, který neoliberální režim rozložil.

Možnosti protestu v neoliberálních časech podléhají určité geopolitické kartografii. Pro komplexní alternativy v podobě autonomních sítí se prostor otevírá nejvíce na globálních periferiích, jakou je třeba zapatistický

horizontálních sítí Antonio Negri uznává vhodnost boje na více frontách včetně té parlamentní. Klíčové je sledovat vztah hnutí a strany, který může mít mnoho podob. Zatímco v bolivijském modelu El Alto je prezident Morales stále odvolatelný hnutím domorodců, řecká Syriza není nijak podmíněna hlasem hnutí zdola. To je samozřejmě velmi tenký led. Pohled autonomních aktivistů z Řecka je pro mě v tomto ohledu instruktivní. Kromě toho, že se nyní mohou konečně nadechnout po časech tvrdé represe, otevírá se jim také prostor pro vlastní politiku. Když například obsadí továrnu a zahrnou ji do prefigurativních sítí, jak na to vláda zareaguje, když v mnoha aspektech s hnutím sdílí stejný jazyk?

Pro řadu skupin autonomního hnutí je už pouhá představa sdílení stejného politického prostoru s jakoukoli stranou kompromitující...

Autonomní hnutí si ovšem prošlo za posledních patnáct let důležitým vývojem. V Německu se například začalo mluvit o postautonomii.

Čím se liší od klasické autonomie německého stylu?

Zatímco typický autonom je militantní sígr ze squatu, který poslouchá HC a punk, typický postautonom je na první pohled nerozeznatelný od mladého studenta – nosí barevné oblečení a poslouchá i elektroniku. Zatímco autonom se snaží odmítnout vše staré v sobě i kolem sebe, postautonom se snaží využít své zázemí v nové, sociálně-ekologické střední třídě. Zatímco autonom se odvolává na čistotu procesu squatování, pro postautonoma je důležité mít podobných nezávislých míst co nejvíce, zachovat je a propojit. Je jedno, zda odkoupením, legalizací squatu, pronájmem nebo obsazením. Důležitá je přitom funkce infrastruktury v sousedství. Autonomní squat je zaměřený zejména dovnitř scény, postautonomní centrum se pokouší působit i v okolí. Jinak řečeno, zatímco autonom se snaží žít pokud možno mimo systém, postautonom využívá státní i evropské zdroje či instituce pro vlastní aktivity, včetně přímých akcí proti týmž institucím, od nichž čerpá. Ukazuje se, že je to problém hlavně pro stát, a nikoli pro morální integritu aktivisty. Bývalá německá ministryně pro rodinu Kristina Schröderová dokonce kvůli tomu v roce 2011 zřídila takzvanou klauzuli extremismu – jakýsi slib o nespolupráci s extremisty, který musel podepsat každý, kdo žádal o státní peníze. Klauzule se neuchytila a byla v roce 2014 zrušena.

Postautonom tedy odložil kuklu a stal se angažovaným občanem-hipsterem? Není to jen otázka životního stylu?

Ne. Program revoluce zůstává, jenom se změnil způsob cesty k ní. Postautonom je politikou amébou, která kultivuje umění přepínání více tváří. Umí kriticky a vlídně argumentovat, aby prosadil svou politiku slovem, je zadobře s rodiči a umí získat peníze za grantů. Umí ale také přepnout do modu maskovaného buřiče útočícího pomocí přímých akcí na trh, státní a nadstátní instituce. Postautonomové hovoří o politice otevřeného hledí, což pro některé znamená, že se snaží méně maskovat, aby byli přístupnější lidem, pro jiné zase, že vyměnili černou kuklu za kuklu duhovou.

Bob Kuřík (nar. 1984) je sociální antropolog. V posledních letech se zabýval etnografickým výzkumem „politických améb v čase postautonomie“, a to zejména v Německu a Mexiku.

napětí

Čtrnáct zaměstnanců vládní Agentury pro sociální začleňování podalo 21. května výpověď kvůli dlouhodobým sporům s ministrem pro lidská práva Jiří Dienstbierem. Tento krok zvolili až poté, co 11. ledna vyhlásili stávkou, a po jednání s premiérem Bohuslavem Sobotkou, které podle nich nepřineslo žádné reálné výsledky. Zaměstnanci kritizují odvolání bývalého ředitele agentury Martina Šimáčka a její chystané rozdělení na dvě části. V agentuře pracuje sedmdesát lidí a výpověď podali takřka všichni metodičtí vedoucí a experti na oblasti bezpečnosti a vzdělávání. Jméno Šimáčkova nástupce zatím není známo.

Stovky demonstrantů před balírnami Nestlé v kalifornském Sacramentu 20. května požadovaly, aby firma ukončila komerční stáčení vody v období sucha. Petici s tímto požadavkem už podepsalo více než půl milionu lidí. Podle protestujících je znepokojující, že zahraniční společnost vodu, která patří veřejnosti, stáčí a pak ji drazí prodává zpátky kalifornským občanům.

V neděli 17. května se na Václavském náměstí v Praze sešlo zhruba 500 lidí, kteří formou street party vyjádřili svůj protest proti zákroku ve squatu Cibulka, jehož se zúčastnilo 120 policistů a stál čtvrt milionu korun. V úvodních projevech zaznívala nejen kritika spektakulární, naddimenzované policejní akce, ale také kritika obvyklé praxe zásahů proti squatterům, při nichž policie působí jako najatá ochranka nezodpovědných vlastníků domů. Průvod za doprovodu několika soundsystemů prošel centrem Prahy a zamířil k vile Milada v pražské Troji, která je prázdná od evikce squatterů v červnu roku 2009. Zde se ve večerních hodinách odehrálo několik koncertů.

Od 13. května se v Letech u Písku konala čtyřdenní blokáda prasečí firmy, která stojí v místech bývalého koncentračního tábora pro české Romy, který provozovali Češi v době německé okupace za druhé světové války. Vzhledem k tomu, že firma AGPI, která vepřín vlastní, ohraničila území u hlavní brány páskou s nápisem „zákaz vstupu“, se ovšem aktivisté museli spokojit se symbolickým upozorňováním na skutečnost, že na místě romské genocidy se i přes opakované sliby politiků stále nachází vepřín. Protestujících se na místě mnoho nesešlo, největší počet jich navíc přijel z Německa. Akce se zúčastnili i lidé sdružení kolem facebookové stránky „Židé blokují prasečí farmu v Letech“. Mediální zájem o blokádu projevila zahraniční média, kdežto ta česká ji ignorovala. –lr–



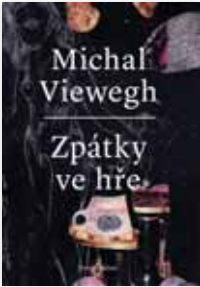
Bob Kuřík. Foto Lukáš Rychetský

let. V Evropě silně rezonuje od zrodu autonomního hnutí squatterů a subkultur o dekádu až dvě později, kdy začala vznikat autonomní či ekologická centra, alternativní knihkupectví, svobodné školy, bary, tělocvičny, potravinové banky a různé formy kolektivního bydlení. Když na přelomu tisíciletí udeřilo v Seattlu, Praze či Janově alterglobalizační hnutí, prefigurace se stala principem, podle něhož byla organizována sociální fóra, globální pouliční slavnosti i několikadenní kontrasummity pořádané na místě setkání Světové obchodní organizace, Mezinárodního měnového fondu, Světové banky, G8 a podobně. Occupy Wall Street a následující jaro evropských protestů několikadenní prefigurace rozvinulo v několikaměsíční kultivaci komunity na okupovaných místech, od newyorského parku Zuccotti po aténské náměstí Syntagma. Ale i tak jsou tyto utopické mikrosvěty dočasné a symbolické. Vše nakonec rozpráší policie a nic trvalého se nezachová. Předvídatelný scénář, který dostihl nejen hnutí za globální spravedlnost, ale i Occupy v New Yorku, odmítli opakovat lidé v Madridu. Okupace Puerta del Sol proto neskončila

Chiapas či syrská Rojava. Evropa se v čase krize přeladila z dominujícího rozdělení západ versus východ na sever versus jih. Těžko si představit například v Německu solidární kliniku coby alternativu systému veřejného zdravotnictví, který funguje. Oproti tomu krize bydlení ve Španělsku dala vzniknout dnes velmi silnému kolektivu Plataforma de Afectados por la Hipoteca, protože lidé našli společný průsečík v existenční nejistotě spojené se ztrátou bydlení. Nelze také pomíjet pedagogický a radikalizační moment transformace, kterým lidé mohou procházet, když se z nutnosti napojí na různorodé prefigurativní sítě autonomních center, farem, školek a podobně. Už jen zjištění, že lidé, kteří je spravují, nejsou demonizovaní extremisté, může pokládat mosty tam, kde předtím stály zdi. V takové konstelaci vzniká i něco jiného než sociální stát, na nějž jsme si zvykli.

Jakou roli v tom hrají a budou hrát nové strany jako Syriza či Podemos?

Vstupujeme do času hybridních politických subjektů a strategických koalic. I teoretik



Michal Viewegh
Zpátky ve hře
 Druhé město 2015, 222 s.

Značka Viewegh prodává. Kromě značky prodává i mediálně vděčný příběh – a ten je po autorově klinické smrti ještě silnější. Jak ale zkombinovat oslabenou paměť se zvykem (a jistě i ekonomickou nutností) napsat minimálně jednu prózu ročně? To naznačuje druhá Vieweghova „posmrtná“ kniha, která se – na rozdíl od té předchozí deníkově-terapeutické – vrací formou krátkých povídek k literatuře. Slibný název a nezvykle vkusný výtvarný doprovod Josefa Bolfa evokuje plnohodnotný návrat, což je zčásti marketingový tah vydavatele, zčásti autorovo přání. Do hry se vrací autorovo alter ego Oskar, stárnoucí muž skrývajcí vyhoření pod slupkou úspěchu. Je uvězněný ve stereotypch, ovládaný ješitností a ze setrvačnosti se honí za sexem, jímž si zvyšuje sebevědomí. Do života unaveného machistického hédonisty ovšem zasáhne bolestná fyzická i psychická proměna. Hrdina má problémy s pamětí, nezvládá tempo dosavadního života, pije, opouští ho manželka. Zkrátka ocitl se na dně. Pozdě mu docházejí jeho chyby: „Poslal jsem si život, to je mi... Miluju Evu, ale celá léta jsem ji podváděl. Tak se se mnou rozvedla – a já to nejspíš nepřežiju.“ Literární skvost asi nečeká nikdo, ale o vyložený průvih se nejedná. (Otázka je, jaký podíl na tom má práce redaktorů.) Na snobského čtenáře působí Viewegh jako rudý hadr, pro čtenáře oddechového čtiva je to záruka neškodného konzumního zážitku. Ve skutečnosti jde o esenci české literatury – nenadchne, ale ani neurazí.

Karel Kouba



Marian Palla
Naivní konceptualista a slepice
 Dokořán 2014, 168 s.

Barack Obama honí na zahradě krtky, cestička vede zprava doleva, ale možná taky zleva doprava, zatímco Marian Palla pozoruje slepičince, popíjí čaj, maluje obraz pro myš nebo nachází spojitost mezi svými kamny a koncem světa. A kdo že vůbec Marian Palla je? Inu, autor, o kterém se můžete dočíst, „že je konceptuální umělec, protože nedělá nic pořádně“. To mu ovšem umožňuje pozorovat nesrovnalosti ve světě kolem, propojovat zdánlivě nepropojitelné, pohybovat se od jedné nedodělané věci k druhé a vytvářet tak (nebo spíše odhalovat?) groteskní absurdistán. Věci, nad kterými by „nekonceptualisté“ jen mávlí rukou, zkoumá Palla ze všech možných úhlů, a to především za pomoci jazyka: napadlo by vás snad – tedy pokud nejste naivním konceptualistou – jaký je vztah mezi pučem a papučí? Podobné nápady a situace Palla zaznamenal do čtyřiceti krátkých textů, které by mohly být označeny jako mikropovídky, fejetony, anekdoty, někdy dokonce snad jako básnická próza. Texty překypují hravostí, nonsensem, parodičností a humorem. Celá kniha je navíc ilustrovaná banálními autorovými kresbami, které jsou stejně hravé a naivní jako texty samotné. A jaká že je ona spojitost mezi autorovými kamny a koncem světa? Zkrátka všelijaká a hlavně naivně konceptuální. Chápu, že takové čtení není pro každého (i když Pallova kniha pro každého zřejmě být má), koneckonců i já chci vždy vše udělat pořádně a nerad odcházím od nedodělané prá...

Michal Beck



Eva Šlesingerová
Imaginace genů. Sociologická perspektiva
 SLON, Masarykova univerzita, 135 s.

Poměr vět zakončených otazníky je v knize Imaginace genů neobvykle vysoký. Její autorka, sociální antropoložka Eva Šlesingerová, zkoumá a rozvíjí implicitně politickou otázku, kterou si klade současná genetika: kdo jsme a odkud přicházíme? A kam bychom měli směřovat? Kniha nehledá autoritativní pravdu o složení něčí krve, ale ptá se, jaké jsou předpoklady a důsledky rétoriky, která metaforu krve a mytologii původu používá ke zdůrazňování rozdílů a podobností mezi lidmi. Jak vědění, moc a technologie popisují, přetvářejí a vynalézají přírodu? Při interpretaci současných vědeckých projektů i populárně naučných textů, stejně jako při analýze rozmanitých pramenů naráží autorka na další otázky. Kudy vede hranice mezi genetikou jako způsobem porozumění vlastní identitě a genetikou jako legitimizací diskriminace druhých? I když se linka výkladu, svěže využívajícího žánrově bezhraniční intertextualitu a citujícího Alenku v říši divů, Borgese nebo Huxleyho, místy ztrácí ve víru tematické hojnosti, kniha výborně ukazuje mocenské důsledky jakéhokoli vědění. Snad proto autorka sama na otázky odpovídá opatrně – a znepokojivě: vývoj biotechnologií a genetiky umožňuje existenci nebývale kreativního druhu moci nad těly a životy; ideu rasy nelze vyvrátit, protože rasa ontologicky neexistuje; používání pojmu „rasa“ a chápání krve jako esence je nicméně reálné ve svých důsledcích. Symbolická moc rasismu spočívá v jeho přizpůsobivosti.

Johana Kotišová



Jiří Křestán
Případ Václava Talicha
 Filip Tomáš – Akropolis, Praha 2014, 206 s.

Téma poválečného vyrovnání se české společnosti s obdobím nacismu je v soudobé historiografii velmi oblíbené. Studie historika Jiřího Křestána o dirigentu Václavu Talichovi, který byl v roce 1945 obviněn z kolaborace s Němci, rekonstruuje celý případ na základě důkladného studia archivních pramenů. Velká pozornost je přitom věnována osobě poválečného ministra školství Zdeňka Nejedlého (Křestán je autorem jeho monumentální biografie, za niž získal i cenu Magnesia Litera). Čtivé a přístupné vyprávění se soustředí na osobní charakteristiky těch, kteří se po roce 1945 ocitli v roli soudců a zastupitelů národní spravedlnosti. Autor se věnuje hlavně psychologizující analýze jednotlivých aktérů aféry, přičemž ale sám problematizuje postup, který se zde intuitivně vnucuje – totiž jednostranné používání morálních kategorií jako analytického nástroje pro porozumění historickému problému. Osobní charakter Křestánova vyprávění, který místy přechází až k intimní zpovědi, umožňuje čtenáři nahlédnout bezvýhodnost čistě morálního přístupu k historii. Dvojsečností takových soudů a problému historické podmíněnosti si je autor vědom a snaží se s ním vyrovnat intuitivně, v duchu teze Václava Bělohradského: „Kdo je schopen odstupu od sebe sama, kdo je schopen nahlížet omezenost svých životních okruhů, je otevřen i pro druhé, a skutečnost ho proto stále koriguje.“ V konečném důsledku Křestán nachází pochopení jak pro oběti, tak pro trestající.

Václav Rameš



Adolf Loos
Řeči do prázdna 1897–1900
 Přeložil Ivan Kraus
 Pragma 2014, 149 s.

Nakladatelství Pragma vydalo v novém překladu sbírku časopiseckých textů Adolfa Loose, významné postavy hvězdné chvíle středoevropské měšťanské kultury první čtvrtiny 20. století. Na rozdíl od klasické Markalousovy edice se nové vydání drží původního německého výběru, omezuje se na konec 19. století, a nenajdeme zde tedy známější – a údernější – texty z pozdější doby. Většinu knihy tvoří Loosovy zapálené komentáře k dnes již ne tak vzrušujícím problémům jednotlivých odvětví umělecké a řemeslné tvorby, ke vzdělávání a trhu či ke konfliktům mezi dobrými Vídeňáky a dobyvačným angličanstvím (rozuměj: kulturní hegemonií rozvinutého kapitalismu). Přesto dnes texty nemusí být zajímavé jen pro čtenáře, kteří chtějí rozšířit svůj kulturní kapitál o přiměřeně excentrické repliky a vkusové soudy dle vzorů rané moderny. Pro ty pozornější může kniha představovat dokument o Loosovi jako průkopníku antropologicky orientované teorie designu. Nebo o Loosovi jako předchůdci fashion blogů a lifestyleových magazínů. O jeho idiosynkratické snaze skloubit v jednom teoretickém stanovisku intuice ohledně socio-historických determinant vývoje a nutkání k vyslovování absolutních soudů. Zejména pak jde o svědectví o Loosovi jako avataru globálního superega, vstupujícího do provinční Vídně, kritizujícího vkus jako záležitost statusových symbolů, které si může dnes „navléknout“ každý, a razícím pojetí vkusu jako schopnosti nekončího sebeutváření.

Ondřej Roztočil



The Avengers: Age of Ultron
Režie Joss Whedon, USA, 2015, 141 min.
 Premiéra v ČR 30. 4. 2015

O filmech s Avengers často čteme jako o splněném snu komiksových fanoušků. Studiu Walt Disney se podařilo na plátna kin převést žánr crossoveru, který má v komiksech tradici už od šedesátých let. Nejde o nic menšího než o setkání různých superhrdinů z jejich vlastních sérií ve společném příběhu. Navzdory slibům režiséra Josse Whedona, že pokračování bude mnohem vážnější a temnější, se ale diváci dočkali opět jen „setkání“, které nepřináší kvalitativně nic nového, pouze součet všeho, co tu již bylo: grandiózní souboje, konfrontace hláskujících superhrdinů a příslib dalších, zásadních pokračování. V moderní komiksové éře se ovšem crossover už netěší takové popularitě. Oblíbenější je „restart“, tedy převyprávění klasických superhrdinských mýtů v dospělejší formě. V případě komiksu Ultimates, což je restart Avengers, se například řeší témata jako zneužívání superhrdinů americkou vládou k dosažení politických cílů na Blízkém východě. Na to jsou však filmové Avengers ještě příliš mladí. Všeho kontroverzního a zpochybňujícího jednání okostýmovaných „bohů“ se film jen jemně dotýká, aniž by narušoval požitek ze spektakulární akce. V současnosti jde ovšem o nejvýnosnější produkční koncept, který studio nemá důvod měnit. Náročnější divák se tak pravděpodobně ani nadále nedočká ničeho ambicióznějšího, než je prohlubování fanouškovského snu, který naplnili už první Avengers v roce 2012.

Michal Böhm



Carlos Be
Woman in a taxi crossing New York
 MeetFactory, Praha, psáno z představení 21. 5. 2015

Pražský prostor MeetFactory uvedl v realizaci Apoleny Vaníšové a Petra Krušnického hru španělského dramatika Carlose Be nazvanou Woman in a taxi crossing New York. Příběh začíná poměrně poklidnou jízdou taxíkem, kterou ale záhy začnou přerušovat snové sekvence znázorňující, co se odehrává v hlavě hlavní hrdinky. Tu vynikajícím způsobem ztvárnila herečka Dora Bouzková. Scénu může divák pozorovat dvěma způsoby. Buďto se dívat na oba protagonisty, tedy pasažerku a taxikáře, a sledovat dění jako klasickou divadelní inscenaci, nebo se zaměřit na projekční plátno a pozorovat hru pohledem taxikářova zpětného zrcátka. V obrazu se prolíná více vrstev: zrychlené záběry jedoucího taxíku v odstínech žlutozelené se prostupují s tvářmi herečky. Audiovizuální zpracování je nejvýraznějším aspektem hry. Těkající doprovodná hudba, vynořující se pískot v téměř nepříjemně vysoké frekvenci a „kyselé“ barvy promítaného obrazu dokreslují význam hry, který se divákovi postupně vyjeví až v druhé polovině inscenace. Hlavní hrdinka je totiž ve skutečnosti zavřená v psychiatrické léčebně. Dlouhodobé odloučení od dcery a vnějšího světa její duševní nestabilitu ještě umocňuje a postava zažívá čím dál dramatictější hysterické záchvaty. Divák se i díky audiovizuálnímu zpracování přesouvá stále hlouběji do vyšínutého nitra ženy na pokraji totálního zhroucení. Hra, která doposud plynula v rytmu útlum-výbuch, se ke konci mění v trvalou emocionální křeč hlavní hrdinky.

Ondřej Bělíček



Sabotanic Garden
Tonttu – Live in Pori
 MC, Meteorismo Records 2015

Tonttu je pohybová, částečně improvizovaná performance Pasiho Mäkelä, finského choreografa, tanečníka a hudebníka usazeného v Česku. Podle staršího propagačního textu Mäkelä „dokonalým převtělením do skřítka (finsky tonttu) navazuje ztracený kontakt s přírodním řádem světa. Divokými pohyby odkrývá zapomenutou kolektivní paměť a sestupuje do „tělesného podvědomí“. Tonttu číhá někde ve stínu na hranici společnosti a přírody, na periferii naší mysli a těla.“ Tolik pro příznivce divadla. Živá nahrávka hudebně-performanční skupiny Sabotanic Garden (v sestavě Pasi Mäkelä, Jussi Saivo, Simo Laihonon, Janne Tuomi), pořízená v roce 2013 během představení Tonttu v galerii v Pori, našťastí žádná podobná vodítka nepotřebuje. To, co se na ní odehrává, je natolik neurčité – je to koneckonců improvizovaná hudba – a zároveň natolik napínavé, aby album obstálo samo o sobě, bez odkazů k tanci, divadlu či finské mytologii. Slyšíme především různé druhy bicích a dechových nástrojů, ambientní elektronické plochy a křik; všechny tyto prvky jsou citlivě sladěny do dynamického celku, v němž se chvíle ticha a vyčkávání střídají se hřmotnými sonickými poryvy a nelidským řevem. Zvuk je jeskynní a evokuje velký prostor a tmu, třebaže vystoupení, jak dokládají fotografie, probíhalo v místnosti s tradičním galerijním osvětlením. Asi nejpřesněji nahrávku vystihuje přívlastek dramatická. S ním se ovšem do textu vrací to, co mělo být vypuzeno. Divadlo prostě nezabývá.

k!amm

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET/FREDA BRUNOLDA 2015

Kulturní čtrnáctideník A2
– skutečný kulturní kapitál

Objednejte si roční předplatné a těšte se na pravidelný přísun Ádvojky do vaší poštovní schránky či čtečky. K předplatnému Standard a Mecenáš věnujeme navíc kulturní bonusy. O roční předplatné (26 čísel) si napište na adresu distribuce@advojka.cz.

Ke studentskému předplatnému vyžadujeme potvrzení o studiu.

Standard 799 Kč / Student 719 Kč

Elektro 499 Kč / Mecenáš 1 500 Kč a více

eskalátor

V minulých dílech Strakovky jste viděli: Příběh Petra a Jany o lásce, moci, intrikách a organizovaném zločinu pokračuje. Ve vztahu Jany a Petra je čím dál více patrné, že partnerství a práce jdou dohromady jen obtížně, a navíc Petr stále není rozvedený. Jana vyčítá Petrovi, že pro jejich vztah nedělá dost, i když sama dře do úmoru. Petr je ale i nadále lapen mezi několika mlýnskými kameny – na jedné straně je tu jeho milostný trojúhelník s milenkou Janou a manželkou Radkou, ale na straně druhé jsou tu problémy s jeho vlastní vládou, ve které jej válkuje zkušený harcovník Mírek a nevypočitatelná svíta Věcí veřejných. Jana nesnáší Petrovu manželku Radku a hledá jakoukoli záminku pro její diskreditaci. Věc zajde dokonce až tak daleko, že jí posílá anonymy poukazující na její pasivitu a neschopnost a plánuje použití zpravodajských služeb k jejímu sledování. Může tohle vůbec dopadnout dobře? A ví o tom všem Petr, když je ministerským předsedou? Do lovestory potichu vstupují síly, na které Jana i Petr zapomněli – soudy a státní zastupitelství.

K. Křapavá

Seriály frčí. Po Perníkovém tátovi a Hře o trůny je tu nově také – Má svoboda slova nemá žádnou váhu, třídní seriál Petra

Hrušky z vysokoškolského prostředí, plný emocí, intrik a radikálních soudů, který najdete na kanálu Revolver Revue. Nutno ovšem podotknout, že česká tvorba má v tomto ohledu co dohánět. Petru Hruškovi se daří nastolit téma, ovšem k jeho patřičnému rozvinutí nedochází. Ačkoli se v úvodním dílu uvádí, že hlavní hrdinkou není studentka M. P. a že celý seriál má obecnější charakter, je celý díl věnován pouze vztahu Hrušky a M. P. Ve druhém – trochu vycpávkovém – dílu strana zla získává posilu: na scénu vstupuje záporný hrdina Jaroslav Střítecký. A ve třetím – dle mého nejsilnějším – dílu je namísto M. P. či jejího zástupce Stříteckého hlavním hybatelem dění Univerzita. Její praktiky se ukáží ve srovnání s konáním obou protagonistů jako daleko špinavější, závažnější a z diváckého hlediska i zajímavější. Po zhlédnutí celého seriálu však zůstává řada otázek. Dodržel autor opravdu své předsevzetí, že výsledkem bude sonda do univerzitního světa, a to sonda dokumentárního charakteru, bez zbytečných emocí? Nestálo by za to děj ještě prokomponovat a rozvrhnout do více sérií? Nebo naopak zcela změnit formát a udělat z žánrově rozporuplného kusu ucelený univerzitní thriller? A také zakomponování slova „svoboda“ do názvu seriálu je diskutabilní, neboť není patrné, zda po jejím omezení dílo spíš nevolá.

T. Čada

Filmový festival v Cannes má bezpočet zažitých rituálů. Největší mediální pozornosti

se dostává odpoledním promenádám režisérů a herců před slavnostním uvedením snímků. Festival tak dostává punc VIP glamouru. Méně viditelné, avšak o to slovnější jsou večírky, z nichž nejprestižnější je zahajující party sekce Quinzaine des Réalisateurs. Naopak běžnější smrtelníci v Cannes téměř všude stojí dlouhé fronty. Ačkoliv evropští a američtí producenti si neustále stěžují na krizi kinematografického průmyslu, řady profesionálů v odvětví se v posledních letech výrazně rozrostly – a Canneské promítací sály se tomu nijak nepřizpůsobily. Není nijak neobvyklé, že se novinář postaví v půl osmé ráno do hodinové fronty, jako by čekal na pověstné banány, a zde se pak potkává s dalšími kulturně vytríbenými frontisty. Základy řeckořímského zápasu jsou nicméně i tak vítanou dovedností.

J. Horňáček

Česká vláda v půlce května schválila Aktualizaci státní energetické koncepce. Ta počítá s budováním dalších jaderných bloků do roku 2040 a prodlužováním životnosti těch stávajících v elektrárně Dukovany. Jaderná energie by tak mohla dlouhodobě přesáhnout padesátiprocentní podíl na výrobě elektřiny a nahradit významnou část uhelných zdrojů. Česká republika tedy bude atomovou velmocí v srdci Evropy, která tento energetický zdroj postupně opouští. Jádro je totiž – soudě podle současných debat o energetice – stejně perspektivní jako vzducholodě Zeppelin,

Windows 98 nebo kapela ABBA. Možná, že když už jsme nepoučitelní, pomohlo by nám aspoň opisovat. Třeba od Německa.

J. Gruber

Když si člověk otevře komentáře pod článkem Běženci už tíží i poklidné bavorské městečko na webu Novinky.cz, musí už tak nějak čekat, do čeho jde. Tím spíš, že pročíst se k dobře ukryté pointě většina etnických Čechů dle očekávání autora a redakce neměla sílu – a text s titulkem „Neonacisté zapálili v bavorském městečku ubytovnu pro azylanty“, který by odpovídal podstatě sdělení, by dnes prostě tolik pozornosti nevzbudil. Vše tedy jede v zajetých koleích zdejší xenofobie pěstované zpravodajstvím TV Nova, přizívované absencí vlastní zkušenosti a umocňované tichou nespokojeností lidíček se sebou samými. Přičmoudlí muslimáci, ať si je nastěhují domů sami sluníčkáři, hrozná Evropská unie. Nuda, nuda, šed. Diskusi ale zachraňuje výtrysk paranoie nebývale kreativního formátu: „Bojím se jich, potkala jsem zde v Praze mladé chlapíky s těmi vousíky, co mají IS vrazi. Posedávají po náměstích se sluchátky na uších a moc příjemně se netváří. Rychle tu přibývají, jak dlouho ještě?“ Je to stejné jako v případě rozporu mezi titulkem a zprávou: na oprávněnosti vašeho strachu, paninko, samozřejmě nic nemění ani to, že vidáte nejspíš místní, sociálně zcela integrované hipstry.

M. Zajíček