

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

24. 6. 2015 ROČNÍK XI

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

13

JIŘÍ WEIL

**Kapitál v 21. století
Thomase Pikettyho**

**Petr Pithart
o Ludvíku Vaculíkovi**

Sjezd spisovatelů 2015

Ilustrace Martin Kubát, 2015
ISSN 1803-6635



**emocionální pop
Deana Blunta**

**Sergej Ejzenštejn
a Heinrich von Kleist
ve filmu**

K čemu spisovatel?

PETR FISCHER

Něco se děje, když spisovatelé začínají mít nutkavou potřebu sdružování, snad aby dohromady byli lépe slyšet, stali se nepřeslechnutelnými a prosadili ve společnosti své zájmy (ale co to je, jaké zájmy mají, mohou mít spisovatelé?). Snad proto, aby jim nebylo samotným smutno, protože tvorba, psaní je osamění svého druhu, ačkoli z až *asociálního propadnutí do sebe* paradoxně vznikají díla tolik toužící a volající po spolubytí, nejenom tom čtenářském.

Sjezd Asociace spisovatelů, který proběhl na začátku června, jako by ukázal, že za tímto zvláštním srocovacím pohybem stojí podivná existenciální úzkost. Pocit vykořevení a jakési nepatřičnosti, nemístnosti. Zatímco dříve, znělo Sjezdem, byl spisovatel majákem, ukazatelem, někým, kdo pomáhá lidem a společnosti hledat cestu, dnes je člověk pera průhledným mimoběžníkem, kterého si nanejvýš všímá jen elitní čtenářstvo podobně postižené přejedením konzumní zábavou. A přitom by spisovatel tolik chtěl – být milován, pozorován, obdivován, čten, brán vážně, uznán.

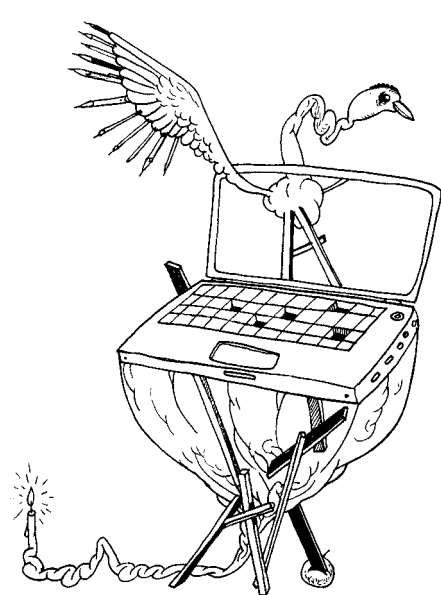
Ve společnosti spektaklu si všimneme jen toho, co je divadelní a dostatečně veliké. A tak je to často i se psaním. Možná i se spisovatelem. Proto to sjezdové, trochu až legrační volání po angažovaném spisovateli, který se nebojí vstoupit na mediální scénu, kde se předvádí svět lidu, a umí křičet a žalovat a analyzovat a požadovat a směřovat a nutit a násilím posouvat. Ale není pak spisovatel ve chvíli, kdy po takovém škemrání o pozornost ztichne, aby se znovu stáhl do samoty psaní, není pak na jevišti světa úplně nahý, když odhaluje hloupost a marnivost svého počínání, směřujícího k politickému, a ano, správně, propagandistickému *angažmá* pro lepší zítřky našeho zpropadeného světa? Je tu spisovatel proto, aby se všelikým tímto způsobem zapojoval do množení spektaklů, jehož tématem je v tomto případě nakonec jen psavec sám? K čemu pak spisovatel, stane-li se sám

spektáklem, který mu je z duše odporný, a to dokonce tak, že se do něj nakonec sám zamiluje? Má být snad spisovatel novým *mediálním funkcionářem lidstva*, nejlepším informátorem a bavičem zároveň, nejchytřejším a nejbohatším *stand-up komeďanem* světa?

Nikdo nechceme být přeslechnut, neboť, jak píše Witold Gombrowicz ve svém románu o mladosti *Ferdydurke*, „člověk je hluboce závislý na svém odrazu v duši druhého člověka, i kdyby to byla duše kreténa“. Gombrowicz ale budiž případovou studií, exemplum, řekněme vzorem, weberovským typem spisovatele, který je slyšen právě pro svou mimoběžnost. Právě proto, že se nebojí vystát samotu a její dílo klidně vhodit do nadměrného proudu *literarentertainmentu*.

Co když je tu spisovatel proto, aby jako existenciální potápěč a kaskadér za nás neschopné a otupělé konzumenty světa a nespočetné hromady jeho obrazů objevoval zákruty a záhyby existence, které možná nevědomě obýváme, ale kterých se pro onu věčnou starost praktického pobývání či pro intelektuální sebezahleděnost a politické programy neumíme důkladněji dotknout? Spisovatel si získává pozornost dílem, a to i tím, že se o pozornost nestará, protože jakmile to dělá, nemůže čerpat z tajemství *literárního prostoru*, který ontologicky a fenomenologicky tak působivě vykreslil Maurice Blanchot ve své stejnojmenné knize. Ve starosti o vlastní obraz a jeho funkci ve společnosti se spisovateli toto tajemství literárnosti ztrácí v diskursivitě zcela jiného druhu.

Ani na chvíli to však neznamená, že by takový spisovatel nebyl angažovaný. Naopak – ačkoliv z převládajícího úhlu pohledu se zdá jeho mimoběžnost a míjení cíle zcela evidentní. Právě v takové chvíli *propadnutí psaní* je spisovatel angažovaný ze všech nejvíce. *Engagé*, vtažen do prostoru svlékání lidských i vesmírných záležitostí, které se rodí ve společném psaní prostoru a času.



Kresba Jiří Franta

Otázka: K čemu spisovatel? je tedy vlastně úplně špatně položena. Spisovatel není nástroj ničeho, nemá se společnosti nějak hodit, instrumentalizace v jakémkoli smyslu je mu cizí, což platí i pro používání jazyka, který není spisovatelovým nástrojem či zbraní, nýbrž hmotou a duší psaní zároveň. Odkaz na Blanchota naznačuje, že jsme se možná dostali až příliš daleko, do esoterického světa filosofie, do jakési metafyziky psaní, ale nic není realitě vzdálenějšího, jak mělo potvrdit Gombrowiczovo ironické připomenutí. Jde o přesah uvnitř každodennosti, který je této každodennosti vlastně imanentní. Právě jej si většinou vůbec nejsme vědomi, a právě tuto *imanenci překračujícího* nám odhaluje psaní. Rozlamuje svět v jeho plochosti, takže nás zároveň něčím přesahuje a do něčeho zemitého neustále vtahuje a svazuje.

Je-li spisovatel, pak někde tady se nachází jeho smysl. Jinak není k ničemu.

Autor je komentátor Hospodářských novin.

editorial

Dílo spisovatele a překladatele Jiřího Weila (1900–1959), který navzdory své výjimečné tvorbě stojí spíše na periferii zájmu, vznikalo v přelomové době a zaznamenává střet levicového intelektuála s oficiální stranickou ideologií. Jak ukazují tematické texty, je to i dnes velice poučné čtení. Autorovy životní osudy by vydaly na dobrodružný román. Při pobytu v Moskvě během prvních procesů byl nejdříve vyloučen z KSČ a následně deportován do Kyrgyzstánu a Kazachstánu. Jeho debut Moskva–hranice, zachycující tísnivou atmosféru stalinistického Sovětského svazu, byl kritikou odmítnut, ale zpětně jej lze číst jako „svědectví o bouřlivém vývoji uvnitř intelektuální levice, která se ve třicátých letech přimkla ke komunistické myšlence a posléze přihlížela destrukci její i své“. Avantgardní sen o spravedlivém světě, který voní, byl pryč. Během druhé světové války měl Weil kvůli svému židovskému původu nastoupit do transportu, což neučinil, fingoval sebevraždu a do roku 1945 působil v ilegality. Válečným událostem věnoval své dva nejznámější romány, Život s hvězdou a Na střeše je Mendelssohn. Kromě pnutí mezi levicovou avantgardou a rigidní mocí se v třináctém čísle také ohlížíme za Sjezdem spisovatelů, vzpomínáme na Ludvíka Vaculíka a recenzujeme překlad důležité knihy Thomase Pikettyho Kapitál v 21. století. Takže prohrabte antikvariáty, čtěte Weila a buďte ostražití před ideologiemi, které opět začínají zatemňovat náš horizont. Karel Kouba

z obsahu

- 5 Fakta proti iluzím. Dědictví sovětské avantgardy v díle a životě Jiřího Weila / Jan Bělíček
- 8 Výzva zní jako klišé. No a co? / Petra Hůlová
- 9 Demontáž Sergeje Ejzenštejna. Nový film Petera Greenawaye / Michal Böhm
- 14 Slzy Deana Blunta. Od emancipace k emocím a zase zpátky k popu / Miloš Hroch
- 18 Ještě je Moskva? Román Moskva-hranice ve sporech a rozporech své doby / Pavel Siostrzonek
- 27 Nejsou hlavy jako hlavy / vykřičník Martina Hekrdly
- 29 Vichr z brumovských kopců. Český snář Ludvíka Vaculíka / Petr Pithart

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
8. ČERVENCE 2015

Neringa Abrutyté



(duše) nekonečně vzrušená kurvička se smutnou tvář, žena co předstírat by chtěla dívku, na první pohled krásná a vzlyká! Stačí jen promluvit, a cítíš potěšení řeklo by se rtů, a není to ani rtěnka ani rty, ale duše duše... O duši!... jde.

Báseň v překladu Evy Seitlové vybral Elsa Aids

Kapitál bez Marxe

0 knize Kapitál v 21. století

Podle francouzského ekonoma Thomase Pikettyho se současný svět stále více blíží sociálním podmínkám 19. století, kdy se velké majetky spíše dědily, než vydělávaly. Jeho kniha Kapitál v 21. století se stala celosvětovou senzací v odborných kruzích. V lecčem je ovšem matoucí.

JAROSLAV FIALA

Začátkem devadesátých let místopředseda občanských demokratů Miloš Čermák shrnul průběh polistopadové transformace těmito slovy: „Vole, tady se rozdávají majetky na tisíc let. Vás utlučem prachama.“ Čermákův výrok ilustruje tehdejší situaci, v níž Česko připomínalo Klondajk a kdy všehoschopní zabírali bohatství. Jak později napsal ekonom Miloš Pick, naše hospodářství začalo v důsledku kuponové privatizace ovládat zhruba pět set rodin. Od těch dob zůstala vysněná cesta do horních společenských pater pro většinu Čechů uzavřená a zbyly na ně platy, které několikánásobně zaostávají za západními státy.

Kniha věhlasného francouzského ekonoma Thomase Pikettyho *Kapitál v 21. století* (Le Capital au XXI^e siècle, 2013), která byla nyní vydána v češtině, potvrzuje, že Čermák příliš nepřeháněl. V kapitalismu se podle Pikettyho vytváří vrstva mocných zbohatlíků, která žije ze zděděného majetku po celé generace. Proto se budeme v následujících desetiletích čím dál více přibližovat tvrdým podmínkám 19. století.

Návrat otce Goriot

Když kniha *Kapitál v 21. století* vyšla vloni v angličtině, vyvolala světovou senzací. Nositel Nobelovy ceny Paul Krugman ji označil za „nejdůležitější ekonomickou knihu roku a možná celého desetiletí“. Redaktoři časopisu The Economist její úspěch vysvětlili tím, že kniha pojednává o „správném tématu ve správné době“. Piketty se totiž zabývá rostoucími nerovnostmi, které – vzhledem k úzké vrstvě

nejbohatších s politickým vlivem – mění demokracii v oligarchii. Jde tedy o mimořádně důležité téma, které ve veřejném prostoru otevřelo zejména hnutí Occupy, jehož slogan „My jsme 99 procent“ symbolizoval naději na lepší svět.

Co je na Pikettym tak zásadního? Ve své knize poukázal na důležitý rozpor kapitalismu. Totiž že obyčejná práce, běžné podnikání a obvyklý růst výroby nemají šanci dohnat výnosy z kapitálu (především finančního, děděného nebo z nemovitostí). To v praxi znamená, že nerovnosti jen porostou. Děti z bohatých a takzvaně lepších rodin budou mít čím dál lepší podmínky k úspěchu. Ostatní budou sice dřít, ale daleko nedojdou. Majetky a privilegia zděděné z minulosti totiž zdaleka předčí prostředky, které můžete získat během života poctivou prací.

Tyto trendy nás vracejí zpět do předminulého století. Piketty to ilustruje na klasických románech od autorů jako Jane Austenová nebo Honoré de Balzac. I pro jejich literární postavy mělo totiž dědictví životně důležitý význam. Jasně se to ukazuje v Balzakově románu *Otec Goriot* z roku 1835, v němž jeden z hlavních hrdinů, mladý student práv Evžen de Rastignac, řeší svoji budoucnost. Jako zchudlý šlechtic zjišťuje, že nemá příliš dobré vyhlídky. Ani povolání advokáta, které si vyžaduje roky odříkání, pletichaření a podlézání mocným, žádná velká výhra není. „Baron de Rastignac by chtěl být advokátem? Ach tak! Nejdřív budete deset let trpět, utrácet deset tisíc franků měsíčně za bibliotéku a kancelář, chodit do společnosti a líbat lem taláru státnímu zástupci (...) Pokud by vás tohle povolání někam dovedlo, nic bych nenamítal,“ radí mladému hrdinovi bývalý galejník. Dobře totiž ví, že práce dobrý život nezajistí. Nesrovnatelně výhodnější je sňatek se zámožnou dívkou, spojený s vraždou jejího příbuzného.

Kapitalismus bez příkras

V 19. století bylo zděděné bohatství klíčové. Vzhledem k tehdejší struktuře příjmů a majetku byla životní úroveň, kterou zajišťovalo dědictví, mnohem vyšší než ta, kterou zajistily příjmy z práce. Dobrých míst bylo poskrovnu a zájemců o ně tisíce. Ve vzduchu

visela otázka, kterou lze shrnout asi takto: Pokud je nepřekonatelná sociální nerovnost sama o sobě nemorální a nespravedlivá, proč v nemorálním prostředí nezajít až do krajností a nepokusit se získat kapitál všemi dostupnými prostředky?

Piketty ukazuje, že tento svět se vrací zpátky. Majetkovou a mocenskou převahu získávají rentiéři z reprodukce již nahromaděného bohatství. Vyvrací se tak mýtus o „volném trhu“, který údajně prospívá všem a díky němuž peníze „prokapávají“ od bohatých k chudým. Opak je pravda – v současné době se vrstva superbohatých, tedy ono pověstné jedno procento, jehož zisky rostou, opevňuje ve svých pozicích a o „prokapávání“ majetku k chudnoucí většině rozhodně nesní.

Kapitál v 21. století vyvrací základní kapitalistické mýty. Především heslo, že „kdo chce, ten může“ a představu o „selfmademanech“, kteří se jen díky vlastnímu úsilí a pili vypracují. Kapitalismus totiž vytváří obrovské strukturální překážky, které vlastními silami nepřekonáte. Nejde už o zásluhy a práci, ale o zděděná privilegia a dary. Piketty svá tvrzení pečlivě dokládá statistikami a tvrdí, že právě takto vypadá skutečný kapitalismus bez příkras. Výjimku představovalo pouze krátké období 20. století, kdy v důsledku ruské revoluce, dvou světových válek a poválečné sociálnědemokratické politiky kapitál ztratil na síle.

Marx versus Piketty

S Pikettyho knihou je přesto jedna potíž. Z jejího názvu by člověk mohl získat dojem, že jde o pokračování klasického díla Karla Marxe z roku 1867 – slavného *Kapitálu*. Jenže Piketty ve skutečnosti marxismus odmítá, což vede k některým nepřesnostem a nedorozuměním. Problematické je už samotné poselství knihy. To, že kapitalismus vede k čím dál větším nerovnostem, není nic nového – o tom psal už Marx. Ekonomové David Harvey a Janis Varufakis navíc poukazují ještě na jednu důležitou věc. Skutečnost, že rentiéři získávají navrch nad ostatními, Piketty chápe jako jakési pravidlo nebo dokonce „zákon“ kapitalismu. A zákon vede k pocitu, že je tu cosi fatálního, s čím se nedá nic dělat. Možná není

náhoda, že Pikettyho knihu má rád miliardář Bill Gates. Prý ho nadchla, ale odmítl politické návrhy, které jsou v jejím závěru. Piketty totiž navrhuje velké zdanění bohatých – celosvětovou daň z kapitálu. Jak ale dnes něco takového prosadit? Piketty nemá uspokojivou odpověď, proč civilizovaná společnost v určité době zavedla progresivní zdanění, měla silné odbory a byla rovnostářštější. Nevysvětluje, proč se od osmdesátých let minulého století náhle vše změnilo. Je tu opravdu nějaký božský „zákon“ kapitalismu, který válkuje lidské myšlení? Vyžaduje snad prosazení sociálnější politiky jen války, revoluce a strach z jejich opakování? Nebo je dnešní stav výsledkem zcela konkrétních rozhodnutí neoliberálních vlád?

Marx by – na rozdíl od Pikettyho – některé věci chápal lépe. Důvod, proč se prosadilo „rozdávání majetků na tisíc let“, totiž spočívá v obyčejné třídní politice. Moc zkrátka drží v rukou lidé, kteří nastavují zákony a pravidla ve prospěch kapitálu. Zaměstnanci jsou oproti tomu drženi zkrátka. Jak pravil miliardář Warren Buffet: „Tohle je třídní válka a moje třída v ní vítězí.“

Je tedy málo pravděpodobné, že se prosadí politika, kterou navrhuje Piketty, pokud se moc nepřesune směrem od nejbohatších k ostatním. K tomu může přispět spíše boj za sociální práva a zvyšování minimálních mezd. A také radikálnější přemýšlení o ekonomice, růstu a práci. Jak totiž ukazuje případ „monacké“ tenistky Petry Kvitové, bohatí umění skvěle najít skulinky, jak se povinností vyhnout.

Dodejme ještě, že slovo „kapitál“ Piketty chápe jinak než Marx. Pro Marxe to byl spíše proces, pohyb, v němž se část majetku investuje, aby přinesla další peníze. Pro Pikettyho je to jen jakýsi soupis veškerého bohatství lidí a vlád. I to může přispět ke zmatení pojmů. Piketty přesto poukazuje na klíčový problém naší doby. Tím je – stejně jako kdysi – společnost, v níž miliony chudnoucích Rastignaků ztrácejí budoucnost, zatímco jiní je chtějí „utlouct prachama“.

Autor je politolog a šéfredaktor a2larmu.

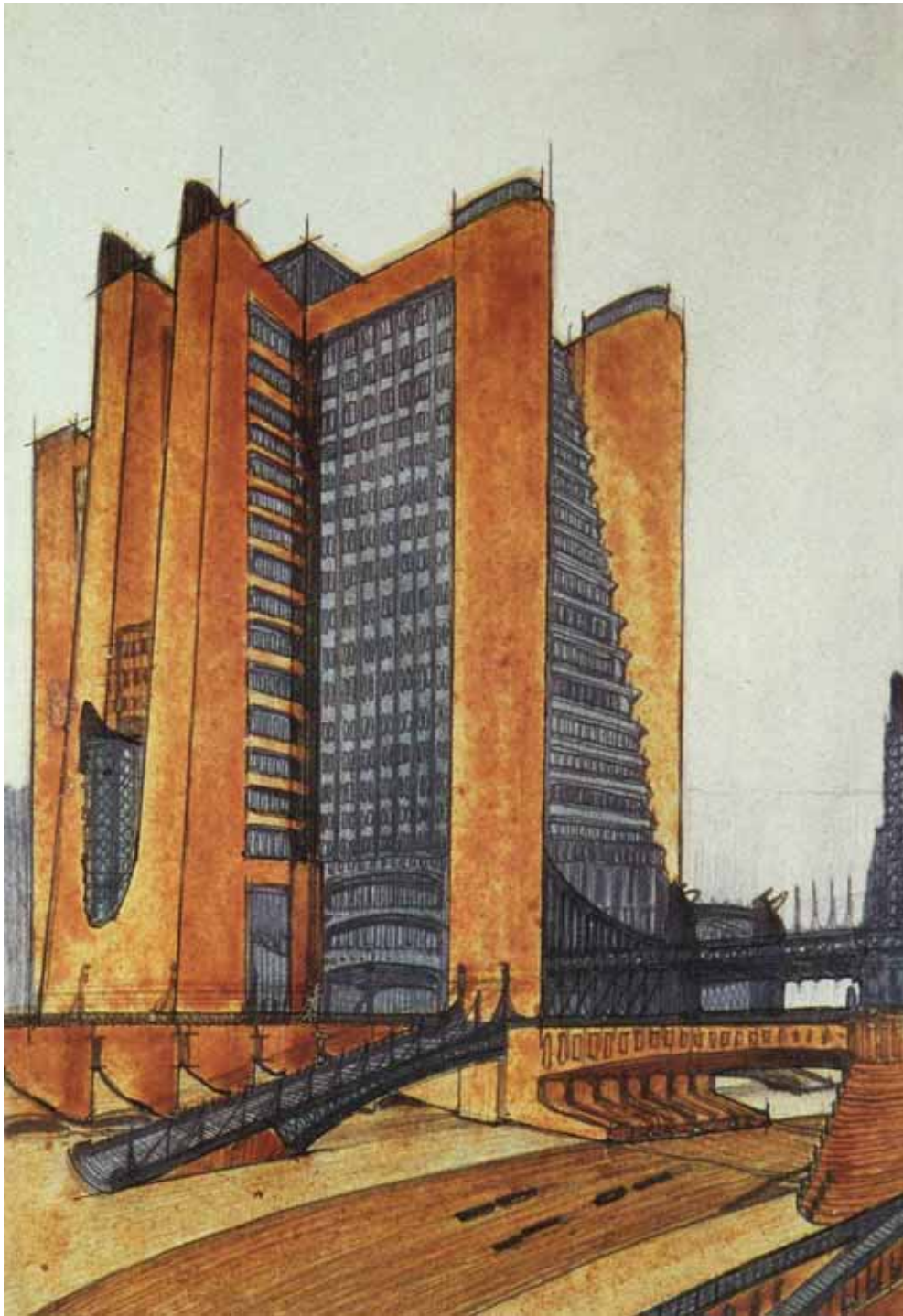
Thomas Piketty: Kapitál v 21. století. Přeložila Jana Chartier. Universum, Praha 2015, 664 stran.



Kresba Arjaldo Karaj

Dilemata levicového intelektuála

Realita Sovětského svazu ve Weilově románu Moskva-hranice



Antonio Sant'Elia: Studie návrhu nového města, 1914

Románový debut spisovatele Jiřího Weila vyšel jen rok po proslulé knize André Gida *Návrat ze Sovětského svazu*. Oba autoři ve svých textech ukazují problematickou skutečnost komunistického režimu, přestože se k němu upínaly jejich politické naděje.

DANIELA POLÁKOVÁ

Když v nakladatelství Družstevní práce vyšla Jiřímu Weilovi románová prvotina *Moskva-hranice* (1937), její téma již bylo v dobových polemikách nějaký čas přítomné. Kniha připomněla o rok starší text André Gida *Návrat ze Sovětského svazu* (1936, česky 1936) a stala se i nepřímým komentářem právě probíhajících moskevských procesů. Weilova próza aktualizovala v té době akutní problém vztahu člověka-komunisty-intelektuála k sovětskému režimu. Přesto tento román, který se dočkal pouze dvou vydání (znovu vyšel v roce 1991), nepatří mezi příliš známá díla české literatury.

Vzpouza materiálu

Weil v knize sleduje moskevské osudy tří ústředních postav: Ri, mladé ženy malo-buržoazního původu, jež se svým prvním mužem sionistou odjela do Palestiny a nyní přijíždí do sovětského Ruska za druhým manželem, zahraničním inženýrem, dále rumunského uprchlíka Rudolfa Herzoga, hrdého komunisty a nakonec téměř bezejmenného hrdiny, a konečně českého komunisty Jana Fischera, jenž v Moskvě pracuje v tiskovém oddělení, překládá Leninovy spisy a školí dělníky v základech marx-leninismu. Všichni jsou v Moskvě cizinci a s novým státem a jeho specifiky se teprve sžívají a hledají v něm svou pozici. Do děje ale vstupují také postavy spíše epizodního charakteru – různí trosečníci nového režimu, kteří v něm

z nějakého důvodu „selhali“. Dnešním slovníkem bychom je označili jako sociální případy, tedy osoby, jež místo zatracení a vyřazení z kolektivu potřebují pomoc. Socialistický stát však nemá čas se ohlížet, buduje přece novou společnost. Tak o práci přichází písařka, která chodí do úřadu pozdě – protože dojíždí zdaleka, nemá peníze na chůvu a každé ráno přemlouvá sousedky, aby se postaraly o její děti. Právě podobné, na první pohled nedůležité příběhy vystihují, o co se Weil zajímá. Nedokáže abstrahovat od jednotlivců, i když se chce soustředit na „velikou stavbu“, na které se podílejí. Zatímco „kolem je veliká sovětská země, šlechetná, velkomyšlná a spravedlivá“, člověk je drčen situací, v níž se ocitl.

Bohumil Mathesius ve své recenzi Weilovy knihy hovořil o „vzpouře materiálu“. Ta se navzdory snaze popsat sympatie k SSSR projevila právě přítomností deziluzivních příběhů, kritikou byrokracie a dokonce i nového třídního systému, v němž hrají důležitou roli zejména členové strany a cizinci, nikoli však nižší zaměstnanci úřadů, natož proletariát. Weilův důraz na individuální lidské příběhy tak zproblematizoval obraz celé Moskvy, potažmo Sovětského svazu. Ve stejném duchu psal o knize i Václav Černý. Podle něj Weil sám nevěděl, co napsal – nevěděl, že leitmotivem celé knihy je „sychravé, deštivé a pošmourné ráno, kdy se zdá život těžký a neradostný, zkažený a marný“. Avšak „je krásné a svědčí ke cti Weilovi,“ pokračuje Černý, „jak tvrdošíjně a všemu navzdory lne k věci sovětů.“ Podobně jako u Gida také v *Moskvě-hranici* zaznívá hlas, který chtěl pomoci dobré věci řešením problémů, jež ovšem nebylo žádoucí zviditelňovat. Neustále proklamovaná schopnost kritiky a sebekritiky totiž vždy měla své meze.

Otázka příklonu ke kolektivu, nebo naopak k individuu se ukázala být problémem nejen pro Weila. Citliví k ní byli i recenzenti, jež provokoval Weilův důraz na práci s fakty. Kniha se ve své době četla různými způsoby, vždy ovšem jako dokument – ať už o mocenských praktikách SSSR nebo o všedním životě v Moskvě. Díky „upřímnému přístupu“ k tématu, jež u Weila není předem rozvrženo protipóly bílé a černé, však nevznikl jen dokument o zemi sovětů, ale i o osobních postojích českého levicového intelektuála k socialismu.

Individuum a kolektiv

Před vydáním *Moskvy-hranice* Weil knižně publikoval pouze soubor reportážních povídek *Češi stavějí v zemi pětiletke* (1937). Obě knihy, vydané ve stejný rok, svědčí o autorově zájmu o Sovětský svaz a jsou založeny na osobních zkušenostech s ním. Weil byl komunistou od roku 1925, tedy od svých pětadvaceti let, překládal sovětskou literaturu, zakládal organizace komunistické mládeže a Sovětský svaz navštívil několikrát. V polovině třicátých let se ovšem věci změnilly – Weil byl za svého pobytu v Moskvě ze strany vyloučen a několik měsíců strávil v nápravných koloniích, přičemž ovšem i nadále zůstal tiskovým pracovníkem. Návrat do Československa mu byl povolen v listopadu 1935. Události Weilova vyloučení a následné nemilosti se obvykle dávají do souvislosti s jeho tajnou cestou do Prahy, již údajně podnikl na žádost Kominterny. Právě jistá míra autobiografičnosti, se kterou psal svůj první román, se později stala základem těchto interpretací, ale také předmětem dohadů a kritiky. Tajná cesta – tentokrát do hitlerovského Německa – je totiž zápletkou Weilovy prózy.

Julius Fučík se ve své odmítavé recenzi dokonce snaží odhalit právě důvody Weilových moskevských problémů, a zničit tak

Weilovo literární alter ego Jana Fischera. Historik Miroslav Kryl později upozornil, že Weil byl kárán za malou výkonnost a nejvíce problémů mu způsobil jistý dopis z Moskvy do Československa, v němž „nevhodně“ komentoval svou situaci a vysilující práci. Právě toto období života pak v *Moskvě-hranici* volně zpracoval. Zdaleka však nešlo o sžíravou kritiku nebo ublížený komentář.

Weilovo osobní dilemma, vycházející z vlastních zážitků a pozorování, nebylo izolovaným jevem a rezonovalo ve velké části intelektuální levice. Vydání poznámek André Gida a obecně debaty o kulturní politice SSSR a moskevských procesech (které prakticky umlčela až potřeba reagovat na mnichovské události) vedly k polemikám nejen levicových intelektuálů. Bylo nutné nalézt svou pozici vůči Sovětskému svazu. Z tohoto pohledu představuje *Moskva-hranice* na dobovém literárním poli bod, kolem něhož se sdružují mnohé tehdejší zásadní kulturní problémy. Vztah individua a kolektivu či otázka velké budoucnosti, která se rodí skrze bolestný dnešek, doléhaly na většinu čtenářů.

Problémy strany

Zatímco výše zmíněný André Gide přímo komentoval skutečnosti, s nimiž se v SSSR setkal, Weilův beletristický text i přes jistou dokumentárnost komplikuje svou výpověď fikčností, tím, že jde o umělecký komentář. Kde končí fakta a začíná fikce? Většina recenzentů se nicméně, jak už bylo řečeno, zabírala románem spíše jako dokumentem o SSSR než jako fikčním literárním dílem. Důležitá byla pravdivostní hodnota textu a také světlo, které dílo takové povahy vrhá na svého autora-komunistu.

V tomto ohledu nakonec není od věci názor, že už vydání Weilova prvního románu předznamenalo autorovy poválečné osudy: komunistu Weil mohl být paradoxně kritizován z pozic, které dříve sám zastával. Když totiž v roce 1929 sedm komunistických spisovatelů vystoupilo proti Gottwaldovi a novému vedení KSČ (kromě Seiferta, Hory nebo Vančury to byli i Majerová a S. K. Neumann), byl Weil jedním z těch, kteří Gottwalda fakticky podpořili a sepsali antimanifest. Dokument dále podepsali například Teige, Halas nebo Novomeský, tedy osobnosti, kterým bylo v padesátých letech oficiální linií přiřknuto negativní hodnocení – dějiny se našim očekáváním zkrátka neustále vzpírají.

Weilovu knihu tak můžeme konečně číst i jako svědectví o bouřlivém vývoji uvnitř intelektuální levice, která se ve třicátých letech přimkla ke komunistické myšlence a posléze přihlížela destrukci její i své.

Autorka studuje bohemistiku.

Fakta proti iluzím

Dědictví sovětské avantgardy v díle a životě Jiřího Weila

Na tvorbu Jiřího Weila měla významný vliv poetika literatury faktu postulovaná sovětskými autory sdruženými kolem časopisu LEF. Nešlo však jen o uměleckou formu, ale také o politické stanovisko. Autora samotného jeho postoj nejednou přivedl do velmi složitých životních situací.

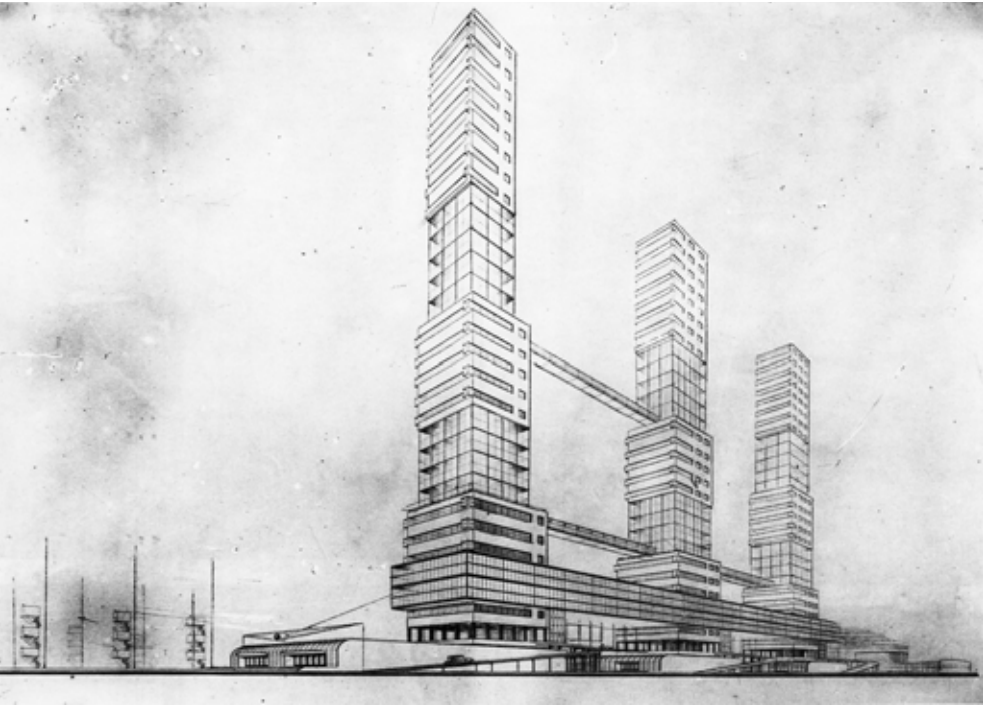
JAN BĚLÍČEK

Zřejmě nejznámější román spisovatele Jiřího Weila *Život s hvězdou* (1947) patří mezi nejpřekládanější české beletristické knihy vůbec. Pouhé dva roky po skončení druhé světové války v něm autor vyobrazil psychickou trýzeň neheroického hrdiny Josefa Roubíčka, bankovního úředníka židovského původu, v období protektorátu. Tehdejší kritika, navyklá na schematickou reflexi válečných událostí na způsob Drdovy *Němé barikády*, Weilův komplexní pohled na život ve válečné Praze odmítla. Receptce *Života s hvězdou* je pro Weilovu tvorbu příznačná. Může dokonce svádnout k úvaze, že si autor svůj nelehký životní osud určil skrze zvolenou uměleckou metodu, které zůstal po většinu svého života věrný. Ostatně už reakce na Weilovu prvotinu *Moskva-hranice* (1937), v níž českému čtenáři v literární fikci zprostředkoval atmosféru sovětské Moskvy v období atentátu na Kirova a následných politických procesů, byly rozporuplné a pro Weilův umělecký i osobní život tragické.

Ovlivněn sovětskou avantgardou a především pak autory sdruženými kolem časopisu LEF, vnášel Weil do českého kontextu poetiku takzvané literatury faktu. Umělci sdružení kolem LEFu – například Majakovskij, Tretjakov nebo Rodčenko – byli silně zaujati novými technologiemi fotografie a filmu a domnívali se, že můžou způsobit revoluci

formalismu. Umění socialistického realismu ovšem už nemělo vycházet z faktů, ale spíše vytvářet předobrazy sovětské budoucnosti a vzbuzovat v lidech sympatie k aktuálnímu společenskému zřízení. Umělec neměl vyobrazovat realitu takovou, jaká je, ale jaká by být měla. To se sice s některými myšlenkami rané sovětské avantgardy nevyločovalo, jak dokládá ve své knize *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988, česky 2010) ruský teoretik umění Boris Groys, zcela jistě to však bylo v rozporu s programem „faktografičnosti umění“ autorů LEFu.

V tomto kontextu vyšla i Weilova kniha *Moskva-hranice*, následovaná ostrým odmítnutím ze strany komunistické kritiky (viz esej na straně 18). Tato próza není jen dokumentem či románovou reportáží z tehdejšího moskevského života, který byl z velké části v rozporu s tím, co o něm prohlašoval komunistický tisk, ale je také nepřímou – a snad i nezáměrnou – polemikou s tezemi socialistického realismu. V postavě Ri, mladé ženy z moravského maloměsta, můžeme sledovat přerod buržoazní maloměstačky v agilní údernici, která přijala étos stalinismu za svůj. Přestože její příběh Weil líčí velmi ambivalentně, je patrné, že autora tato postava fascinuje. Přijala totiž věc budování socialistické reality za svou – a učinila tedy to, čeho sám nebyl nikdy zcela schopen.



Nikolaj Dokučajev: Návrh Domu odborů, 1929

ní obrat v umělecké tvorbě zapojením těchto technologií do služeb proletářského umění. Chtěli skoncovat se symbolismem, metaforičností a zaběhlými pravidly umělecké praxe a nechat promluvit realitu samotnou. Byli přesvědčeni, že skutečnost není potřeba přetavit v nadosobní, mytologickou či alegorickou výpověď, ale že postačí zachycovat fakta, otisky každodennosti. Úkolem spisovatele je pak tato fakta rozřadit a seřadit do významového celku.

Polemika se socialistickým realismem

Teorie a praxe umělců sdružených kolem LEFu měla zásadní vliv třeba na filosofa Waltera Benjamina a jeho slavný esej *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1936), přestože Benjamin dokázal myšlenkově vymezit i to, o co svou reprodukovatelností umění přichází – auratičnost. V době vydání jeho eseje už ovšem Sovětským svazem otrásal silný ideologický spor v oblasti kultury a oficiální linie razila umění socialistického realismu. Ostatně časopis LEF ukončil svou existenci už dávno předtím, v roce 1929, protože jeho představitelé kulturní činitelé obviňovali z buržoazního

paranoidní atmosféru Weil v románu zachycuje dokonale.

Je mi líto, Staline

Krátce po sepsání *Moskvy-hranice* dokončil Weil ještě volné pokračování s názvem *Dřevěná lžice* (kniha ovšem mohla vyjít až v roce 1992). Zpracovává v něm své zážitky z vyhnanství v Kazachstánu u břehů slané jezera Balchaš. Zde Weil, stejně jako románový Jan Fischer, pracoval jako reportér v pracovním táboře. Uprostřed nehostinné pouště kriminálníci, političtí vězni i úderníci budovali grandiózní průmyslové dílo – hutní závod na zpracování mědi. Nelidský, ale impozantní plán výstavby ukazuje na paradoxy stalinismu. Masivní industrializace na periferiích Sovětského svazu přináší do těchto míst dosud nepoznaný komfort, ale i diktátorské praktiky, které tuto industrializaci ženou vpřed. Fischer dostává na začátku románu na výběr, zda na neurčitou dobu setrvá v exilu v poklidné Alma Atě, anebo bude v životě nebezpečném prostředí pracovního tábora bojovat o odpuštění svých provinění vůči komunistické straně, z níž byl vyloučen. Volí druhou možnost.

V *Dřevěné lžici* autor sice avantgardní dokumentární postupy (například pravidelné střídání perspektivy) neopouští, mnohem větší roli zde však sehrává Fischerovo sebezpytování. Do formy knihy přitom – analogicky – vstupují východiska socialistického realismu, která jsou tohoto zpytování součástí. Román částečně reprodukuje zákonitosti socialistického realismu: například ve vykreslení bezpáteřního funkcionáře Alexandra Alexandoviče nebo naopak prototypu čestného a pracovitého proletáře Tonyho Strickera. Pro vyznění celé knihy je však zásadní pozice Jana Fischera. Ten podstupuje vnitřní souboj s ideologií stalinismu a ve výsledku považuje za své selhání, že se s rozporuplným Stalinovým projektem nedokáže ztotožnit.

Zakrývání stínů a nadnášení světla

Weil ovšem radikálně levicové myšlenky neopouští. Socialistický realismus považuje za neautentický, falešný, a to ve stejném smyslu, v jakém jej za falešný považoval další „trockista“ Závěš Kalandra. Ten se domníval, že socrealistická díla pod rouškou „pozitivního poměru k realitě“ idealizují skutečnost, čímž pouze konzervují status quo a stojí v cestě dějinám. „Jeho skutečnou ‚tvůrčí metodou‘ je zakrývání stínů a nadnášení světla, idealizující falšování skutečnosti v zájmu těch, kdo mají proč maskovat špatné stránky režimu,“ píše Kalandra na konto socialistického realismu v článku Car Petr Veliký ve filmu a v historii.

Kunsthistorický a literárněvědný přístup často chápe dědictví avantgardy jako zajímavý estetický materiál, na němž se demonstruje vývoj uměleckých forem. Tím však zaniká politický kontext avantgardní tvorby, a ta tak přichází o jeden z nejdůležitějších aspektů – svou vazbu na komunistické hnutí. Aby mohla literární historie zjevy typu Weila a Kalandry vůbec vstřebat, musela jejich konflikt se socialistickým realismem vyložit jako akt intelektuálního prozření. Jejich nesouhlas se stalinismem pak představuje jako odmítnutí komunismu – avantgardního socialismu, chcete-li – jako celku. Pokud však na takovou interpretaci nepřistoupíme, spatříme v oparu historie auru sociálních a politických bojů. Ve Weilově případě nelze říct, že byl výjimečným spisovatelem, který se stal nešťastnou náhodou také komunistou. Politický program sovětské avantgardy hrál v jeho tvorbě zásadní roli. Jeho díla z třicátých let nám zároveň připomínají, že v českých dějinách neexistuje jen jeden komunismus, s nímž můžeme jednoduše zúčtovat, ale celá řada jeho myšlenkových realizací, které se vzájemně popírají a vylučují.

Epopej mesiášské lži

Weilův Makanna jako románová reflexe moci

Próza Makanna, otec divů mezi nejznámější texty Jiřího Weila nepatří. Historizující román odehrávající se ve střední Asii v 8. století můžeme číst jako pronikavou analýzu moci. Jejím konstitutivním prvkem je tajemství. Právě to dokáže mobilizovat masy, i když jde často jen o zastřenou banalitu.

ROMAN KANDA

Když v roce 1946 poprvé vyšel Weilův román *Makanna, otec divů*, napsaný ovšem už začátkem okupace, během níž spisovatel nesměl publikovat, doprovodil jej Pavel Eisner stručným doslovem. Oceňuje v něm Weilovu schopnost přesvědčivě popsat orientální prostředí a autorovu znalost reálií – zkrátka vyzdvihuje ty atributy, jež tvoří definiční znaky tradičního historického románu. Přesto, soudí Eisner, o obvyklé historické vyprávění nejde. A nejde ani o psychologii postav, tato dimenze stojí zcela stranou intence díla. Eisner v příběhu lžiproroka Makanny, odehrávajícím se ve střední Asii v 8. století, nachází silný aktualizační přesah, který umožňuje alegorické čtení. Podle Eisnera jde „o epopej mesiášské lži, o děje a letopisy vůdcovství poskvrněného, nečistého“. V závěru doslova píše: „Hitler, sic rozrostlý do běsovské apokalyptičnosti, byl přec jen toliko jedním z možných vidů, do kterých se může vtělit vůdcovská Lež. *Makanna, otec divů* byl zase videm jiným.“ Není bez zajímavosti, že k podobnému čtení jako Eisner dospěl i František Götz ve své recenzi příznačně nazvané Historický román jako časové podobenství. Podívejme se tedy na Weilovo vyprávění z hlediska analýzy moci.

Demagogie a zprostředkování

Řečeno s lehkou ironií, celou první část románu bychom mohli číst jako studii o významu sociální deprivace pro vznik politicko-náboženského hnutí. Hekím, hlavní hrdina románu a budoucí falešný prorok Makanna, chtěl být vojákem. Avšak po otcově a matčině smrti byl poslán na kněžská studia. Svůj sen o tom, že bude vládnout národům, však neopouští. Oporu nachází u chudých, s nimiž sdílí nenávist. Zároveň se ale necítí být jedním z nich, neboť je vznešeného původu. Chudí k němu vzhlíželi a „ctili jej jako Proroka“. To je důležitý moment v celém vyprávění. Hekím alias Makanna totiž poznává nejen sílu svého vlivu, postupně narůstajícího v moc, ale začíná chápat i logiku celého mechanismu: zvýznamní negativní aspekty sociální skutečnosti, vtělí je do svých promluv a nabídne útěšnou iluzi v podobě jejich radikálního, ovšem nejasného řešení. Jedna z postav, vyděděnec Mahmúd-Bobo, který nenávidí pány, charakterizuje Makannova slova poeticky takto: „Říká slova, která jsou nápojem žíznících a potravou hladovějících. Nebude bídy, říká Makanna. Vyvlečeme ji na registán a ukamenujeme ji jako cizoložnici. Nebude chalífů, emírů, íšánů a imámů a šejchů. Zmocníme se paláců, zmocníme se žen, ověšených šperky. Bude to ráj, který slibují mollové pravověrným.“

Je zjevné, že obsah Makannových promluv je primitivní. Jejich účinnost a mobilizační efekt nespočívá jen v obsahu, nýbrž právě v souhře mezi jednoduchými, snadno srozumitelnými formulacemi a neutěšenou sociální pozicí oslovovaných jedinců nebo skupin. To je samo o sobě banální konstatování, důležité je umělecké uchopení. Každá z postav, která nakonec podlehne vábívé demagogii, je představena se svou jedinečnou zkušeností, jakýmsi stručným biografickým shrnutím, a opatřena atributem takřka emblematického rázu: zmíněný Mahmúd-Bobo rozmlouvá s plamenákem, Kafír pochází z hor, Selim je roznašečem vody, Kásim nosí dřevěný obojek, Bachčí je zpěvák... Všechny postavy se ocitly ve svízelné životní situaci, stojí na skutečném okraji společnosti.

Tématem románu je šíření myšlenkového klamu. Weil přitom ukazuje podstatnou roli zprostředkování, někdy dokonce několikanásobného. Čím větší počet stoupenců Makannovo učení získává, tím významnějším se moment zprostředkování stává – informace se šíří nepřímou, na principu „povídá se“.



Weil nechal historické orientální téma promluvit k současnosti. Foto Kieron Devlin

Narůstá mezera mezi Makannou a jemu oddanými stoupenci, jimž se vzdaluje. Vzdalování Makanny zároveň znamená narůstání jeho „božské“ moci, jejímž centrem se stává opevněný hrad pojmenovaný podle hory Sam. Vzdálenost nakonec vede k Makannovu odcizení, které se stane jednou z příčin jeho pádu: mezi něho a věřící se vkrádá sílící nedůvěra. Narůstající moc se ocitá v rozporu s životem, stává se v jistém smyslu protikladem bytí, mocí ne-života. Makannovo „božství“ začíná destruovat to, čím svou moc původně legitimizoval – totiž zájmem o chudé, slabé a nespokojené.

Tajemství a banalita

Elias Canetti si v *Mase a moci* (1960, česky 1994) všímá tajemství jakožto jednoho z prvků moci, tvořícího její „nejvnitřnější jádro“. Připomíná zvyk australského kmene Arandů, podle něhož je každý adept na medicinmana uzavřen v jeskyni. Tam, jak věří, mu duchové vymění všechny vnitřní orgány, přičemž ty nové jsou vůči kouzlům odolnější. Tajemství arandského medicinmana se skrývá v hloubi jeho těla, ví o něm jen on sám a duchové.

Makannovo tajemství je mnohem méně bizarní, rovněž se však týká těla: Makanna se všem bez výjimky zjevuje se zahalenou tváří. Tím se skrývá nejen jeho pravá identita, ale vůbec jeho lidská podstata. Nikdo s jistotou neví, kým doopravdy je, zda člověkem, či Bohem, ani jak vypadá jeho tvář, zda je krásná, nebo naopak zohavená. Toto tajemství není jen jakýmsi krycím manévrem, nýbrž je také a především zdrojem moci. Když místodržící Muazz ibn Muslim v bitvě u Samarkandu porazil Makannovy ozbrojence, podlomilo to pochopitelně jejich morálku – začali pochybovat o božské síle svého vůdce. Jediným jejich přáním bylo uvidět jeho tvář. Teprve poté byli ochotni pustit se znovu do boje. Makanna tohoto momentu dokázal využít ve svůj prospěch a předvést jeden ze svých „zázraků“, jímž svou oslabující moc znovu, byť jen dočasně posílil. Ještě než dovolil, aby vybraní důvěrníci jeho vojska vstoupili do hradu, přikázal svým ženám, aby po pevnosti rozmístily zrcadla. „Když se pak paprsky zapadajícího slunce odrážely od zrcadel a všechno bylo zaplněno září, dal rozkaz, aby byly otevřeny brány. A tehdy padla velká hrůza na důvěrníky věřících, neboť lesk jim oslepil oči. I padli všichni na kolena, neodvažující se vzhlednouti k tváři velkého otce divů.“ Pouze Bánúke,

jedna z Makannových žen, pozná jeho tajemství, a to právě ve chvíli, kdy se moc falešného proroka nezadržitelně hroutí. Bánúke ke svému úžasu zjistila, že na jeho tváři není nic zvláštního, že to „byla všední, obyčejná tvář, obličej starého muže“. Weil tu poukazuje na rozpornou funkci tajemství, které nezakrývá zřůdnost, nýbrž banální nezajímavost, nicméně už sama existence tajemství vytváří auru božské vyvolenosti, je přímo insignií nositele moci.

Aktualizace

Dalším prvkem Makannovy moci je jeho výřečnost. Trebaže se jeho slova mezi věřícími šíří často zprostředkovaně a jejich obsah je myšlenkově prostý až banální, nijak to nesnižuje jejich podmanivost. Dokonce bychom mohli říct, že právě zprostředkovanost a banalita jejich sílu znásobuje. Makannova moc slábne v okamžiku, kdy je natolik zaskočen situací, že nenalézá slova. Drzá věta protivníkovy posla doslova vezme Makannovi slova z úst. Nakonec to ale byla právě víra v Makannovo božství, co způsobilo, že ho opustili i ti nejvěrnější, aby si zachránili kůži – Bůh se totiž zachrání tak jako tak, zachrání ho jeho božství. Závěr románu je ironický. Jediným šťastlivcem, kromě vítězného místodržícího Saida, je Makannův zrádce, jenž od Saida získal tučnou peněžní odměnu. Jinak se všechno vrací do starých – nespravedlivých – kolejí a příběh o Makannovi se tak stává pouhou dějinnou epizodou, která nenarušila staletý řád věcí.

Je osudem většiny Weilových děl, že vyvolávala diskuse, odsudky a po letech 1939 a 1948 i restriktivní zásahy a také že byla téměř vždy čtena prizmatem soudobých kulturních, společenských i politických debat. Není přesto aktualizace, jak ji naznačují v úvodu citovány Eisner a Götz, u vyprávění ponořeného do historických kulís přece jen jistým vychýlením či dokonce znásilněním románové látky? Domnívám se, že ne. Otázku po smyslu textu nelze zastínit analýzou samotného historického námětu – měla by být směřována také k tématu románu. A z tohoto pohledu je Eisnerova formulace mluvící o „epopeji mesiášské lži“, zdá se, opravdu výstižná. Tématem Weilova románu je vznik myšlenkového klamu – jeho šíření mezi rostoucí množství stoupenců i jeho narůstání do formy efektivní mocenské manipulace.

Autor působí v Ústavu pro českou literaturu AV ČR.

Hyperreálný kolotoč

Ideologické a kinematografické inspirace Weilova díla

Přestože východiska sovětské avantgardy hrála v tvorbě Jiřího Weila nezpochybnitelnou roli, spíše než na formální experimenty futurismu a konstruktivismu autor navazoval na dokumentární tendence, které se nejviditelněji realizovaly v oblasti filmu.

JAKUB BLECHA

Nikdo nedokáže říct, proč se nechte literatura z třicátých let. Reedice takových románů, jako jsou Döblinův *Berlin, Alexandrovo náměstí* či Brochovi *Náměsíčníci*, v loňském roce žádnou senzaci nevyvolaly. Ponecháme-li stranou otázky vývoje čtenářských návyků nebo principů tuzemského knižního trhu, vyvstane jeden důležitý aspekt obsahové roviny těchto děl: jejich angažovanost. Obě knihy jsou spjaty s dobou svého vzniku. Autoři se do nich pokusili vtisknout obraz dobové městské každodennosti. Využili k tomu figuru hrdiny-trickstera, který může, vzhledem ke své statusové nevymezenosti, procházet všemi společenskými vrstvami. Nejedná se ovšem o nic mimořádného, každý dílek románové historie je obdobně dobově ukotven. Práce kulturní paměti však u každého z nich postupně symbolicky obrousila hrany, čímž se dospělo k novému zhodnocení jeho estetických kvalit. Bude zajímavé sledovat, kdy dospějeme k podobné fázi u děl explicitně spjatých s meziválečnou levicí. A co teprve u levicové tvorby československé? Třeba pár následujících poznámek o estetických názorech Jiřího Weila inspiruje další rozrušování ideologické klauzury.

Maximální realismus

Je ideologie na obtíž dílu? Jaká literatura dokáže čtenářům zprostředkovat alternativní životní postoje? Kdy se z postoje stává nástroj vymývání mozků a z literatury agitační brožurka? Tyto a podobné otázky se konstantně vracejí v časopiseckých recenzích děl Jiřího Weila. Psaní pro něj nikdy nebylo samoučelné – jednou ze základních funkcí jeho próz bylo hledání východiska. Avšak ideu podle Weila nelze veřejnosti předkládat paternalisticky, ve formě nějakého pedagogického románu.

V monografii *Ruská revoluční literatura* (1924) se po kritice stávajících poměrů Weil hlásí k požadavku realismu v maximální možné míře. Realismus vymezuje v první řadě negativně proti avantgardám všeho druhu (metonymickou úlohu přitom sehrává zejména futurismus). Avantgardy podle Weila nabízejí zkušenost deformovanou pohledem skrze dogmatické brýle vylhaných manifestů. Stejně tak symbolisté, pokračující v odkazu Dostojevského, se pouze tváří, jako by na základě vyprávěného děje pro čtenáře objevovali nějaké nové náhledy. Ve skutečnosti je tomu naopak. *Zločin a trest* je podle Weila metafyzický, neboť realistická forma v něm není materiálem určeným k poctivé analýze, ale naopak k potvrzení předem dané ideje. Z toho hlediska byla morální maxima, že vše není dovoleno, v Dostojevského románu pouze dekorována kombinací realistických momentek. „Ve skutečnosti byla forma Dostojevskému jen schematem, ba i osoby, děj, zápletky byly sestaveny přímo v matematické vzorce, aby bylo vidět ideu rozřešenu nebo v celém jejím rozsahu.“ Weil nezpochybňuje kvalitu odvedené práce při plánování románové konstrukce, z hlediska nároku na angažovanost psaní ji však nemůže hodnotit jinak než jako přehnaně artistní čili vykonstruovanou. A to zejména proto, že čtenáře nepodněcuje k opravdu kritickému zamyšlení, ale namísto toho je utvrzuje v tradovaných pověrách.

Weilově představě o realistické tvorbě v ruské porevoluční tvorbě nejvíce konvenuje takzvaná proletářská kultura. Píšíci dělník by mohl být dokonalým ztělesněním angažovaného autora. Nicméně Weil nehodlá pět bezdůvodné ódy na proletariát a velmi rychle ve svých poznámkách opouští patetický tón. Na jedné straně je podle něj právoplatné oceňovat krystalčnost témat dělníkových veršů, avšak na straně druhé nemůže nezaznít rozčarování z projevu ruského nacionalismu

a prvoplánového odporu k Západu. Při hodnocení románové formy pak otevřeně hovoří o převaze kvantity nad kvalitou. „Je sice mnoho proletářských prosaiků, ale jejich tvorba není umělecká. Jsou to většinou tendenční příběhy nebo genrové obrázky z dílen, továren a mužického světa, psané realistickou formou, nemají dějové dynamiky a jsou bez popisného talentu.“

Umění montáže

Weilův sebekritický přístup v uvedené rané monografii neumožňuje žádné ústupky z teoretického ideálu angažované tvorby. Článek *Román biografie* (1930) pak ukazuje, že Weil ve svém hledání cesty, jak tento ideál realizovat, neustal a navíc při ohledávání hranic literatury narazil na spojitost s jiným uměleckým druhem: s filmem. V článku prostřednictvím úvahy o kolísavém vývoji žánrů Weil dokazuje, že neexistuje jediná románová forma, nýbrž že struktura románu nabývá různých podob a v tomto smyslu nikdy nezaniká. Vedle toho zde opět hájí požadavek na striktní realismus tvorby, který podle něj nejlépe ztělesňuje literatura faktu, reportáž či životopis. Důkaz o tom, že pod vahou popisné banality nezanikne umělecká tvorba, je veden přes analogii s filmem. „Nikdo nepopře, že Ejzenštejnův *Potěmkin* je uměleckým dílem, a přece podává jen fakta, umělecký účín je dostižen montáží.“

Ejzenštejnovu filmové opus magnum *Křížník Potěmkin* (1925) lze charakterizovat jako změt krátkých detailních výjevů, které jsou propojovány pulsujícími prostřihy. Slavná

scéna, v níž gardisté na schodech v oděském přístavu masakrují vzbouřence, fascinuje tím, že je v prostřihu dynamizována volnými asociacemi. Sovětská teorie montáže byla nicméně utvářena celým spektrem názorů. Na jedné straně měla montáž sloužit k posílení propagandy. Na straně druhé *Muže s kinoaparátem* (1929) smontoval Dziga Vertov výhradně z reportážních záběrů do podoby jakéhosi hyperreálného kolotoče. Jeho metoda může být ve zkratce popsána následovně: kinooko nasnímá reálný materiál, montážník jej rozstříhá, volně složí vedle sebe a je pouze na divákovi, které asociace objeví. Přestože stál Sergej Ejzenštejn spíše někde uprostřed, lze jej směle s touto stranou spojovat. Několikrát například zopakoval, že ho nezajímá obsah spojovaných záběrů, ale spíše „to třetí“, které vzniká jako náhodný produkt jejich střetu.

Ve skladbě Weilovy románové prvotiny *Moskva-hranice* (1937) byly – jako v estetickém origami – přeloženy i dvě jeho výše uvedené rané literární úvahy. Snaha zachytit stav společnosti bez patosu a příkras jej navedla k použití střízlivého stylu vyprávění. Román proto zcela založil na výmluvnosti historických faktů. Střípky každodenních banalit postavil vedle závažných společenských témat a nechal na čtenáři, aby posoudil jejich sdělnost. Tento moment ještě zvýraznila potlačená kompozice. Kýžené literární formy se podařilo dosáhnout dokonale, což dobové recenze, které *Moskvě-hranici* vyčítají ideovou neukotvenost, zcela potvrzují.

Autor je knihovník.



Moskevská rádiová věž na Šabolovce, postavená roku 1922. Foto Richard Pare

Výzva zní jako klišé. No a co?

Nejlepší způsob, jak oddělit umělce a jeho dílo

Spisovatelka Petra Hůlová se ve svém komentáři vrací ke Sjezdu spisovatelů, který se konal na začátku června v holešovickém klubu Podnik. Zaměřila se na dvě podstatná témata prvního polistopadového Sjezdu: na angažovanost a na věčné téma financování literatury.

PETRA HŮLOVÁ

Z prostorových důvodů vybírám ze silných témat nedávno proběhlého Sjezdu spisovatelů dvě komplementární: angažovanost a finance. Jedno je problematické svou obecností (tak nějak angažovaná je přece každá literatura, řekne vám leckdo), druhé je až zahanbujícím způsobem konkrétní a mluvit o něm znamená riskovat výtku, že vám nejde o umění, ale o prachy. Risk je ovšem solí všeho smysluplného a mohlo ho bývalo být na Sjezdu ještě víc.

Nevyváženost a nekonkrétnost

Angažovanost má několik podob. Jednak angažovanost v díle a jednak angažovanost navenek. Na Sjezdu se hovořilo o obou typech angažovanosti, nikoli ovšem o jejich vztahu. Je přece možné psát politicky, ale navenek se veřejně spíše neangažovat (pozdní Milan Kundera), je možné se v polis angažovat, ale na političnosti své texty nestavět (Margaret Atwoodová), je možné angažovat se v díle i explicitně politicky vystupovat na veřejnosti (Salman Rushdie) či se stranit veřejné sféry a neakcentovat ji ani ve svém díle (Alice Munroová). Přijít na autory spadající do této poslední kategorie jako by bylo nicméně nejtěžší. Který respektovaný autor píše tak, že jeho dílo „o společnosti nic neříká, nijak o ní nesevďčí a nijak charakter své společnosti nereflektuje“?

Česká debata o angažovanosti vypovídá nejen o zdání kritiků, že se autoři ve svých dílech neangažují „správně“, ale ona nespokojenost je prosycena také pocitem, že chybí angažovanost navenek. To je moment, na který narážel ve svém zahajovacím projevu i předseda Asociace spisovatelů Jan Němec, když hovořil o tom, že někdejší disent nedokázal uhájit své intelektuální postavení a společenská angažovanost byla posledních pětadvacet let nedostatečná. Hovoří se tu nejen o textech, ale také o polis. O tom, že zatímco komunismus byl ostřelován z pozic disentu

a undergroundu, nový režim se ničeho takového ze strany spisovatelů nedočkal – a opakuji: nehovořím tu teď o díle, ale o veřejném prostoru, a ne nutně o angažmá v politické straně, ale o varovně vztyčených prstech a sentencích společenské reflexe.

Otázka je, jak by taková společenská reflexe měla konkrétně vypadat, respektive na co konkrétně by měla poukazovat. Pokud Sjezd něčím trpěl (kromě příliš krátkých přestávek mezi jednotlivými panely a genderovou nevyvážeností – je však třeba dodat, že několik oslovených literátek nabídku promluvit odmítlo), pak to byla nekonkrétnost. Kritici obšírně analyzovali stav současné české literatury, ovšem bez vyslovení jediného jména či konkrétních děl. Stejně tak v debatě o angažovanosti nezaznělo, v čem konkrétně by se spisovatelé bývali měli angažovat. Ve věci zpackané kupónové privatizace? Zákazu komunistické strany? Prolomení limitů? Nebo vstupu do EU?

Knihy nejsou jogurty

Být konkrétní totiž znamená úkolovat a vyčítat způsobem, který riskuje argumentační slabost a směšnost. Být adresný znamená stát se zranitelným. A tak na Sjezdu padalo jmen, názvů děl a specifických událostí jen pomálu, respektive nepadaly. Mnohem konkrétnější byly vstupy týkající se financí. Spisovatel a nakladatel Martin Vopěnka spočítal, že autor, který by chtěl jen ze své tvorby dosáhnout na průměrnou mzdu a každé dva roky by vydával román, by musel při průměrné ceně knihy a obvyklé výši procent pro autora prodat téměř devatenáct tisíc výtisků. Jestli na Sjezdu v té chvíli seděl jeden nebo dva autoři, kteří se mohli vykázat takovou prodejností, bylo to moc a v žádném případě tam nebyl nikdo, kdo by byl něčeho takového schopen co dva roky. Tento fakt nejde na vrub nekvality či nepopularity, ale malého rozsahu

českého trhu (náklad devatenáct tisíc mají pouze mimořádně úspěšné bestsellery).

Pavel Mandys ve svém článku o Sjezdu pro portál iLiteratura.cz v této souvislosti podotýká, že od housek či jogurtů, s jejichž prodejem někteří srovnávají knižní trh, se knihy liší tím, že zatímco u jogurtů vybíráte mezi dvaceti, třeba u románů mezi tisíci. To sice negeneruje žádný automatický nárok autorů na finanční podporu, ale slouží to jako ilustrace toho, že analogie se zbožím a běžnými tržními mechanismy v případě knih nefunguje. Pokud tedy malá země nechce „přirozeně“ přijít o svou literaturu, musí ji podporovat. Na Sjezdu také zaznělo jak. Pavel Janáček navrhoval využít financí uvolněných snížením DPH, na což by ovšem museli přistoupit nakladatelé a knižní distribuce. Je trapné zde připomenout nemorálnost situace našeho trhu, v níž autor, který knihu napíše, za ni dostane méně než distributor? Návrhem Martina Vopěnky je půjčovně v knihovnách. Znamenalo by to apelovat na podporu nikoli u státu, ale u čtenářů. Dvě koruny z každé zapůjčené knihy by do fondu za tím účelem zřízeného přinesly více než 100 milionů korun ročně. Takové opatření by mělo i svou logiku. Texty autorů jsou v knihovnách přístupné zadarmo (a díky za to), ale autoři tak přicházejí o potenciální kupce svých knih. Apel na jistou kompenzaci tak možná nezní úplně neopodstatněně a mohli by mu rozumět i čtenáři.

Skokem k resumé. Minutou ticha uctili účastníci na závěr Sjezdu památku Ludvíka Vaculíka, který ten den zemřel. Celá jedna éra úlohy literatury a literátů jako svědomí národa je definitivně pryč. Období samozřejmě úlohy literatury skončilo. Stojíme po kolena ve věku nesamozřejmosti. Říct, že je to výzva, zní jako klišé. Ale co jiného? Kňourání i silácké řeči jsou jen průvodními jevy této smysluplné reflexe.

Autorka je spisovatelka.

literární zápisník

Identitární panika z literatury

FILIP TOMÁŠ

Asociace spisovatelů svolala čtvrtstoletí po pádu komunistické diktatury první svobodný Sjezd spisovatelů, což zavdalo k úvahám, zda jde o pojmenování trefně drzé či drze trefné, anebo je to jen bohapustý marketing. „Marketing“ byl ale sprosté slovo, které se do vaničky k dětem zlatých devadesátých let nelíbě vložilo, a někteří naznačovali, že za to mohl polistopadový ministr financí. Druhý polistopadový ministr kultury za to tedy nemohl určitě, protože to uměl tehdy – a dnes ještě lépe – pojmenovat. Pojmenování *Asociace* asociovalo mnohé neotřelé asociace, ale zároveň přihlášení se ke sjezdům spisovatelů zdůraznilo i tolik důležitou tradici a kontinuitu.

První hlavní řečník zdůraznil, že není bohudl i bohudík nač navazovat, v tom že je svoboda i výzva, a kdo to vnímá ironicky, je sebestředný ironik. A měl hezká a hluboká přirovnání i metafory. Václav Bělohradský ale na druhé straně vyzdvihl tři nejdůležitější projevy ze IV. sjezdu spisovatelů v roce 1967 a byla škoda, že ten aktuální nebyl číslován, i když byl vlastně asi první. Starší pamětníci přemýšleli, kdy pražské jaro začalo, zda právě na IV. sjezdu či dříve, třeba když to Martě Kubišové slušelo s prvním tajemníkem. Týž

den napsala Olga Sommerová v Lidových novinách Tomáši Halíkovi, že by chtěla být Kubišové psem, a na titulní straně novin se objevily informace, že Filozofická fakulta si zvýšila mzdové předpisy tak, že na ně nemůže dosáhnout. Mladší pak přemýšleli, které tři projevy by mohly být citovány po téměř půlstoletí ze Sjezdu aktuálního, ale asi to bez odstupe času nejde odhadnout a čas to ukáže.

První hlavní řečník pro jistotu projevil přání, aby Sjezd historickým mezníkem nebyl, a někteří další udělali vše pro to, aby jejich projev citovat nešel, anebo jen s obtížemi a s nepochopením, čten necitlivě. Třebaže měli jen nehluboké metafory. Nebo popisovali problém silně *logodegradabilně*, což připomnělo zrození z gesta nesnesitelné lehkosti Milana Kundery, který také na dálku přítomné pozdravil. Některé překvapilo, že v češtině, ale jiní říkali, že šlo o překlad z francouzštiny, protože podpora kultury je tak malá, že francouzsky už umí málokdo a málokdo z přítomných čtenářů v sále by rozuměl. Naštěstí čtenářů v sále bylo pomálu, protože tam byli hlavně řečníci a páni a dámy od novin a jiných médií, včetně amatérského Facebooku a Twitteru. I když někdo nepřímo naznačoval, že tato nová média mohou za to, že se nesetkáváme a čteme méně či povrchněji, Sjezd nezapomínal všechno online propagovat a sdílet v reálném čase, a tak to asi nemůže být tak povrchní, jak to vypadalo. Snad se čtenáři dívali i na ČT 24, kde prý je vše zaznamenáno, ale lidi v sále nevěděli, zda jsou v živém či neživém přenosu.

A tak zatímco kameramani mňoukali na hračku, jako že sranda, televize zařadila živý vstup mezi rozvoj venkova a ochranu před povodněmi a suchem a zprávu o zkažené vodě

z Dejvic a Bubenče, kde se nebude platit měsíční vodné a stočné. Nešly by peníze použít na Dům literatury? Ale jiní zase říkali, že televize už nikoho nezajímá, a že když to nebylo na DVTV a na Streamu, tak je to nic. A nebylo to ani v *Kanceláři Blaník*, kde už byla i Rekonstrukce státu, a tak jako by Sjezd nebyl nebo lidi nezajímá, ačkoliv se všichni shodli, že když literatura vykročí ze solipsistní ipsace a bude k lidu čelem, což tak tedy přímo neříkali, tak je to ta cesta nebo jedna z pluralitních cest, protože bylo potřeba si nechat otevřeno více možností a svobodných čtení a cest.

Mladí řečníci měli ruce v kapsách a starší řečníci byli elegantnější v tom, co říkali, a lidé od fochu jim více tleskali a jen někteří fochidioti přemýšleli, co je to #hashtag. V kuloárech se spekovalo, zda to souvisí s lodí, jež dováží hašiš a trávu, ale asi ne, ačkoliv minimálně jeden alkoholický nápoj byl v baru levnější než nápoje nealkoholické, aniž by to stanovil zákon, stejně tak jako všichni kouřili disciplinovaně venku a fotky nemusel alespoň zatím nikdo retušovat. A protože bylo vedro, stoupla i cena za šatnu na 20 Kč, čímž neviditelná ruka trhu nastavila nelichotivou tvář už v předsálí a do první diskuse se nikomu nechtělo, ačkoliv politický komentátor, který se ji snažil moderovat, říkal, že na sjezdu se hlasuje a hlasování je přece diskuse, to věděl už Masaryk. Ale hlasovat nejspíše nebylo o čem, ačkoliv mnozí by rádi dali hlasovat o tom, zda se nemá hlasovat, ale asi nebylo jasné, kdo je delegátem Asociace a kdo jen hostem.

Zazněla jména Jindřicha Štyrského, Jaroslava Seiferta i Clauda Lévi-Strausse, a tak se v sále potěšili všichni, protože buď se dá realita popsat neskutečně šroubovaně

a hochfilosoficky, anebo se dá popsat přímočaře i s milým a zlidšťujícím vulgarismem, protože my všechny autorky tady tak nějak víme, vo co de. A ti, co nevěděli, nedávali ve škole či na Sjezdu pozor při analýze lyrismu, anebo nechtěli vědět, a tím se diskvalifikovali a jejich ironie by se dala do lahvi stáčet. Jiní přemýšleli nad tím, zda by s více penězi v kultuře přibýlo více čtenářů a je-li škoda, že v devadesátkách nevyšla ta ministerská kulturní lotynka, ale málokdo se na tom shodl a někdo citoval Seiferta, že s polibky lásky nepřibývá. Ale nebylo vlastně jisté ani to, zda to takto napsal Seifert nebo někdo jiný, či jakou lásku měl vlastně na mysli. A někteří si vyplnili spojovačku ve sjezdovém programu, umístěnou pro případ nudy hned při prvním příspěvku, spojovačka byla součástí sjezdového programu s opravdu lidskou tváří, zvlášť když se ukázalo, že v té spojovačce je i víc než jedna tvář a lidi se přeli, zda mají v programu ve skřívačce Máchu či Masaryka a který deníky by bylo zajímavější vydat, ačkoliv tadle teze je prý podle některých už tedy taky přes osmdesát let vousatá, a tak nevyřečena zůstala otázka, zda je dědictví avantgardy blahé či neblahé a zda o kontinuitu s Karlem Čapkem, jehož překlady francouzské poezie někteří považují za iniciační moment avantgardy, je či není co stát. Ale někteří říkali, že to byl strašně oficiální autor, a tradiční, a že subverze tady nemá vybudovanou tradici, ačkoliv bez soupeření tradice a subverze není evoluce, a zaznělo i jméno Mukařovský a substantivum „hodnota“ se také hodně skloňovalo, ačkoliv u labilnějších spisovatelů mohlo vyvolat identitární paniku asi jako stroboskop či nezvěřejněné alergy na obálce knihy.

Autor je nakladatel.

Demontáž Sergeje Ejzenštejna

Nový snímek britského režiséra Petera Greenawaye Eisenstein in Guanajuato zachycuje nedokončené natáčení Sergeje Ejzenštejna v Mexiku. Provokativní dílo ukazuje klasika sovětské montážní školy jako extravagantního homosexuála.

MICHAL BÖHM

Sergej Ejzenštejn je dnes známý především jako jedna z nejvýraznějších osobností sovětské montážní školy a přední teoretik historicko-materialistického filmu. Z množství jeho nefilmových esejů, surrealisticky-erotických kreseb či ze způsobu, jakým se nechával zachycovat na fotografiích (například obkročmo na kaktusu připomínajícím

se svým mexickým průvodcem sice mnohokrát vznešeně debatuje o údělu mexického lidu či o vztahu k lásce a smrti, jejich rozhovory jsou ale ve skutečnosti spíše kulisou pro rozvíjení vzájemné sexuální náklonnosti. Ta vyvrcholí iniciačním homosexuálním stykem, který svým zasazením, explicitou a délkou trvání představuje centrální scénu celého filmu. Od ní je pak odvislý i Ejzenštejnuv tragický pád do zapovězené lásky. Zároveň je tím završena dekonstrukce jednostranného, učebnicového obrazu Ejzenštejna coby velkého génia ve službách sovětské ideologie.

Biografické filmy o filmařích automaticky vybízejí k citování a přejímání výrazových prostředků portrétované osobnosti. Greenaway to činí s ironií, která je místy až na hranici zesměšňování Ejzenštejnových montážnických postupů. Ke sdělování složitých myšlenek skrze čistou vizualitu podle principu Ejzenštejnovy intelektuální montáže se ale Greenaway neodhodlává a soustředí se často jen na vnějškové formální znaky režisérova díla – rychlou střihovou kadenci, dynamiku pohybu a práci s detailem. Stříhová skladba přitom často postrádá výraznější symbolickou vazbu k nějaké ideji. V úvodní

nejen vysokými, ale i nízkými pudy a podtrhl komický prvek, který byl přítomný i v Ejzenštejnových velkých dílech jako *Stávka* (Stačka, 1925) či *Generální linie* (Staroje i novoje, 1929). Mnoho momentů v Greenawayově snímku svým komediálním ražením i formálním řešením připomíná také scény z Chaplinových filmů, které Ejzenštejn velmi obdivoval, stejně jako produkci Walta Disneyho. *Eisenstein in Guanajuato* tak poukazuje na opomíjenou stránku režisérovy osobnosti i díla, kterou navíc dokáže přiblížit s využitím jeho filmové estetiky. Takto radikální přístup ale zřejmě není po chuti konzervativním ruským koproducentům. Do tisku už ostatně pronikly nepotvrzené zprávy (jež ale ruská strana popřela), že ruský státní fond kinematografie Gosfilmofond odmítl financovat další připravovaný Greenawayův film o Ejzenštejnovi *The Eisenstein Handshakes* právě kvůli tematizování režisérovy homosexuality.

Autor je střiháč a filmový publicista.

Eisenstein in Guanajuato. Nizozemí, Mexiko, Finsko, Belgie, Francie, 2015, 105 minut. Režie a scénář Peter Greenaway, kamera Reinier van Brummelen, střih Elmer Leupen, hrají Elmer Bäck, Luis Alberti, Stelio Savante ad.



Eisenstein in Guanajuato ukazuje režiséra jako vášnivého romantika. Foto submarine.nl

obrovský falus), je ale patrné, že se jednalo o živelnou a volnomyšlenkářskou osobnost, jejíž sexuální orientace je navíc dodnes předmětem sporů životopisců. Film Petera Greenawaye *Eisenstein in Guanajuato* (Ejzenštejn v Guanajuatu) klade důraz právě na tuto méně známou stránku Ejzenštejnovy osobnosti a se silnou autorskou licencí zobrazuje režiséra jako vášnivého romantika se sklonem k melodramatičnosti. K překvapení zejména ruských koproducentů filmu také cíleně exploatuje jeho homosexuální orientaci.

Greenawayův film sleduje průběh natáčení Ejzenštejnova nedokončeného snímku *Ať žije Mexiko!* (¡Que viva México!). Ejzenštejn byl v roce 1930 studiem Paramount pozván do Hollywoodu, aby zde natočil vlastní film. Ze spolupráce nakonec sešlo, nicméně věhlasného sovětského montážníka se v Americe ujal spisovatel Upton Sinclair, který si od něj objednal natočení cestopisného snímku o Mexiku. Ejzenštejn se ovšem namísto toho pustil do velkolepého výpravného filmu o mexických dějinách. Poté, co Sinclairovi došla trpělivost a jeho společnosti peníze, byla produkce zastavena, Sinclair zabavil veškerý filmový materiál a Ejzenštejn už ho do konce svého života nespátril.

Hovory s penisem

Greenaway představuje Ejzenštejna jako génia zhýčkaného svou kontroverzní popularitou, která z něj učinila legendu ještě za jeho života. Po velebicím komentáři v úvodu filmu ale jeho mýtus začíná systematicky bořit. Popření obrazu režiséra jako chladného intelektuála přichází už v jedné z prvních scén, kde vidíme nahého Ejzenštejna vést dialog s vlastním penisem. Hlavní hrdina pak

sekvenci, kdy filmař projíždí mexickou prérií, se například střídají různé velikosti záběru na Ejzenštejnovu postavu a detaily kaktusů, automobilu či poletujících much. Různé části černobílých záběrů jsou zároveň kolorované či složené v efektní splitscreen. Greenawayův přístup ale není příznakem nepochopení Ejzenštejnových postupů ani snahou o samoúčelně videoklipovitý styl. Rychlá montáž mu umožňuje podtrhnout živelnou stránku Ejzenštejnovy osobnosti a jeho fragmentární vnímání světa.

Extrémní atrakce

S podobným záměrem režisér cituje i Ejzenštejnovu „kinematografii atrakcí“ – tedy princip pravidelného aktualizování divácké pozornosti prostřednictvím takzvaných atrakcí, které upoutají či šokují diváka a obnovují jeho zájem o sledovaný film. Zatímco u Ejzenštejna se jednalo spíše o šokantní, mnohdy až sadistické výjevy, Greenaway pracuje s formálním ozvláštňením, které diváka atakuje svou neotřelostí. Princip atrakcí vlastně dovádí do extrému, protože jeho postupy – ať už jde o kombinování videa se statickými fotografiemi či používání kýčovitého greenscreenu – dráždí diváka absencí interpretačního klíče. Dalo by se hovořit o manýře, ale zároveň můžeme tyto „úlety“ chápat jako snahu radikalizovat formální možnosti filmu a dovadět je na hranici únosnosti – což je něco, co ve svých filmech prováděl i Ejzenštejn.

Obdivovatelům největšího sovětského montážníka se pravděpodobně bude chtít po zhlédnutí filmu zvolat, že „Britové Ejzenštejna znásilnili“, což se ostatně před zraky diváků stane i doslova. Greenaway ale velkána prostě zobrazil jako osobnost ovládanou

Zábavná trapnost rezignace

Do českých kin se dostává jeden z filmů, které loni v Cannes soutěžily v sekci Un Certain Regard. Snímek Láska šílená rakouské režisérky Jessiky Hausnerové pojednává s nenápadnou ironií o sebevraždě romantického básníka Heinricha von Kleista.

IVO MICHALÍK

„Není záchrany pro mě na Zemi.“ Tuto nebo nějakou podobně patetickou větu prý proměsl německý básník, dramatik a novinář Heinrich von Kleist před svou sebevraždou v roce 1811. Spáchal ji ve čtyřiatřiceti letech společně se svou přítelkyní Henriette Vogelovou. On toužil po romantickém útěku před nesmyslností své doby, ona chtěla předejít neudůstojnému umírání na bující rakovinu. Z tohoto pohledu se jejich čin zdá být jasně motivovaný a srozumitelný. Rakouská režisérka Jessica Hausnerová s podobnou jednoznačností výkladu sice polemizuje, do populárního proudu děl alternujících historií její snímek *Láska šílená* ovšem nepatří.

Pozdvížení v mezích slušnosti

Cítat uvozující tento text lze vztáhnout i na předchozí filmy jedné z nejvýraznějších

osobností současného rakouského filmu. Své místo nejen mezi vrstevníky marně hledá už titulní hrdinka jejího debutu *Lovely Rita* (2001). Následující *Hotel* (2004) režisérka zasadila do odtažitého prostředí horského hotelu, mezi jehož zdmi se odehrává těžce uchopitelné psychologické drama nově přichozí recepční a pokojské. Na invalidní vozík upoutaná Christine z oslavovaných *Lurd* (Lourdes, 2009) se sice dočká zázraku, jenže ten nemá dlouhého trvání. Možnost postavit se na pár dní doslova na vlastní nohy jí přes počáteční nadšení přinese hlavně neskrývané nepochopení a závist ostatních. Nakonec je nucena se opět posadit do křesla a navrátit se mezi nevyvolené.

Také ve středu *Lásky šílené* stojí ženská hrdinka. Postava Kleista představuje sice nejvýraznější, přesto ale jen jednu z řady figurek na společenském jevišti přelomu 18. a 19. století. Příznačné je zasazení vyprávění do doby, kdy v Německu vrcholil asketický způsob života, o pár let později pohlcený měnovou reformou. Henriette to však nemůže tušit a bez odporu přijímá dobou i rodinou vytyčenou úlohu „majetku svého muže“ a poslušné dcery odevzdané své matce. Bezduché debaty s rádoby prokletým básníkem chápe jako pozdvížení v mezích slušnosti. Finální sebevraždný akt v takovém kontextu ztrácí očekávatelný nádech vzdoru a stává se spíše trapným gestem, které vlastně nikoho příliš nezajímá.

Podobně jako *Lurdy* také *Lásku šílenou* lze kritizovat za přílišnou tezovitost jediného, protahovaného tématu. Jenže i tentokrát by to bylo vůči Hausnerové nespravedlivé. Pod povrch obecně známé historky totiž ukryla dílo, které je svou nenápadnou podvrtností velmi svěží. Opět toho dosáhla především formálním zpracováním, jež si v mnohem nezádá například s prvními filmy Michaela Hanekeho – k paralelám vybízí třeba jeho zpracování Kafkova *Zámku* (Das Schloß, 1997). Nehybné až líné záběry korespondují s mrtvolnou statičností snímaných postav. Rádoby ležérnosti jejich (ne)jednání se autorka vysmívá například tím, že je většinou nechává zažíva hnit v otevřeném prostoru. Trpné setrávání postav u nacvičených společenských rituálů a rezignace na opravdové projevy či dokonce překvapení se díky Hausnerové časem stávají svéráznou zábavou.

Sarkastické drobnosti

Naladit se na režisérčinu tvůrčí vizi ovšem není snadné. *Láska šílená* není takzvané diváckým filmem, a to ani v rámci evropského kostýmního artu. Vlastně se vymezuje spíše vůči němu než proti hollywoodským historickým velkofilmům. Teprve když divák přijme táhlé tempo vyprávění, může si užít množství detailů, kterými film stimuluje jeho pozornost. Autorka dotáhla ironizaci předváděných výjevů opět o něco dále. Příkladem může být přítomnost zvířat v mnoha scénách. Především odzbrojující přirozenost psů slouží jako elegantní kontrast podtrhující strojenost deklamací kolem sedících lidských loutek. Méně nápadně Hausnerová ubírá na vážnosti tehdejší medicíně. Henriettina diagnóza se liší v závislosti na tom, kdo ji zrovna vynáší, přičemž je zřejmé, že nikdo neví, o čem mluví. Jeden z lékařů popíše (na základě rozboru moči) nádor jako jablko. O chvíli později sledujeme v centru jednoho z obrazů právě toto ovoce nakrájené před nemocnou. Podobně sarkastických drobností se v *Lásce šílené* objevuje bezpočet.

Zatímco *Lurdy* posbíraly množství významných cen, *Láska šílená* v tomto ohledu tak úspěšná nebyla. Oba filmy se vyznačují zdánlivě nezúčastněným pozorovatelstvím, kterému mimo jiné odpovídá i nezvykle pomalé tempo vyprávění. Návrat do nepřilíši výrazné etapy evropských dějin není sám o sobě tak lákavý jako exkurze do místa těžícího z bulvarizace sakrálnosti. *Láska šílená* navíc po svém publiku vyžaduje ještě větší trpělivost. Za tu jej ale odmění.

Autor je filmový publicista.

Láska šílená (Amour fou). Rakousko, Lucembursko, Německo, 2014, 96 minut. Režie a scénář Jessica Hausnerová, kamera Martin Gschlacht, střih Karina Resslerová, hrají Birte Schnöinková, Christian Friedel, Stephan Grossmann ad. Premiéra v ČR 11. 6. 2015.

Maďarská síla zdola

Rozhovor s organizátorkami nezávislého bienále

Hajnalka Somogyi a Tijana Stepanović, organizátorky maďarského OFF-Bienále, které proběhlo letos v květnu, se ve svých společných odpovědích vyjadřují k autoritativní kulturní politice v Maďarsku, podpoře filantropů a síle autonomní iniciativy nezávislé na jakékoli státní podpoře.

TEREZA JINDROVÁ

Jaký je politický a společenský kontext umělecké tvorby v současném Maďarsku? Jak se zrodil projekt OFF-Bienále? Maďarský kulturní sektor byl v uplynulých desetiletích téměř výhradně závislý na státu. Považujeme to za nezdravé, nikoli jen z ekonomických důvodů, ale také proto, že začne-li vládní politická agenda využívat umění nebo kulturu jako svůj nástroj, ukáže se tato závislost jako značně problematická. A k této situaci došlo neuvěřitelně rychle – během uplynulých pěti let po zvolení nové vlády, zformované pravcovou stranou Fidesz. Vzhledem k dvoutřetinové převaze ve vládě byli pravcoví politici ze strany Fidesz schopni změnit ústavu a restrukturalizovat a centralizovat hospodářství, média, bankovníctví, vzdělávání, sociální a zdravotní péči i kulturu. Je zde Maďarská umělecká akademie, která byla původně občanskou organizací, anebo spíše skupinou přátel, většinou umělců, kteří hájili tradiční národní a křesťanské hodnoty. V důsledku změny ústavy se tato skupina v podstatě stala státním orgánem, který dohlíží na celý kulturní sektor a jeho rozpočet, aniž by přitom svoji politiku učinil aspoň trochu transparentní a demokratickou.

Lidé ve vedoucích pozicích jsou pečlivě vybíráni vládou – předpokladem jsou politické konexe a loajalita, zatímco profesní předpoklady nebo rozhled jsou druhotné. Takto si vláda vytváří sobě oddanou elitu, takže nejen kulturní instituce ztrácejí svou autonomii a jsou ovládány politickými zájmy. Kulturní obec odpovídala na tyto procesy přímými politickými protesty, což bylo velmi statečné a důležité. Ale podstatných výsledků nedosáhla. Rok 2013 byl rokem hluboké deprese, cítili jsme se paralyzováni, protože přes nesčetné snahy nebyl výsledek žádný... Přesto mnoho z nás cítilo, že je třeba přestat si stěžovat na situaci a namísto toho reagovat proaktivně. Tak vznikla myšlenka OFF-Bienále, rozsáhlého projektu iniciovaného „zdola“ a založeného na spolupráci aktérů umělecké scény. Myšlenka získala ohlas u neuvěřitelného množství lidí, kteří se později k OFFu připojili.

Deklarovali jste, že projekt bude nezávislý na podpoře státu a státních institucí. Určili jste si nějaká pravidla nebo principy, jak získávat peníze, jak si vybírat partnery a sponzory?

Jednak jsme neusilovali o maďarské státní fondy a jednak jsme ani nepřijímali projekty s takovým zázemím. Ačkoli toto omezení považujeme za krajní, je vynucené vypjatými okolnostmi, na něž projekt reaguje, zejména nekontrolovatelným politickým vměšováním do současné maďarské kulturní infrastruktury, stejně jako silnou závislostí umělecké scény na státních фондах. Toto omezení přirozeně znamenalo napjatější rozpočet, ale nikoliv kompromis, co se týče profesionálního přístupu a kvality. Obdrželi jsme podporu od několika mezinárodních nadací, ale i od mnoha soukromých osob, které se rozhodly OFF-Bienále podpořit. Na tato nová partnerství jsme obzvláště hrdí, protože v Maďarsku neexistuje tradice soukromého sponzorství nebo filantropie. Pro bohaté lidi není vůbec samozřejmé vrátit část prostředků zpět společnosti, a zvláště to není samozřejmé v oblasti podpory kultury, tím méně současného umění. Ještě zmíním, že jsme neměli korporátního sponzora především proto, že rizika sponzorování naší iniciativy by byla pro skupinu závislé na státu vysoká. Doufáme, že se tato tendence v příštích letech změní.

Co bylo při výběru umělců a projektů klíčové?

OFF-Bienále si zvolilo i v tomto ohledu přístup odlišný od tradičních formátů bienále. Namísto abychom oslovili samotné umělce, pozvali



Tijana Stepanović (vlevo) a Hajnalka Somogyi. Foto The Orbital Strangers Project

jme nejprve skupiny i jednotlivce a nevládní nebo neziskové organizace jak z Maďarska, tak odjinud, aby navrhli projekty a umělce, s nimiž by chtěli pracovat. Tímto způsobem jsme vytvořili poměrně jednolitou síť projektů, jež OFF-Bienále zastřešuje. Takže s výjimkou projektu Check Your Head, pro nějž třináct námi vybraných autorů nainstalovalo svá díla na čtrnácti různých místech, jsme jednotlivé umělce přímo nezvali. Nechtěli jsme se striktně držet nějakého ústředního tématu, vyzvali jsme nicméně zúčastněné, aby reflektovali současnou situaci.

V další fázi jsme udělali otevřenou výzvu na participaci pro místní umělce a ze sto šedesáti přihlášek jich vybrali kolem čtyřiceti.

Jaké byly reakce veřejnosti, médií a maďarské umělecké scény obecně?

Ohlas byl nesmírně pozitivní, zahajovací víkend připomínal fiestu – čtyři dny se otevřely výstavy každou hodinu, přitom byl obrovský dav, dlouho postrádaná energie a entuziasmus byly najednou hmatatelné. Na konci bienále jsme napočítali asi 35 tisíc návštěvníků. Mediální pokrytí také přesáhlo naše očekávání. Všechna důležitá média publikovala o OFFu smysluplné články, zprávy či rozhovory. Přitom umělecká kritika – hlavně o vizuálním umění – jinak v mainstreamových médiích téměř bez výjimky chybí. Od lokální i mezinárodní umělecké scény jsme obdrželi většinou velmi pozitivní zpětnou vazbu. Sluší se dodat, že se objevilo také několik kritických ohlasů, což je téměř nevyhnutelné v případě události takového rozsahu, kdy spolupracujete s více než šesti sty lidmi. Hlavní kritika se týkala toho, že jsme nebyli dost političtí a přimochaří, ačkoli věříme, že náš program a pozice jsou v tomto ohledu zřetelné.

V Praze uskutečnila skupina mladých českých umělců pod hlavičkou OFF-Bienále intervenci ve Veletržním paláci v rámci holešovického večera Máme otevřeno. Jednalo se o vyjádření podpory hlavní části bienále v Maďarsku. Jak jste přistupovali k zahraniční spolupráci?

OFF-Bienále vychází z místní situace a lokálních problémů a procento místních umělců a aktérů z oblasti umění je záměrně zřetelně vyšší než na jakémkoli jiném bienále. To ovšem neznamená, že OFF není mezinárodní. Ve skutečnosti je včlenění do mezinárodního diskursu a mezinárodní spolupráce nutnou podmínkou a je rovněž součástí „strategie přežití“, kterou chceme rozvíjet. Z toho důvodu jsme k účasti na OFFu pozvali vyhlášené umělce a umělecké profesionály, kteří jsou aktivní v oblasti střední a východní Evropy nebo se na ni zaměřují. Dohromady máme

účastníky z pětadvaceti zemí. Někteří se rozhodli zorganizovat v zahraničí své vlastní projekty: Andreas Fogarasi kurátoroval show v Paříži a také sólově vystoupil v Bratislavě, Sári Ember vystoupil v São Paulu a kurátoroval program v New Yorku.

Český satelit je obzvláště zajímavým případem: Edith Jeřábková nás oslovila s nabídkou, která se nám zdála velmi vnímavá ke struktuře a cílům OFFu. Český OFF² byl sérií intervencí a performancí, organizovanou studenty z AVU, UMPRUM a FaVU mimo akademickou půdu. Líbilo se nám, že projekt kladl odpovědnost za vzdělávací proces spíše na studenty samotné, přičemž přenášel akademickou praxi mimo instituci. Tyto myšlenky naprosto souzněly s OFFem a Edith Jeřábkové jsme byli za její iniciativu vděční.

S jakými ambicemi jste projekt připravovali? A povedlo se vám je naplnit?

Krátce řečeno, OFF-Bienále usiluje o to být katalyzátorem změny – ve financování, komunikaci, pracovních metodách, v mentálním nastavení lidí. Cílem bylo uspořádat rozsáhlou mezinárodní uměleckou událost bez jakékoli podpory maďarského státu, k níž by mohlo aktivně přispět mnoho místních hráčů. Jejím prostřednictvím jsme chtěli položit základy udržitelné, dobře propojené, nezávislé a vzájemně provázané umělecké scény v Maďarsku. Nechtěli jsme a ani jsme nemohli založit novou obří instituci, ale šlo nám o rámec, v němž se lidé mohou začít sami organizovat. Přirozeně jsme také předpokládali, že oslovíme nové publikum a probudíme v něm zájem o současné vizuální umění.

Původně jsme si představovali, že zahrneme nějakých šedesát či sedmdesát projektů na třiceti až čtyřiceti místech, a skončili jsme s více než 170 projekty a 136 dějišti, s 35 tisíci návštěvníky a obrovským zájmem médií. To samo o sobě bylo ohromujícím úspěchem. Co se týče méně hmatatelných výsledků, právě jsme začali s evaluačním procesem, abychom porozuměli výsledkům a dopadům, jichž jsme dosáhli. Rádi bychom příští OFF postavili na výsledcích tohoto zhodnocení, abychom jen rigidně neopakovali zavedenou strukturu. Ale ať už bude forma OFF-Bienále v budoucnosti jakákoli, mělo by vždy být zakořeněno v místních problémech a mělo by vždy být strukturováno tak, aby pomáhalo místní scéně.

Co je nejdůležitější pro úspěch tak velkého projektu?

Klíčem bylo nalézt společný důvod, který scénu sjednocuje a podněcuje. Všechno ostatní spočívá v oddané a nadšené práci.

Z angličtiny přeložila **Marta Svobodová**.

Hajnalka Somogyi (nar. 1977) vystudovala dějiny umění a kurátorská studia. V letech 2009–2012 byla kurátorkou v Ludwigu Museu v Budapešti a v letech 2001–2006 v budapeštském Centru současného umění Trafo. Je vedoucí projektu OFF-Bienále.

Tijana Stepanović (nar. 1980) vystudovala psychologii, estetiku a lingvistiku. V letech 2008–2013 byla vedoucí Agentury pro výměnu v oblasti současného umění ACAX v Ludwigu Museu v Budapešti. V současnosti se podílí mimo jiné na provozu budapeštské galerie Abc. Je spoluorganizátorkou a kurátorkou OFF-Bienále.

Bílá krychle

Nejlepší způsob, jak oddělit umělce a jeho dílo

Když umělec a kritik Brian O'Doherty v polovině sedmdesátých let publikoval v časopise Artforum čtyři eseje o galerijním prostoru, vyvolal velký rozruch. Po téměř čtyřiceti letech vyšly jeho texty také v českém překladu. Působí stále aktuálně.

ONDŘEJ FUCZIK

Eseje irského umělce a kritika Briana O'Dohertyho shrnuté do knihy *Uvnitř bílé krychle* (Inside the White Cube, 1976), která nyní vyšla i v českém překladu, mapují vztah výstavního prostoru k uměleckému dílu. Jde o vztah plný rozporů, konfliktů a animozit, které se ve výsledku spojí v harmonický celek – ke spokojenosti všech zúčastněných, tedy návštěvníků, umělců i galeristů. O'Doherty ve čtyřech čtivých textech (a doslovu) shrnuje prakticky všechny zásadní proměny umění a výstavního prostoru v uplynulém století. Podařilo se mu skloubit do kompaktního celku historický exkurs, teoretická a kritická stanoviska, své postřehy i přehled nejvýznamnějších akcí a umělců.

Současná situace výstavního prostoru u nás je – dejme tomu – neuspokojivá. Nevyhovující výstavní prostory historických budov, které často obsahují matoucí inventář doplněný o omšelou paneláž, tvoří nejčastější kolorit nejen krajských galerií. Vystavování současného umění v takovém prostředí vede pouze k celospolečenskému nedorozumění. Menší galerie jsou často odsouzeny k tomu, aby fungovaly někde na pomezí příslovecné „white cube“ a kutilského napodobování zahraničních vzorů. Bílá krychle, jak ji definuje ve svých textech O'Doherty, není pouze bíle vymalovaný výstavní prostor. Je to také nedostizný ideál a zároveň způsob, jak

galerii a umění v ní umístěné vnímat, jak s ním zacházet a jak mu porozumět. Když se potenciál tohoto modelu vyčerpá, nezbytně následuje snaha onen poznáný a částečně i uskutečněný ideál zničit. Fascinující je skutečnost, že české výstavní instituce dosud neprošly většinou ani první fází naznačeného vývoje. I proto považuji české vydání zmíněné publikace za zásadní událost.

Mezi ateliérem a obývánkem

„Ideální galerie zbavuje umělecké dílo všech signálů, které by jakkoliv zpochybňovaly fakt, že jde o ‚umění‘. Umění je třeba izolovat od všeho, co by omezovalo možnost hodnotit dílo jen jím samotným,“ píše O'Doherty v prvním eseji, nazvaném Poznámky ke galerijnímu prostoru. Postmoderní galerii popisuje jako místo, které v sobě spojuje něco z posvátnosti chrámů, soudní síně a experimentální laboratoře. Artefakty, které se v takovém prostoru prezentují, získávají status uměleckého díla už jen díky tomuto kontextu. Autor zmiňuje způsoby instalace od renesančních či barokních sálů přes výstavní „salony“ 19. století. Připomíná proměny ve způsobu zavěšení děl i postupné vyklízení prostoru kolem nich, všímá si funkce rámu. Nové postupy instalace děl, které nahradily starší koncepce, se postupně staly podobně konvenčními.

V následujících textech Oko a divák a Kontext jako obsah se O'Doherty vrací k postavě návštěvníka galerie – ke „kinetické figuríně v bílé krychli“. Věnuje se stávajícímu tradičnímu rozdělení publika na typ „Oka“, které zjednodušeně „vidí a ví“, a na typ „Diváka“, představujícího jakýsi komplexnější způsob vnímání. Dokumentuje přitom proměny diskursu a zachycuje dobové reakce návštěvníků. „Mnozí z nás cítí i dnes po vstupu do galerie negativní vibrace,“ píše O'Doherty na jednom místě a konstatuje, že vnitřek galerie se stal čímsi exkluzivním. Galerijní prostor je totiž „drahý“, stal se „jakýmsi přechodným stavem mezi uměleckým ateliérem a buržoazním obývánkem“. V této souvislosti mluví i o nepřátelství vůči publiku. Toto nepřátelství je však jen přijatou hrou, konsenzem, domluvou respektovanou oběma stranami.

Poslední esej, nazvaný Galerie jako gesto, shrnuje umělecká a kurátorská „gesta“, která posouvala vnímání galerie novým, objeveným směrem. Skok Yvese Kleina do prázdna, Warholovy levitující polštáře nebo Christova zabalená budova chicagského Muzea současného umění – to vše byla gesta, která jsou jasná, lapidární, srozumitelná, a zároveň měnila zaběhlé stereotypy. Autor k nim přistupuje sice s kritickým odstupem, ale považuje je za zásadní pro ustanovení své koncepce bílé krychle.

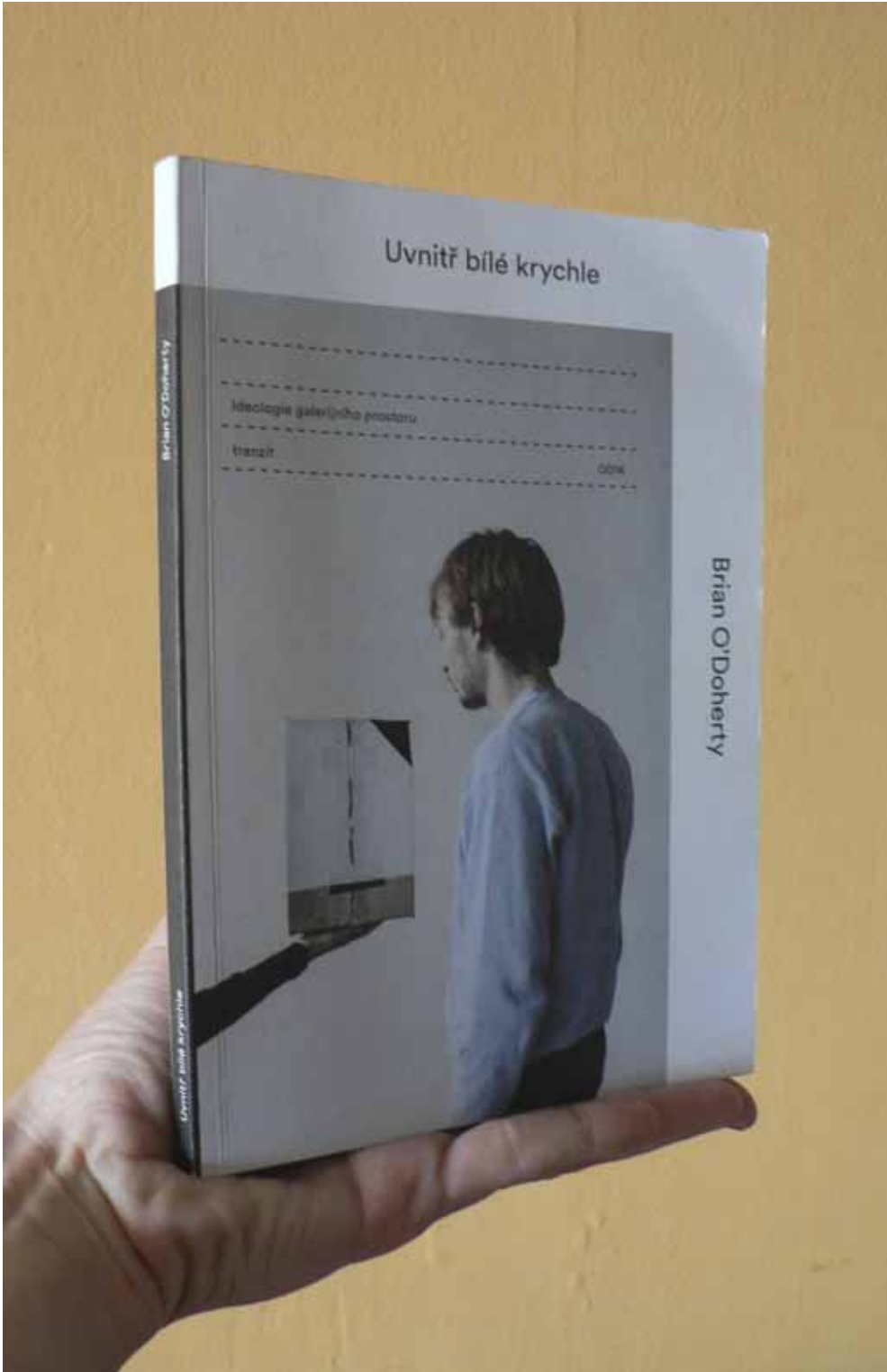
Bez alternativy

Zajímavým tématem, jež prolíná všemi texty, je postavení umělce. I ten je nezbytně formován bílou krychlí. O'Doherty analyzuje sociální obyčje, které galerie obklopují. Ty podle něj mají odvádět pozornost „od toho, o co tu skutečně jde, totiž o stanovování ceny něčeho, co žádnou cenu nemá“. Co umělci zbývá jako obrana před tímto stavem? „Ironie, zuřivost, vtip, paradox, satira, odstup a skepse,“ odpovídá si autor textu.

O'Doherty – mimochodem sám umělec – hodnotí kriticky stav, kdy se „umělec snaží sběratele přesvědčit o své neomalenosti a bezohlednosti, a sběratel umělce zase povzbuzuje, aby svou nezodpovědnost nijak neskrýval“. Každý, kdo na takovou hru přistupuje, musí znát její pravidla a přijmout důsledky. Idealismus se v prostoru bílé krychle proměňuje v „romantický plyn, který poskytuje obchodnímu agentovi nástroj, jak oddělit umělce a dílo, aby mohlo dojít k obchodu“. Je to tedy tak, ptá se autor, že se umělec, který akceptuje galerijní prostor, současně také přizpůsobuje panujícímu společenskému řádu? O'Doherty kladl tehdejšímu čtenáři časopisu Artforum, kde eseje vyšly poprvé, i další nepříjemné otázky a je zvláštním zážitkem uvědomit si, jak aktuálně celý text stále vyznívá. „Bílá krychle dnes představuje ten nejvýznamnější nástroj umožňující existenci umění. Jeho stabilita je zaručena tím, že nemá alternativu,“ napsal v roce 1976 a mohl by to napsat i v roce 2015.

Autor je spolupracovník galerie Tranzitdisplay.

Brian O'Doherty: Uvnitř bílé krychle. Ideologie galerijního prostoru. Přeložil Pavel Černovský. Tranzit.cz, Praha 2014, 103 stran.



Obálka českého vydání O'Dohertyho esejů s fotografií Saši Vajd



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

BO SKO VICE 2015

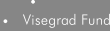
9.—12.
ČERVENCE

23. ročník festivalu
pro židovskou čtvrť

hudba, divadla, filmy,
výstavy, autorská
čtení, palouk Potrvá,
Ateliér Létaající šnek

IVA BITTOVÁ & ČIKORI, LONGITAL (SK), MUCHA,
GÜNTER BABY SOMMER (D), UŽ JSME DOMA,
SHOENFELT/BABKA, ŠVIHADLO, DIRTY DEEP (FR),
KALLE, MANON MEURT, BUJDOSÓ TRIO (HU),
MERIDIAN BROTHERS (CO), TVRDÝ/HAVELKA
A MNOHO DALŠÍCH

www.boskovice-festival.cz

 MINISTERSTVO KULTURY
  Visegrad Fund
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  ČESKÁ REPUBLIKA
  Jihomoravský kraj
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE

 MINISTERSTVO KULTURY
  Visegrad Fund
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  ČESKÁ REPUBLIKA
  Jihomoravský kraj
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE
  NÁRODNÍ FOND DEMOKRACIE

Ostrava

platforma (pro současné umění)

PLATO

Stano Filko

5.D.

28 05 — 30 08 2015

Galerie města Ostravy
Dvorana Multifunkční auly Gong
Dolní Vítkovice, Ruská 2993
706 02, Ostrava – Vítkovice
Po–Ne, 10–18 h, vstup volný

Projekt je realizován díky dotaci
statutárního města Ostrava

OSTRAVA!!!

Partner **JST BANKA**

Spolupráce

Sbírka Linea

Mediální partneri

number ever received by the BBC. Meanwhile, a theatre in the English Midlands, Sikh believe, closed an accusedly blasphemous play before it had even opened.
 In the Netherlands – to show there are more violent ways to shut artists' mouths – the documentary filmmaker Theo van Gogh was stabbed and shot



Ján Mančuška

První retrospektiva

17/6 –
11/10/2015

Galerie hlavního města Prahy

Městská knihovna
2. patro
Mariánské náměstí 1
Praha 1

www.ghmp.cz

four now look on aghast as a White House incumbent approves attempts to unseat Charles Darwin. Some schools

2001. entire Muslim



Městská knihovna v Praze

 SKUPINA CZ
www.janmancuska.org
 KUB
 PRAHA 1
 GHMP



VĚŘÍCÍ

9/6 – 27/9 2015
www.tranzitdisplay.cz



MA'AMINIM

Philippe Artières
Bérurier Noir
Werner Bischoff
Claude Blanchet
Gérard Bloncourt
Vladimír Boudník
Michele Colléry &
Anaïs Prosaïc
Abouda Djouhra &
Alain Bonnamy
Miroslav Fišák
Michel Fleurmont
Alva Hajn
Chris Marker
Mohamed Mazouni
Jean-Luc Moulène
F.W. Murnau
Jean-Gabriel Périot
Vilém Reichmann
Mathieu Saladin
Sadaoui Salah
João Silvério Trevisan
Philippe Truchet
Marie Voignier
Nil Yalter,
Orhan Tayan,
Yusuf Taktak,
Canan Çoker
etc.

Kurátor výstavy / curated by Guillaume Désanges,
asistentky kurátora / assisted by Marine Eric,
Cybèle Mavrokordopoulou

THE BELIEVERS

hlavní partner / main partner ERSTE Foundation
podpora / support Ministerstvo kultury ČR, Hlavní město Praha, MČ Praha 2
mediální partner / media partner A2 kulturní činnost/denk

PRÁVA
PRAHA
PRAHA 2

MINISTERSTVO
KULTURY

ERSTE Stiftung

MĚSTSKÁ ČÁST PRAHA 2

Ekologie a šetrnost na scéně!

Nad knihou Michaely Rýgrové o udržitelném divadle

Se vzrůstající hrozbou environmentální krize se zodpovědnost k životnímu prostředí objevuje nejen jako námět jednotlivých inscenací, ale především jako součást plánování divadelního provozu. Nyní máme i český úvod do této problematiky – publikaci Udržitelné divadlo.

MARTA SVOBODOVÁ

Pokud má být divadlo kromě estetických a jiných záměrů i hlasem vyjadřujícím se k aktuálním společenským problémům, základním předpokladem je, aby samo nebylo součástí kritizovaných jevů. Technické zázemí a provoz šetrné k přírodním, ekonomickým a „lidským“ zdrojům jsou nezbytnými podmínkami pro to, aby divadelníci při hledání třísky v cizím oku neměli tráť ve vlastním. I když jsou stále ještě ojedinělé, pokusy o ekologické, udržitelné, šetrné či environmentálně zodpovědné divadlo se v Česku objevují stále častěji. Proto se zdálo, že průkopnická kniha *Udržitelné divadlo* Michaely Rýgrové přichází ve správnou chvíli.

Informační brožura

Prvenství ale bohužel samo o sobě kvalitu nezaručí. Knize především chybí jasná teoretická východiska i zřetelný záměr. Rýgrová na jednu stranu považuje ekologické myšlení a udržitelný rozvoj za „nejlogičtější rámec chování“ lidské společnosti, na stranu druhou ale poněkud opatrně prohlašuje, že kniha „nelobbuje za omezování se ve jménu zachrany planety, ale spíše poukazuje na mnohdy jednoduché možnosti, jak být šetrnější, a na několika příkladech také demonstruje, že ekologické může znamenat i ekonomicky výhodné“. Že „žádné snažení není

nepřekvapivé Ekologie a udržitelný rozvoj v divadle, ukazuje ekologické tendence v klasických dílech typu Ibsenova *Nepřítel lidu*, vedle toho uvádí vyloženě undergroundový soubor A.I.D.S., spřízněný s ekologickým institutem Veronica, a naopak umělecky výraznou skupinu Handa Gote. Potom náhle, po pouhých deseti stranách, končí zaváděním ekologické praxe do divadelního provozu specializovanou a konkrétně jmenovanou firmou. Ve čtenáři to vyvolává nepříjemný pocit, jako by se z ničeho nic ocitl uprostřed reklamní brožury. To vše budiž dokladem, že kniha je spíše sbírkou oprášených nápadů a jednotlivých postřehů než skutečným systematickým vzhledem do problematiky. Závěrečná výzva k založení pobočky REACT, organizace propagující myšlenku ekologické zodpovědnosti uměleckých projektů, za těchto okolností nejspíš patřičný ohlas nenajde.

Výchovnost především

Přitom psát by bylo o čem, jakkoli v Česku oblast ekologicky orientovaných námětů ovládají spíše mateřinkovské „ekopohádky“ typu *Smetišťáka Toma* souboru SemTámFór a ani „dospělejší“ inscenace *Blackout* (2014) Jihočeského divadla nebo *Čupakabra* (2013) divadelní společnosti Masopust se vzdělávacího momentu zdaleka nevzdávají. (Nabízí se otáz-

Velmi zevrubnou a aktuální zprávu o této tendenci u nás před nedávnem ostatně přinesli Vojtěch Poláček a Vít Pokorný v textu *Pohyblivost, dočasnost, recyklace, uveřejněném ve Sborníku Národního muzea*. Zmiňují mimo jiné „budovy“ vzniklé kolem festivalu Street for Art – například Stand'art z vyřazeného vojenského stanu či europaletovou Zónu Ideal v opuštěné části komplexu opatovského metra. Z vyjádření Davida Kašpara, jednoho z organizátorů festivalu, že „provozní a investiční náklady pohřbívají živou kulturu“, jasně vyplývá, že základní myšlenka je stejná: neplýtvat prostředky na to, bez čeho se obejdeme. Přestože obdobně vydařený projekt jako slovenská Stanice Žilina-Záriečie u nás zatím chybí, zdá se, že budoucnost českého zeleného divadla vypadá přinejmenším slibně. Ideálem nejen divadla, ale jakéhokoli kulturního centra je – viděno z perspektivy udržitelnosti – symbióza mezi šetrností a obnovitelností zdrojů, ekonomickou výhodností a volností uměleckého vyjádření.

Kam dál?

Za těchto okolností je škoda, že publikace *Udržitelné divadlo* kvalitativně nenavázala na zásadní knihy Pražské scény, které informovaly o nových tendencích na českém poličku performativních umění – konkrétně třeba



„Neorganizovaný“ festival Burning Man se odehrává v nehostinném prostředí nevadské pouště. Foto Kirk Dupuis

malé“, ukazuje na konkrétně vyčíslených ekologicko-ekonomických analýzách – především na londýnském Zeleném plánu pro divadlo z roku 2008 a na místním případě Národního divadla (podrobněji o tom Rýgrová psala už v článku *Zelená kaplička?* v A2 č. 24/2009). K tomu autorka – poněkud překvapivě – s osobním nadšením připojuje příklad koncepčně vskutku radikálního amerického festivalu Burning Man.

Největší potíží knihy je, vzhledem k neotřelosti tématu trochu paradoxně, recyklace. Podstatnou část obsahu tvoří již publikované, i když přepracované texty, jejichž záběr, styl i doba napsání se dost liší. Začíná se výkladem slovníkových pojmů, jako je ekologie, trvale udržitelný rozvoj či ekologická stopa, jejichž výčet překvapivě uzavírá kontrastně velmi konkrétní znění Podnikatelské charty pro trvale udržitelný rozvoj. Kapitola, která by měla být stěžejní částí publikace, nazvaná

ka, proč tomu tak je.) Ale i u nás v posledních letech vznikají venkovská „centra pro udržitelnou kreativitu“, jako je horažďovický Art-Mill, Švestkový dvůr Divadla Continuo (který by se měl v červenci dočkat porekonstrukčního otevření) či Kravín Rural Arts (KRA) u Chotěboře. Všechny tyto projekty se v různé míře principem udržitelnosti a odpovědnosti k životnímu prostředí zabývají a divadlo v nich má minimálně dveře otevřené. S živelností festivalu Burning Man zase stojí za to srovnat český Freeze Feste, který se letos připravuje na již sedmý ročník.

Hlubší analýzu by si v kontextu ekologie a udržitelnosti zasloužil i fenomén dočasných „pop-up“ divadel či architektonická „recyklace“ chátrajících továrních budov a ožívování brownfields nebo dokonce recyklace dopravních prostředků, jako v případě veteránské Lodi tajemství bratří Formanů či naopak zbrusu nového Kulturního autobusu Petra Nikla.

na *Nový cirkus* (2006) Ondřeje Cihláře nebo *Site specific* (2008) Denisy Václavové a Tomáše Žižky. Hlad po informacích o „zeleném divadle“ nasytíme lépe v knihách, které ekologii na divadelních prknech a pod nimi zpracovávají v zahraničním kontextu. A že jich za poslední desetiletí vzniklo nemálo! Za všechny jmenujme *Green Theatre* (Zelené divadlo, 2007) Kurta Gerarda Heinleina, *Theatre Ecology* (Divadelní ekologie, 2009) Baze Kershaw a *A Sustainable Theatre* (Trvale udržitelné divadlo, 2013) Barryho Withama. Přesto snad kniha Michaely Rýgrové zafunguje aspoň jako velmi základní seznámení se zeleným divadlem pro ty, kdo se s tímto progresivním fenoménem zatím vůbec nesetkali.

Michaela Rýgrová: Udržitelné divadlo. Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm Katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU. Praha 2014, 139 stran.

Slzy Deana Blunta

Od emancipace k emocím a zase zpátky k popu

Dean Blunt, jehož loňské album *Black Metal* mělo velký ohlas, přešel od hypnagogie k písničkářům. Jeho koncerty zahajuje nahrávka deště; při zpěvu neskrývá dojetí a občas i pláče. Před nedávnem na sebe opět upozornil volně dostupnou kolekcí dosud nevydaných skladeb.

MILOŠ HROCH

Jedete v kabrioletu po rozpálené losangeleské silnici, míjíte přeplněné pláže s holkami v bikinách, ve vzduchu cítíte mořskou sůl a před ostrým sluncem si chráníte oči tmavými brýlemi. Něco takového si prý představoval londýnský hudebník a performer Dean Blunt, když slyšel nahrávku lo-fi písničkáře a mystifikátora Ariela Pinka. „Taková hudba se nedá dělat v Británii,“ poznamenal Blunt v jednom z rozhovorů a vzápětí dodal: „Grime také nejde dělat ve Spojených státech.“ Pinkova hudba je ale přece jen o dost jiná než to, co dělá Blunt, který vyrůstal v londýnské

– Marka Duggana. Speciální policejní jednotka Trident tehdy měla zabránit eskalaci násilí, ale zbraně obracela i proti těm, které měla chránit.

Bílé obrazy

Že Blunt není lhostejný ke společenským nerovnostem, dokazuje i videoklip ke skladbě Lush, která otevírá album *Black Metal* a podezřele připomíná rockovou hymnu Bitter Sweet Symphony od britských The Verve. V jednom dlouhém, modře zabarveném záběru sledujeme, jak Blunt přechá-

se po slavném režisérovi hiphopových klipů, které Blunt v mládí obdivoval v televizi, ale s hip hopem měla jejich hudba pramálo společného. Od „sampledelických“ či „hypnagogických“ koláží, jakoby slepených ze ztracených magnetofonových pásek, se Bluntova tvorba posouvala k folku.

Svou první sólovou desku *The Narcissist* (2012) vydal Blunt na labelu Hippos in Tanks, provozovaném nedávno zemřelým Barronem Machatem, který se výrazně podepsal na podobě současné elektronické avantgardy. Na desce se podílela i Copeland – jediné na jejím



Dean Blunt a jeho bodyguard. Foto cyclicdefrost.com

čtvrti Hackney, kde šumění moře nahrazoval nekonečný déšť.

Konečně jsem to dokázal

Přesto má Blunt s Pinkem něco společného, byť jeho tvorba vyvolává naprosto rozdílné emoce. Tam, kde jeden těkavě sampluje orientální diskotéku a hned potom dětské zpívančky, druhý opatrně vetkává do skladeb smyčcové symfonie. Oba si rádi v rozhovorech vymýšlejí, ale zatímco Pink jich dal už nespočet, Blunt sotva tolik, kolik napočítáme na prstech jedné ruky. Také internetu se prý vyhýbá, nicméně na něm dokáže způsobit pozdvižení. Třeba když za sebe na předávání cen časopisu NME poslal náhradníka, který před publikem zvolal: „Konečně jsem to dokázal!“ Blunt se tak odvděčil porotě za to, že mu – poté, co vydal několik sólových desek a několik dalších jako člen dua Hype Williams – za jeho loňské album *Black Metal* udělila ocenění pro nováčky.

Naposledy mezi jeho fanoušky způsobil rozruch odkaz ke stažení dosud nevydaných skladeb obsažených na nahrávce s názvem *Babyfather* (pokud tedy máme černobílý nápis na přiloženém cover artu brát vážně). Jakmile vypršela platnost stránky, osm skladeb se propadlo do hlubin kyberprostoru.

Blunt na nahrávce sampluje Dizzeeho Rascula nebo Nicki Minaj (v přebasovaném tracku Goss). „Je to jenom další z mnoha,“ odříkává v jednoduché skladbě War Report, založené na dvou loopech a doprovázené zvuky výstřelů. Blunt tak reaguje na rasismus americké policie a konkrétně na protesty Afroameričanů ve Fergusonu po zastřelení neozbrojeného černošského teenagera Michaela Browna bílým policistou. Sám si pouliční boje pamatuje z londýnských čtvrtí Hackney a Tottenham v létě 2011. Také tehdejší protesty následovaly po zastřelení černošského mladíka

zí ulici. Jde dál a vráží do lidí. Po chvíli se k němu připojí svalnatý bodyguard v černém, s koženou bundou a baretem, které připomínají typický oděv Černých panterů. Bodyguard ostatně doprovází Blunta i na pódiu při živých vystoupeních. Důvod jeho přítomnosti hudebník vysvětlil v rozhovoru pro magazín Fact: „Někdy se stane, že v celém klubu jsem černý jenom já.“

Svůj poměr k emancipaci Afroameričanů naznačil Blunt v rozhovoru pro londýnské rádio Rinse FM. V něm přerušil moderátora s poznámkou: „Já vám řeknu, o čem je *Black Metal*. Představte si to album jako esej, jehož teze by mohla znít asi takto: černí Američané si přisvojují existující bílé obrazy a využívají je ke své emancipaci. To ovšem není moc progresivní a *Black Metal* hledá nové cesty. Opravdová progresie je totiž nedefinovatelná.“ Jako příklad uvedl rappera Black Cobaina, přivlastňujícího si jméno známé postavy rockové mytologie.

Podobně se dá chápat přejímání image rockových hvězd afroamerickými hudebníky osmdesátých let, jako byli Prince (který se prezentoval jako rocker s kytarou) nebo Run DMC (v kožených bundách). Stylizace jim měla sloužit k tomu, aby snáze vystoupali na vrchol „potravního řetězce“ bílého kapitalismu a byli pro hudební průmysl čitelnější. Název poslední Bluntovy řadové desky *Black Metal* můžeme v tomto kontextu chápat jako další ukázkou přepisování bělošského hudebního stylu černochem. A právě klip ke skladbě Lush, parodující slavný rockový hit, má na bezvýchodnost takového přístupu poukazovat – ostatně Blunt v posledním záběru radí: „Držte se od toho dál.“

Děšť pomáhá

Blunt začínal jako baskytarista skupiny Graffiti Island, proslavil se ale jako člen dua Hype Williams, které tvořil s Ingou Copeland. Pojmenovali

názoru Bluntovi totiž záleželo. Doprovodila ho ostatně i na následujícím albu *The Redeemer* (2013), kde se vedle klavíru a gospelu objeví i kytara jako vystřižená ze soundtracku Rye Coodera ke snímku *Paříž, Texas* nebo smyčka vysamplovaná ze skladby Echoes od Pink Floyd. Už *The Redeemer* byl krokem k otevřené folkové formě, ovšem *Black Metal* je ještě více písničkový. A až za polovinou desky je slyšet pro Blunta typická recitace.

Báseň v písni – jediné tak se dá popsat hudební forma, kterou Blunt často využívá. Kráčí ve stopách průkopníka rapu Gila Scotta Herona, jehož projev leckdy připomíná, a vysledovat bychom mohli i souvislost s tvorbou černých básníků a hudebníků sdružených na konci šedesátých let ve skupině The Last Poets. Ti byli velkou inspirací pro pozdější MCs (třeba Biggie Smalls si půjčil nápad pro hit Party & Bullshit právě od nich). The Last Poets začali propojovat radikální poezii s hudbou – nejdříve jen s perkusivním groovem – a využívat ji jako zbraň v emancipačním boji. „Revoluce nebude žádná repríza,“ zpíval zmíněný Gil Scott Heron. Totéž se zatím dá říct o vývoji Bluntovy hudební tvorby, přestože v ní momentálně pátrá především po kořenech tradičního písničkářství – a zřejmě i po zdrojích své emocionality. Mnohdy se během vystoupení rozbřečí. Vlastní písně ho dojmají a slzy se stávají přirozeným doprovodem jeho hudby. Na úvod každého koncertu, jehož pojetí hraničí s performancí, zpěvák navíc pouští za zhasnutého světla pošramocenou desetiminutovou nahrávku deště. Snad si tím introvertní hudebník připomíná rodné město, respektive počasí, na něž si v něm uvykl. Pomáhá mu to nejspíš překonat ostych z návštěvníků.

Autor je publicista.

Dean Blunt: Babyfather. MP3, free download, Hyperdub 2015.

Návrat k chaosu

Nakyslé beaty Heleny Hauff

Mladá hamburská producentka a DJka Helena Hauff se ve své tvorbě obrací k syrovějším odrůdám taneční elektroniky. Využívá starší hardwarové nástroje a čerpá z raného electra, industrialu, minimal wave, acid houseu, ale i z experimentální a noiseové produkce.

JAN SŮSA

Severoněmecký Hamburk je přístavní město plné kultury a života. Pokud jde o hudební zásluhy, dal světu mnohé: narodil se zde Johannes Brahms, z Beatles se až v klubech v místní čtvrti St. Pauli stala pořádná kapela, nahrávali tu experimentátoři Neu! a v neposlední řadě zde působili dnes již sesazení králové vesnických diskoték Scooter. Jednou z nejzajímavějších současných postav místní elektronické scény je producentka a DJka Helena Hauff. Od roku 2013 má na kontě již pět EP a jednu pětáctýřicetiminutovou kasetu, prozaicky nazvanou *Tape*.

Temná stránka disco soundu

Album se skládá z „nakyslých“ electrobeatů, jež jsou prokládány těžko specifikovatelnými syntezátorovými experimenty. Kratší tracky by se možná daly s jistou licencí přirovnat k rané elektronice padesátých let nebo musique concrète brutálnějšího ražení. Nahrávka nevznikla podle promyšleného konceptu, ale jako kompilace starších kusů, přesto zní překvapivě uspořádaně a kompaktně. Hrubožrnné houseové rytmy jsou válcovány nervními syntezátory, které mají blíž k industrialu než k taneční hudbě. Dalšími zřetelnými inspiračními zdroji byly rané electro, novovlnné experimenty, minimal wave, ale i současný noise. Kňouravé acidové linky doprovází potměnlé a zároveň hravé experimentování, skrze něž se ozývá temná stránka disco soundu, obvykle spíš potlačovaná.

Helena Hauff se vymezuje vůči sofistikovaným odrůdám elektroniky, dominujícím první dekádě 21. století. Syrové odnože elektronické taneční hudby se zdály být převálcovány všežravými žánry typu IDM nebo dubstep. Woblující basy nebo chladně matematický přístup „taneční hudby pro inteligenty“ se ale časem také omrzel. Pod vyzelovaným povrchem se začala objevovat touha vrátit se zpátky k jednodušším formám a bezprostřednímu přístupu, přičemž se vůbec nemusí vytrácet kreativita a hravost. Oproti sofistikovanosti je zdůrazněn punkový étos. Svůdná jednoduchost electra ponouká k napodobování, ale výsledek není nikdy stejný – nejde ani o parodii, ani o pastiš. Helena Hauff k produkci používá výhradně starší

hardware, například osvědčené bicí automaty a syntezátory Roland, sampler Akai MPC 2000, obstarožní mixážní pulty a kotoučový magnetofon. Výsledek je o poznání špinavější, ale také víc funky než spousta současné taneční hudby. Materiál pro jednotlivé skladby vzniká záznamem dlouhých jamů, bez dotáček a na jeden zátah. Track se tímto způsobem dá dokončit za pár hodin, a navíc neztrácí důležitou flow.

Golden Pudel

V rozhovoru pro web Juno Plus Helena Hauff prozradila, že jí matka dlouho zakazovala kupovat hudební nahrávky – zdálo se jí zbytečné za ně utrácet peníze, když si je člověk stejně pustí jen jednou. Nad takovou poznámkou by si možná pohladil bradu leckterý psychoanalytik, hlavní však je, že představy rodičů o dětech se naštěstí téměř nikdy nevyplní. Nyní Helena Hauff pouští své desky rozhodně víckrát než jednou. Její mixy jsou velmi různorodé, pohybují se od přímočařejší klubové polohy až po experimentování, určené spíš pro poslech, jako v mixu pro web Secret Thirteen – disociované beaty zde divoce míchá s industrialem, electropunkem nebo s půvabným vokálem zpěvačky Nico.

Djské aktivity Heleny Hauff jsou pevně spjaty s klubem Golden Pudel, který je důležitým místem pro hamburskou hudební scénu stojící mimo mainstream. Netradiční prostor připomíná osquatovanou lesní myslivnu, přenesenou vrtulníkem do přístavní čtvrti. V interiéru nenajdeme stěny obložené nimrofskými trofejemi, ale příjemně omšelé prostředí – zdi jsou vyzdobené odpadávající omítkou a graffiti. V Golden Pudel se Heleně Hauff podařilo navázat spolupráci s vydavatelstvím Werkdiscs londýnského producenta Actress, na němž posléze vydala EP *Lex Tertia* a *Actio Reactio*.

Golden Pudel se ovšem neomezuje jen na taneční hudbu, stejně často se zde odehrávají vystoupení experimentálních nebo rockových kapel. To se projevuje i na labelu Heleny Hauff, pojmenovaném podle jednoho z jejích EP Return to Disorder. Hned první titul, nahrávka britské psychedelické kytarovky Children of Leir, ukazuje, jak se taneční elektronika může kreativně mísit s experimentálnější tvorbou, ať už jde o rock nebo noise.

Autor je student filosofie a spolupracovník online magazínu HIS Voice.

Helena Hauff: Tape. Handmade Birds 2015.



Nyní Helena Hauff pouští své desky rozhodně víckrát než jednou. Foto Claire Golzi

hudební zápisník

Bez mučení rovnou do zvuku

PETR FERENC

Nedávno vydaná deska Roberta Piotrowicze a Lukáše Jiříčky *Samoobrona* mě staví před otázkou, kterou si jako recenzent a posluchač kladu už roky: Nakolik jsou při poslechu díla důležité informace o jeho vzniku a ideovém podhoubí? Zatím jsem dospěl k univerzální odpovědi: Liší se to případ od případu. Někdy mě prozkoumávání kontextu vyložené láká, jindy si při příjemném, evokativním zvuku rád natáhnou nohy a na nic nemyslím, i když s vědomím, že kdybych se pořádně zavrtal v análech, možná bych leccos vnímal jinak. Jenže by to taky mohlo připomínat chytrolínství na úrovni školních výpisků z četby. Ber-te tento text třeba jako sebeobranu někoho, kdo ne vždy rozumí a touží rozumět.

V případě alba polské hvězdy noise music a elektronické kompozice a českého divadelního dramaturga a radioartového režiséra

(jde o jejich třetí spolupráci) má spousta českých posluchačů, k nimž se vinyl polské značky Bolt Records dostane, asi stejný problém jako já – jméno dramatika a režiséra Helmuta Kajzara slyší poprvé. Při troše hledání narazí na webu na informace o životopisných datech i o tom, že text *Samoobrona* (*magiczny manifest*) je částečně deníkem, částečně esejem a částečně románem či že v něm jeho autor volá po divadle, které by bylo osvobozené od pravidel a ponechávalo co nejvíc prostoru imaginaci. Jenže to je definice jako z čítanky a Kajzarovo „metavšední divadlo“ se tak může směle řadit po bok již řádně zkamenělých floskulí o setkávání deštníků se šicími stroji, dobývání iracionálna či automobilu krásnějším než Niké Samothrácká.

Chce se vám hlouběji? Já se musím přiznat, že je mi to posluchačsky tak nějak jedno. Piotrowiczova a Jiříčkova deska umí žít samostatně, jde koneckonců o hudební album, nikoli o literaturu. Vezměme si třeba, kolik českých posluchačů zbožňuje Boba Dylana a Franka Zappu – podezírali byste je snad, že rozumějí všem nuancím textů svých oblíbenců? Humor, protest, smutek i jiné, nepopsatelné nálady a pravdy k nim pronikají i coby těstíčko tlačené přes mřížky neporozumění.

Oba tvůrci LP *Samoobrona* si to ostatně, domnívám se, uvědomují. Kajzarův text již jednou zpracovali pro divadlo (posléze tuto

verzi uvedl Český rozhlas v pořadu Radiocustica), aktuální podoba je ale poněkud jiná. Ještě víc se v ní ztrácí souvislé texty a promluvy tří polských herců získávají vysloveně zvukomalebný charakter. S jistou nesrozumitelností se tu počítá, jak lze odhadovat třeba z poměrů hlasitosti hlasů a hudby, která rozhodně není doprovodem, ale spíše dominuje. Sám Kajzar hru zvukově realizoval hned třikrát, pokaždé z fragmentů výchozího textu doplněného ruchy. Jiříčka a Piotrowicz svým hercům nedovolují příliš mnoho divadelní exaltovanosti, některé „prožitější“ fráze pak nemilosrdně opakují, a transformují je tak do frází hudebních. Přesto předpokládám, že provázanost hudby a textu je zde mnohem hlubší. Při poslechu jsem si vzpomněl třeba na Keitha Rowea, jenž svou hru na preparovanou kytaru leckdy obohacuje hlasy, které naladí na rádiu, nebo na Williama Burroughse a jeho cut-up nahrávky, vytvářené náhodnými střihy mluvených textů – vždycky se to nakonec nějak spojí, tvrdil spisovatel, a vyjeví se skryté významy.

Piotrowicz při tvorbě hudební složky díla používal výhradně analogové syntezátory a první část skladby vystavěl na repetici a překrývání podobných zvuků – basového ataku s vyšším dozníváním. Tato stavební jednotka i ostatní krátké zvukové fráze jsou často nedořečeny, předčasně utnuty nebo zakoktány podobným způsobem,

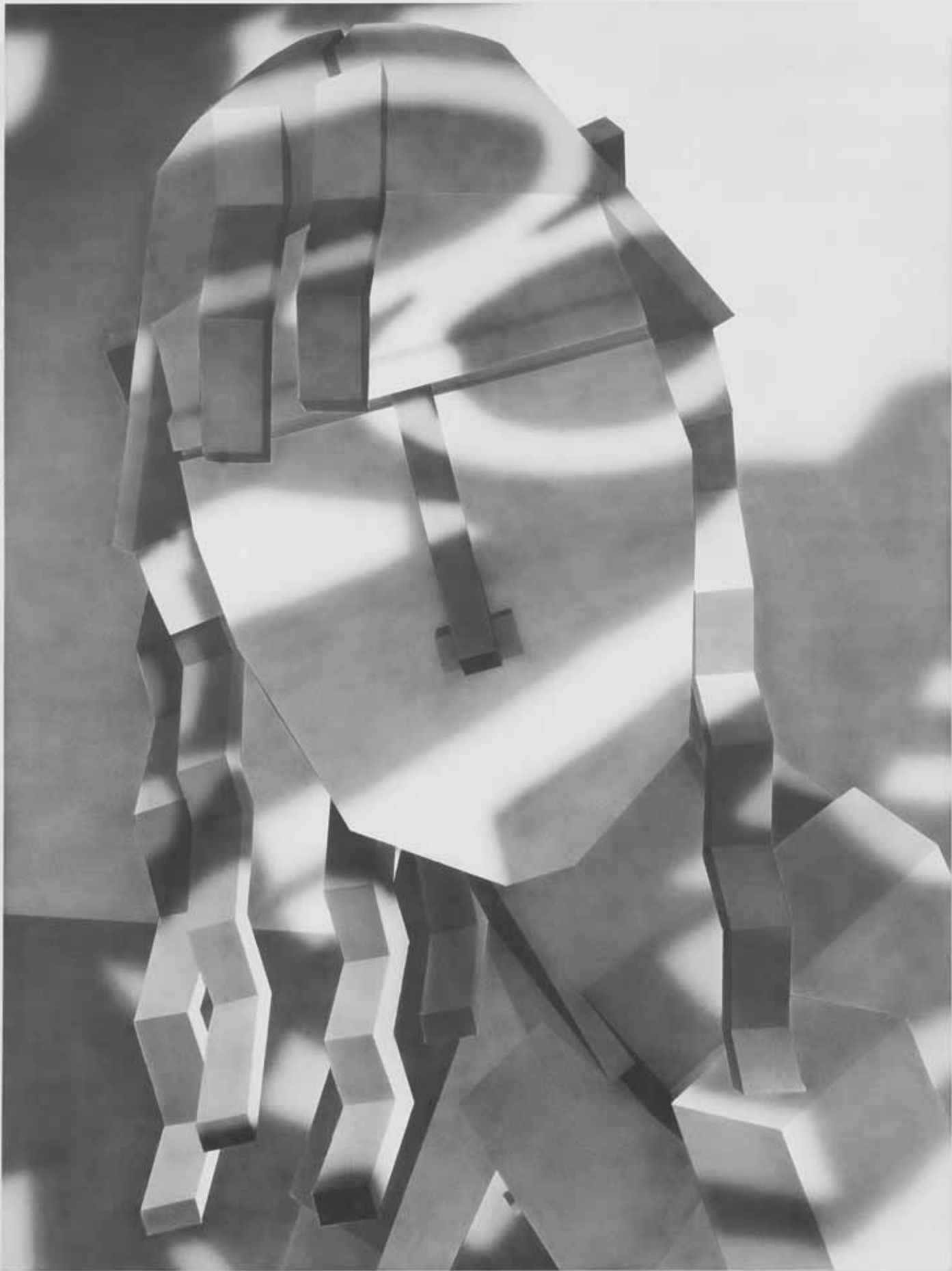
jakým je rozkouskovaný text předlohy. Zámlky jsou doplňovány zejména decentním ping-pongem ve stereu, přítomnost slova se odhaluje postupně, někde jako by se text fázově posunul a rozostřil. Ve chvílích, kdy by slovo mohlo ničím nerušeno vyniknout, například při ambientních plochách, zpravidla žádné nezazní, kdežto jindy se text vysloveně rve o pozornost s dynamickou hudbou, která je vším jiným, jen ne pozadím. I syntezátory tu zkrátka hovoří možná víc než herci. Ke konci první strany a na dynamičtější straně druhé na sebe berou i role ruchů.

Navzdory mé neerudovanosti v oblasti polského jazyka, natož polské divadelní avantgardy mi Jiříčka s Piotrowiczem připravili vcelku působivý posluchačský zážitek. Dodejme ještě, že LP má krásnou obálku a insert od malíře Josefa Bolfa, které dobře ilustrují poměr textu a ruchů. Tvář, která je na insertu hezky vidět, je na obalu překrytá a prorostlá barvami a výstřižky z tisku. Na druhý pohled poznáme, že nejde o manipulaci téhož obrazu, ale o dvě díla.

A konečně, masterovala berlínská zvukařská star Rashad Becker. Každá koruna je slyšet, jak se říká, a tady zní opravdu luxusně.

Autor je šéfredaktor online magazínu HIS Voice.

Robert Piotrowicz, Lukáš Jiříčka: Samoobrona. Bolt Records 2015.





Newyorská umělkyně **Avery Singer** (nar. 1987) svým dílem potvrzuje, že malba zůstává stále naléhavě přítomná, ovšem stejně aktuální je nostalgie a retro. Náměty jejích obrazů odkazují na slavná díla kubismu a futurismu (v tomto případě na hlavy ruského sochaře Nauma Gaba), formálně se však její malby pohybují spíše v chladně elegantní estetice art deco. Svou splývavostí připomínají analogovou projekci. Umělkyně vytváří návrhy svých obrazů v 3D modelingovém počítačovém programu a poté je přemalovává na plátno za pomoci projektoru – tento proces trvá často i měsíce. Objemovost postav, motivy zrcadlení, odrazů a stínů odkazují k cyberpunku a noir sci-fi. Avery Singer tak eklekticky a kolážovitě ve svých obrazech kombinuje staré a nové, minulost s vizemi budoucnosti. To je pro dnešní dobu typické. Úspěch mladé umělkyně je mimoto bezpochyby dán také trvajícím poptávkou trhu s uměním po závěsném obraze.

Michal Novotný

Ještě je Moskva?

Weilův první román odráží napětí uvnitř předválečného levicového hnutí – spor mezi socialismem avantgardy a sovětskou realitou. S nástupem stalinismu už umělec neměl konstruovat nový svět, ale dát se plně do služeb stalinského SSSR. Jiří Weil to neučinil, přitom však ani neodmítl budování socialismu. Namísto toho vstoupil přímo do ohniska konfliktu.

PAVEL SIOSTRZONEK

Když se literární vědci snaží zasadit román Jiřího Weila *Moskva-hranice* (1937) do dobového kontextu, obvykle neopomenou zdůraznit ostré srážky mezi československou avantgardou a okruhem novinářů a literátů spjatých s tehdejší politikou KSČ – tyto srážky vyvrcholily právě v letech 1936 až 1938. Nicméně konflikt se netýkal jen otázek umění, tedy pouze sporu mezi avantgardním uměním a socialistickým realismem. Odrážel zásadní rozkol v předválečném komunistickém hnutí, k němuž došlo v důsledku moskevských procesů s předními bolševickými revolucionáři: počínaje rokem 1936 byli popraveni Lev Kameněv a Grigorij Zinovjev, poté Karl Radek a Georgij Pjatakov a v roce 1938 také Nikolaj Bucharin, „miláček strany“, jak jej nazval na konci svého života Lenin.

Ale i další zprávy o sociální skutečnosti SSSR, nejprosluleji svědectví André Gida, zasévaly mnoho pochyb. Pro československou avantgardu, která se s komunistickým hnutím identifikovala, to navíc znamenalo zjištění, že sovětský obrat k „passéistickým“ klasicistním uměleckým formám – přijetí socialistického realismu a potlačování sovětské avantgardy – už nelze omlouvat jako přechodnou politiku vedenou pragmatickými zřeteli, ale že toto vše je výrazem zásadního odklonu od socialistického obsahu Říjnové revoluce. Jaroslav Seifert vyjádřil tento již očividný zvrat v básni z roku 1936, nazvané V Leninově mausoleu: „Zeď červená jak štáva malin/ své zuby cení,/ tam úraduje soudruh Stalin/ – Revoluce už není.“

Krvavé břímě revoluce

Dovolím si zde nevyřešit ožehavý problém, zda revoluce mohla skutečně nastolit socialismus, zda kámen úrazu nebyl mimo jiné skryt už v samotné nedemokratičnosti bolševické politiky. Ta byla zajisté určována také mimořádně překerní situací, jež následovala poté, co rady („sověty“) vynesly bolševiky k moci. Revoluční marxistka Rosa Luxemburgová už v roce 1918 vyslovila toto varování: „Potlačováním politického života v celé zemi se však jistě ochromí i život v sovětech. Bez všeobecných voleb, nespoutané svobody tisku a shromažďování, svobodného názorového boje odumře život v každé veřejné instituci, stane se zdánlivým životem, v němž jediným činným prvkem zůstane byrokracie. Veřejný život pozvolna usne, pár tuctů stranických vůdců bude s nevyčerpatelnou energií a bezmezným idealismem dirigovat a vládnout, mezi nimi bude ve skutečnosti mít vedoucí postavení tucet výtečných hlav a dělnická elita bude z času na čas vyzvána ke shromážděním, aby zatleskala řečem vůdců a jednomyslně odhlasovala předložené rezoluce; tedy vláda kliky – sice diktatura, ale nikoli diktatura proletariátu, nýbrž diktatura hrstky politiků, to znamená diktatura v buržoazním smyslu, ve smyslu jakobínského vlády.“ Luxemburgová ovšem uznávala, že ruští bolševici trpěli „pod hrozným tlakem světové války, německé okupace a všech s tím souvisejících mimořádných potíží, které musí pokrýt každou socialistickou politiku, naplněnou nejlepšími úmysly a nejkrásnějšími zásadami“.

Tak či onak, po Říjnové revoluci se avantgardní umění, které se chtělo na socialistických změnách podílet, dostalo v Rusku natolik do popředí, že by to těžko sneslo srovnání s nějakou jinou zemí té doby. Dobovou ruskou literaturu, film, divadlo, výtvarné umění a architekturu si dodnes nemůže dovolit pominout ani ta nejhoupější monografie o meziválečné avantgardě. Abychom si uvědomili významnost předělu, jenž vznikl nástupem stalinské moci, je třeba ještě dodat, že během jejího postupného upevňování, které

vyvrcholilo čistkami a procesy, nebyli potlačováni a likvidováni jen staří bolševičtí vůdci, ale také marxističtí učenci prvního řádu, kteří hájili směřování k socialismu, jako David Rjazanov, I. I. Rubin nebo Jevgenij Pašukanis, i příslušníci avantgardy, kteří nechtěli přistoupit na konzervativní politicko-umělecký regres: na začátku roku 1940 byl popraven i režisér Vsevolod Emiljevič Mejerchold.

Dilema avantgardního intelektuála

Střety na československé kulturní frontě v druhé polovině třicátých let tedy zdaleka nebyly jen věci umění, ale také záležitostí navýsost politickou – sporem mezi dvěma neslučitelnými postoji k sovětské realitě, respektive ke stalinské KSČ. Byl to konflikt mezi dvěma nesmiřitelnými pojetími socialismu a komunismu, ba dokonce spor mezi socialismem avantgardy a stalinismem. Československá avantgarda se k boji za socialismus a lidskou emancipaci hrdě hlásila a mezi svými uměleckými snahami a experimenty, revoluční angažovaností a snahou o zásadní proměnu životního slohu (což skutečně není „životní styl“, jak je postmoderně a komerčně pojímán dnes) neviděla zásadní rozpor, ba naopak se vše snažila sloučit v jednotu (třebaže dnes je pro potěchu oka a ke koupi nabízeno jen mnoho estetizovaných fragmentů této jednoty).

Ve své knížce vzpomínek na Jiřího Weila *Mrazilo – tálo* (2014) uvádí Jaroslava Vondráčková případ avantgardního architekta a vydavatele Jaromíra Krejcaru, který byl pracovním pobytem v Sovětském svazu hluboce zklamán. Do velké míry proto, že jeho pojetí socialistické architektury, které nebralo na vědomí třídní rozdíly, narazilo na dotaz, kam by byl v jím navrhované stavbě umístěn lidový komisař, neboť z Krejcarova projektu to nebylo vůbec zřejmé – scházela oddělená vila.

Jiří Weil už od studentských let ztělesňoval typického československého avantgardního intelektuála, který byl věrný jak komunistickému hnutí, tak novému umění. Propagátor, překladatel a interpret sovětské literární avantgardy, veřejně činný člověk, který byl pevně zakořeněn jak v barvitém avantgardním prostředí, tak v KSČ, odjíždí roku 1933 do Moskvy, aby zde pracoval jako překladatel. Tam je konfrontován se sovětskou realitou plnou asketismu, odříkání, horečné industrializace, snahy o maximální zvyšování produktivity, špatných pracovních podmínek, zkrátka – použijeme-li správnou marxovskou terminologii – s realitou intenzivní akumulace kapitálu. Navíc jsou zadrženy jeho dopisy přátelům do Prahy, v nichž si stěžuje na chudost a šedivost svého moskevského života, které se komunistickému a avantgardnímu intelektuálovi musely nutně přičít, neboť součástí avantgardního životního slohu byla i radost, vysoká intenzita života a svobodná, obvykle kavárenská diskuse s podobně smýšlejícími přáteli a přítelkyněmi.

Následně se Weil stává obětí čistek. V roce 1935 je vyloučen z KSČ, z Moskvy putuje na Fučíkovu přímluvu napřed do české komuny Interhelpo v Kyrgyzstánu, poté dokonce do „nápravně výchovného tábora“ v Kazachstánu, leč nakonec se přece jen mohl vrátit do Prahy po intervenci významného komunistického funkcionáře Bruna Köhlera, pozdějšího prominenta československého režimu padesátých let. Vyostřený a bolestivý rozpor mezi habitem komunistického a avantgardního (obratně pro změnu pořadí adjektiv) intelektuála a realitou SSSR, která tomuto habitu neodpovídala, Weil následně přetavil do románu *Moskva-hranice*.

Palčivost onoho rozporu neplynula jen ze zklamání, že se původní revoluční ideály proměnily v rámci stalinismu v něco docela jiného a že angažovaný jedinec obětoval tolik svého úsilí ve prospěch společenského procesu,

jehož výsledek je mu cizí, ale také z vědomí, že po opuštění strany pevně napojené na Kominternu je odsouzen buď k individuální izolaci, nebo ke členství v nějaké marginální trockistické či umělecké skupině. Musíme si také uvědomit, že od poloviny třicátých let sledovala Kominternu protifašistickou politiku lidové fronty, která poskytovala, nebo se zdála poskytovat, velmi dobré zázemí pro boj proti fašismu – nemluvě už o tom, že SSSR se jevil jako silná mocenská protiváha nacistického Německa a že byl od roku 1935 vojenským spojencem ČSR.

Jak být komunistou?

Ústředním motivem románu *Moskva-hranice* je rozpor mezi jeho autobiografickým hrdinou – komunistickým intelektuálem Janem Fischerem – a moskevskou realitou čistek a panství Věci nad člověkem, tedy realitou odlišnou od (nejen jeho) představ o socialismu. Komunista Fischer by velice rád přitakal údajně socialistické skutečnosti, snaží se o to, seč mu síly stačí, ale zdá se, že komunistické přesvědčení se tomuto přitakávání nakonec přesto vzpírá. Anebo to není opravdové a hluboké komunistické přesvědčení? Je Fischer skutečně komunist? Ať jím ve skutečnosti je nebo není, nedá se podle mě popřít, že by jím *chtěl být*. Ale jak by komunista mohl být v tak ostrém rozporu se socialistickou realitou? Že by to nakonec bylo tak, že sovětská realita není v pravém slova smyslu socialistická? Povšimněme si také paradoxní a provokativní skutečnosti, že forma románu je inspirována avantgardními postupy lefovské literatury faktu, tedy avantgardy již tehdy oficiálně zavržené. Tato literární metoda chtěla, jak píše literární historička Markéta Kittlová, „dokumentárním záznamem denní reality (...) zprostředkovat novou, revoluční, hektickou skutečnost“. Jak vůbec mohlo dojít k tomu, že revoluční, avantgardní metoda, která se snažila být co nejbližší skutečnosti, nakonec nezachytíla skutečnost, která by byla skutečností socialistické revoluce?

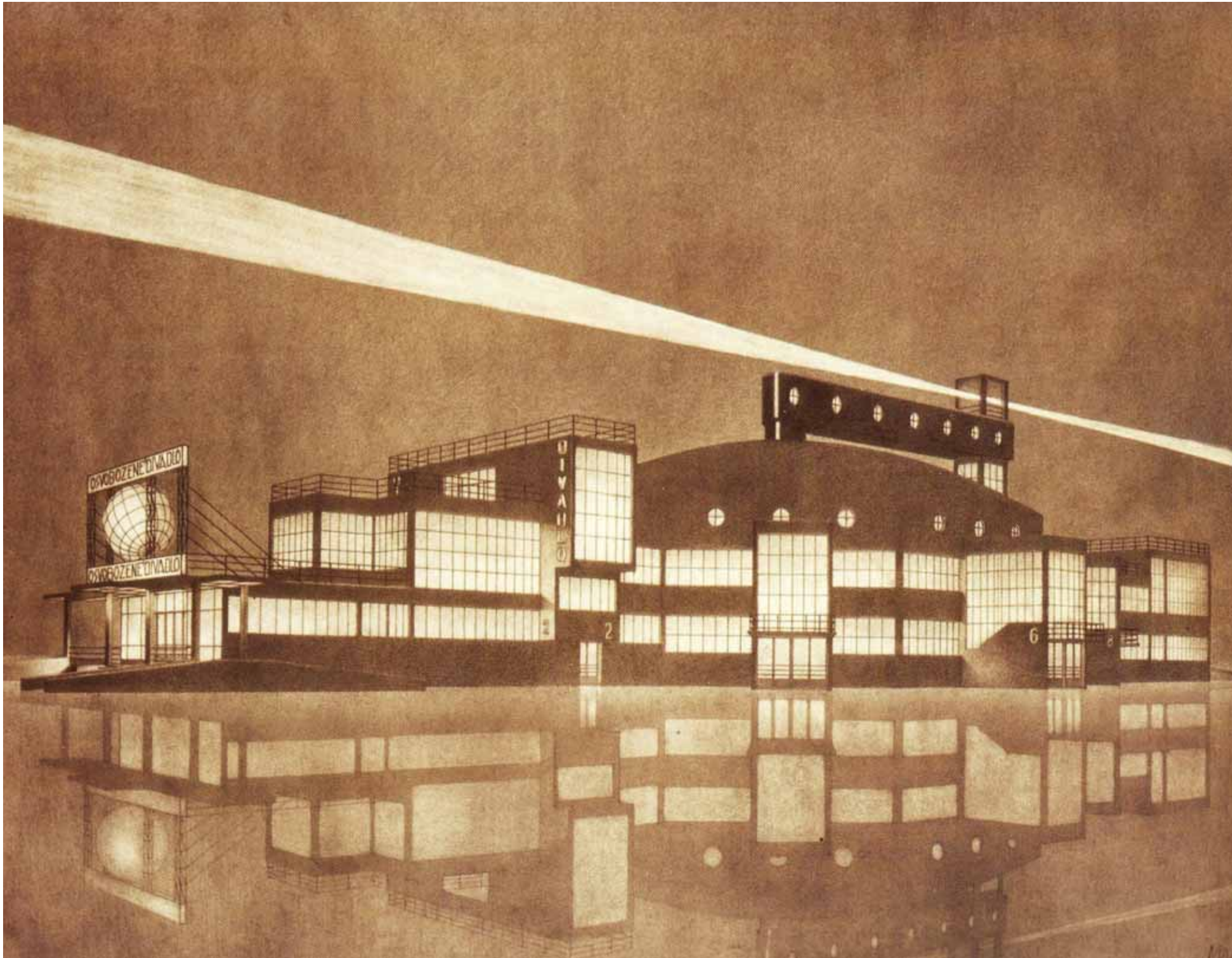
Je pozoruhodné, jak dobová kritika na začátku roku 1938 sice svorně do středu pozornosti svých recenzí postavila rozpornost románu, jak se ale zároveň podle ideologického klíče lišilo pojmenování a výklad Fischerova konfliktu s realitou. Každý se snažil o jeho pevné ukotvení, o zakrytí nejistot a vposled o dislokaci a reinterpretaci sváru komunistického adepta s takzvanou socialistickou skutečností. Karel Josef Beneš, spisovatel a redaktor nakladatelství Družstevní práce, které Weilův román vydalo, tento rozpor ve svém nadšeném posudku prezentuje jako střet mezi individualismem západoevropského člověka a masou. Západního člověka sice přitahuje „velkolepost sovětského budovatelského díla“, avšak odpuzuje jej „popření nejhlavnějších zásad evropské duchovní a mravní tradice“. Nicméně je třeba dodat, že Beneš, podle mě zcela správně, rozpornost románu vysoce vyzdvihuje, neboť je „zřídlem jeho působivé dynamiky“.

Další recenzent, překladatel Pavel Eisner, onen základní rozpor vykládá podobně, a to jako napětí mezi skutečnostmi země sovětů a člověkem „národa Masarykova“, třebaže si není zcela jist autorovým záměrem. Román podle něj „nepřímo staví vedle sebe a tím už proti sobě dva prarůzné světy, Moskvu a Prahu, svatou Rus a zemi Masarykovu“. Eisner zde bezděčně přiznává, co k podobným interpretacím recenzenty vede: snaha stvrdit a legitimovat tehdejší politické a společenské zřízení první republiky (které jistě bylo lepší než ono sovětské, ale na tom tu nesejde).

Proti pochybovačům

Také kritik Karel Sezima nachází v románu podobné pnutí jako Beneš a Eisner, když píše,

Román Moskva-hranice ve sporech a rozporech své doby



Nerealizovaný návrh Osvobozeného divadla v Praze (1926–1927) od Josefa Chochola. Foto theatre-architecture.eu

že „je tu ruský dnešek vyličen v perspektivě *našeho* člověka, západníka“. Rusista Bohumil Mathesius se po nepřekvapivém konstatování střetu západoevropské mentality se sovětskou praxí – podobně jako Václav Černý – pozastavuje nad tím, zda si byl autor plně vědom toho, že přes své nepochybné úsilí podat pozitivní obraz Moskvy podal obraz negativní. Jako by konstitutivní a živý rozpor mezi přitakáním Moskvě a jejím odmítáním byl jakýmsi nevědomým nedopatřením či snad kompoziční chybou. Navíc se stěží mohl kdokoli domnívat, že by Weil nevěděl, jak má taková oslava země sovětů vypadat (příkladem mu mohli být Julius Fučík nebo Vítězslav Nezval). Weilovi bylo nepochybně známo i to, jak ostré byly útoky proti Gidovu *Návratu ze Sovětského svazu* (1936), to znamená proti kritice relativně mírné.

Můžeme se domnívat, že Mathesius i Černý chtěli být jistou protiváhou takových útoků. Těch samozřejmě nebylo málo: samostatnou a smutnou kapitolou jsou recenze kritiků bezvýhradně oddaných SSSR a KSČ, konkrétně Weilova přítele Julia Fučíka, Josefa Rybáka a Bedřicha Václavka. Po vzoru nedostizného Neumannova *Anti-Gida* si vybírají bezpečná bitevní pole zcela autoreferenčního stalinistického diskursu. Na počátku stojí

nezpochybňovaný předpoklad, že SSSR jednoznačně buduje socialismus a jeho jediným zřetelem je blaho pracujících. Tento předpoklad je empiricky nezpochybnitelný, protože jakékoli jeho zpochybňování je důkazem toho, že kritik SSSR (či váhavec) nedorostl natolik, aby viděl správnost sovětské linie, respektive aby zdůraznil ta fakta, která jasně dosvědčují, že SSSR kráčí cestou socialismu, a aby potlačil ta, která jsou z tohoto pohledu podružná.

Ostří kritiky je takto stalinistickým diskursem odvráceno od sovětské reality a namířeno na morální charakter autora, na jeho nepřekonané měšťácké předsudky či jeho zavilé trockistické nepřátelství. Nosný konflikt Weilova románu se tak u Fučíka stává protikladem mezi malostí a ubohostí „šosáckého maloměšťáka“ a „obrovskou sovětskou skutečností“. Rybák nalézá sobeckého, zbabelého maloměšťáka s odporem k práci, který se měří s „velikými dějinnými událostmi“. Václavek se vulgarity vyvaroval, jeho recenze je bezpochyby vytříbenější a inteligentnější, leč také on píše: „Weil opětovně dává najevo svůj kladný poměr k Sovětům. Ale při intelektuálním přitakávání je tu jakési citové reziduum, které se ocitá s nimi v rozporu. Tento rozpor tryská (...) ze zbytků maloměšťáctví ve Weilově citění.“

Komunistická rozhodnost a správný poměr k sovětské skutečnosti, tentokrát ovšem jasně negativní, jsou po Weilovi žádány také od shovívavého trockistického posuzovatele Jana Bucharu: „Z vnitřní rozeklanosti hrdiny, z jeho hrozného vnitřního boje – kdo pak z komunistů, kteří zůstali věrni ideálům komunismu, a byli proto vyvrženi z ‚komunistické‘ organizace, jej neprožil? – plyne ovšem tragický ráz knihy. Ale co schází, to je vykoupení – návrat víry v budoucnost opravdového socialismu, v jeho vítězství nad byrokratickou degenerací.“

V soukolí Dějin?

Těžko dnes Weilovi vyčítat, že jeho román *Moskva-hranice* nedává jednoznačnou odpověď na otázku, zda Moskva jako realita i znamení lepšího světa, symbol Říjnové revoluce a tehdejšího komunistického hnutí, měla pozitivní či negativní hodnotu. Je nasnadě, že dnešní common sense, doxa či nejlépe řečeno ideologie by si žádaly odpověď zápornou. Tak ostatně bývá román dnes čten. Mluví se například o jakémsi konfliktu Dějin a individuálního osudu, o konfliktu prý v románu obsaženém. Bohužel si takoví interpreti neuvědomují, že jsou obětí inverze stalinistického diskursu: měšťácké individuum se svými

ryze soukromými zájmy je povýšeno nad chimerické Dějiny – dřív dějiny bývaly, ale dnes už prý nejsou, protože ten, kdo si troufá jít nad dnešek, je v zajetí iluze, která je potenciálně nebezpečná, a to tak nebezpečná, jak jen stalinismus může být.

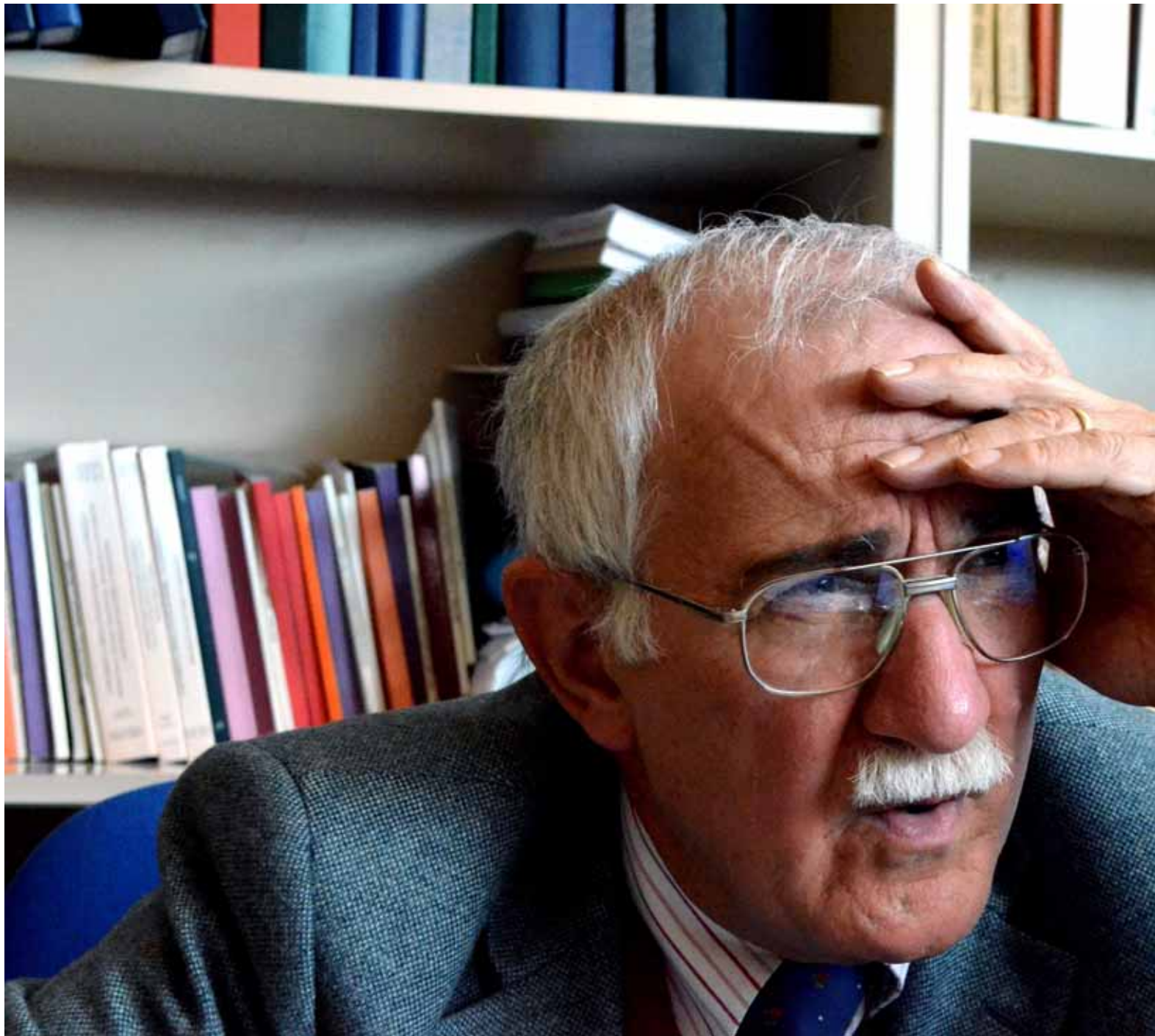
I dnešní výklady *Moskvy-hranice* jdou tedy proti rozporu, brání se negativní dialektice, která je živlem každého skutečného umění. Neboť měřítkem velikosti uměleckého díla není to, zda konkrétní dějinné, sociální či duševní rozpory vyřeší (to je na úrovni vědomí úkolem ideologie), nýbrž zda se je snaží postavit do ostrého světla, obnažit je na dřevě, narušit nebo znejistit jejich ideologické výklady. Můžeme po Weilově románu chtít víc než jen otázky?

Autor je překladatel.

Politika jako umění napravovat

S významným italským literárním kritikem jsme se setkali na mezinárodním semináři věnovaném Pieru Paolu Pasolinimu a pořádaném Italským kulturním institutem v Praze. Ptali jsme se ho na představu slavného italského spisovatele o vztahu konzumní společnosti a nového fašismu a také na soudobé aktualizace Machiavelliho.

JAKUB HORŇÁČEK



Giulio Ferroni. Foto letterefilosofia.it

Na konferenci věnované Pasolinimu jste vystoupil s příspěvkem, v němž jste se věnoval jeho Korzářským spisům a Luteránským listům. Má dnes ještě smysl číst novinové komentáře ze sedmdesátých let, z nichž se oba soubory převážně skládají?

Svět se ve srovnání s dobou, kdy byly tyto spisy napsány, strašně změnil. Přesto si myslím, že jde stále o důležitá díla, protože kriticky zkoumají onu antropologickou proměnu, ke které došlo v důsledku rozvoje konzumní společnosti. Na tuto změnu se Pasolini díval z pohledu Itálie, ovšem podobná transformace zasáhla širší okruh, například rozvojové země takzvaného třetího světa. Hlavní přínos jmenovaných spisů však spatřuji v tom, že Pasolini se nezaměřil na kulturu, ale spíše na životní styly a každodennost. Pasoliniho kritiky tak cílí na jevy, které pro mnohé sociology, intelektuály a politiky té doby byly neviditelné. Pasolini popsal dobu, kdy si Italové hromadně oblíbili maloburžoazní vkus a hédonistický konzumní styl života, který vedl ke zničení lidových kultur. A také ke zničení citu pro posvátnost a komplexitu jazyka.

Myslíte si tedy, že ty komentáře a eseje mají co říct i dnes?

Toto – dle Pasoliniho negativní – působení konzumní společnosti, které vede k rozvratu tradičních způsobů života na venkově, pokračovalo a pokračuje do dneška. Jistě se

nenaplnilo jeho proroctví o masové kriminalitě, která měla nahradit rozpadlé formy soužití, ale je jasné, že transformace kulturních forem soužití došly možná mnohem dál, než by si sám Pasolini dokázal představit. Určitě nemohl předpokládat rozpad komunistického bloku či rozmach informačních technologií. Myslím si však, že je velice užitečné vidět, jak k těmto začínajícím transformacím přistupoval, jak je kritizoval a jak je pociťoval sám na sobě.

Dle Pasoliniho jde o nový fašismus, který je dokonce horší než fašismus mussoliniovského dvacetiletí. Není však právě tato paralela hluchým místem celé jeho reflexe?

Podle Pasoliniho je fašismus konzumní společnosti opravdu horší než to, co on nazývá historickým fašismem. Ten si totiž podle něj udržoval svou moc především díky represí a státní moci, ovšem nedokázal proniknout do lidové kultury a změnit ji, nebyl schopen dostat se lidem takřikajíc pod kůži. To je určitá schematizace, kterou lze kritizovat. Spíše než doslovné vyznění těchto paralel je však zásadní to, jakým způsobem kritizuje a prožívá změny, o nichž píše.

Ideologický souhlas s fašismem byl často spojován s hodnotami, jako je budování vlasti. Ty předpokládají oběť položenou na oltář nějaké vyšší ideje. Společnost konzumu je naopak založena na tvorbě

a mobilizaci spotřebitelských tužeb. Jak se mění fungování tohoto „fašismu touhy“?

Nový fašismus, jak o něm mluví Pasolini, není založen na přijetí velkých ideologických schémat, ale na celkové a zásadní změně každodennosti, která směřuje především ke konzumním aktivitám. Paradoxně se tento stav společnosti vyznačuje naprostou tolerancí, která pohlcuje jakýkoli prožitek z porušení pravidel. Jedná se tak o stav oné represivní tolerance, o které mluví Marcuse. Co se však podle mě vytrácí, je komplexita zkušenosti a konkrétnost prožitku. Tento trend je samozřejmě v posledních letech umocněn vývojem informačních technologií a tím, že se čím dál více oblastí každodenního života přesouvá do zcela virtuálního světa.

Nový fašismus se drží při životě neustálou mobilizací spotřebitelských tužeb. Co když ale selhává v jejich naplnění, jak tomu například může být v posledních letech, za hospodářské krize?

Myslím, že právě k této situaci měl Pasolini jeden ze svých nejbystřejších postřehů. Pasolini si všímá, že společnost neustále tvoří kulturní modely masové spotřeby a hédonistického vyžití. Příslib masového konzumu se však dostává do rozporu s hospodářskou realitou, ve které není možné opravdu spotřebovat všechno a některé vrstvy společnosti, ač jsou zvyklé na určitý styl života, nemohou naplnit své tužby. A podle Pasoliniho může právě tento rozpor vést k takovým fenoménům,

S Giuliem Ferronim o fašismu touhy a hlavní ctnosti vladaře



jakým byl nacismus. Ten částečně čerpal sílu z frustrace maloměstáckého Němce postiženého krizí, který nedokázal naplnit hodnoty spotřeby nabídnuté v předchozích obdobích blahobytu. A podobný fenomén vidíme i dnes, kdy rostou místní partikularismy a etnické populismy, které jsou napájené rozporem mezi přísliby globální otevřenosti a blahobytu a neschopností tyto sliby naplnit.

Vraťme se ještě k Pasoliniho spisům. Jeho **Luteránské listy uzavírá dopis Radikální straně, která byla v sedmdesátých letech malou, ale velice provokativní politickou silou. Pasolini měl ovšem dlouhá léta blízko ke Komunistické straně Itálie a obě tyto strany dělil zcela odlišný způsob vedení politiky.** Myslím, že Pasolini dokázal vnitřně usmířit oba způsoby vedení politiky. Na jedné straně velký organismus Komunistické strany Itálie se stovkami tisíců členů, jenž do svého vnitřku integroval celé vrstvy obyvatelstva a dokázal se, byť vždy v opozici, podílet na řešení rozporů a rozepří v italském politickém životě. Na straně druhé pak Radikální strana, která byla daleko menší organizací, podnikala však výrazné a efektivní politické kampaně při použití velmi neortodoxních způsobů politické mobilizace. Pasolini spojoval onu všeobjímající pozici Komunistické strany, jež se snažila řešit rozpory, s pirátskou dimenzí Radikální strany, která spíše otevírala nová a silná politická témata.

Jak se stavěl k hnutím, která prošla Itálií a Evropou v šedesátých a sedmdesátých letech?

K těmto hnutím měl poněkud odtažitý vztah, jak ukazuje například jeho báseň o studentských demonstracích ve Valle Giulia v roce 1968, v níž studenty obviňuje z maloburžoazního výtržnictví. Podobně rezervovaně se stavěl i k některým novým politickým otázkám, například k otázce povolení potratu, které podle něj přispívá k naprosté ztrátě pocitu svátosti lásky. Pasolini měl v tomto ohledu zajisté blíže ke komunistické straně a stále si například uchovával jisté sympatie k Sovětskému svazu, který pro nová levicová hnutí již nepředstavoval podstatný referenční bod.

Několikrát jste se vrátil i k jinému významnému italskému autorovi, totiž k Machiavellimu. V poslední knize, kterou jste mu věnoval, jste se vyslovil proti příliš silné aktualizaci jeho myšlení. Jak tedy k Machiavelliho dílu přistupovat? Myslím, že je v podstatě neadekvátní chtít naroubovat za každou cenu Machiavelliho myšlení na problémy současné politiky a světa. Od 19. století se například rozšířilo mínění, že Machiavelliho díla – a Vladař v první řadě – jsou jistým návodem, jak uchvátit moc, což si například mysleli i mnozí marxističtí intelektuálové mé generace, nebo jak si moc naopak uchovat. Oba tyto přístupy například úplně upozadují biografický fakt, že Machiavelli napsal Vladaře a další svá stěžejní díla poté, co prohrál svůj mocenský zápas a měl před očima rozvrat, v němž se země nacházela v důsledku tlaku okolních mocností a vnitřních sporů mezi jednotlivými státy tvořícími tehdejší renesanční Itálii. Machiavelli nikoho neučí, jak zvítězit a uchvátit moc. Jeho díla jsou především reflexí poraženého nad politikou a rozmary osudu, a nikoliv tedy spisy „zakladatele politických věd“, jak by chtěli někteří politologové. Ale samozřejmě k jisté formě aktualizace dochází v každé novodobé interpretaci, včetně té mé, a nelze se jí vyhnout. Důležité je tedy vnímat všechny roviny Machiavelliho díla a mít je před očima zároveň. Jeho spisy mají silný literární, historický a politický význam a bylo by chybné se zaměřit jen na jednu z těchto vlastností.

Machiavelli se v něčem podobá Hobbesovi, když předpokládá, že společnost je v neustálém sváru a konfliktu. U Hobbesa je lékem proti chaosu rozsáhlého společenského konfliktu absolutistický stát Leviatan. Podle vašeho názoru však Machiavelli dochází ke zcela odlišnému pojetí vládnutí a politiky. K pochopení toho, jak Machiavelli chápe politiku a vládnutí, je podle mě nutné se vrátit k samotné podstatě jeho textů, což je dnes možné díky celé řadě filologických studií a komentovaných vydání jeho děl. Machiavelli zajisté nebyl teoretikem absolutistického státu či zájmu státu, jak mu mnozí připisují. Souhlasím však, že podle něho je svět v neustálém konfliktu, ať již mezi společenskými vrstvami či státy. K tomu se navíc připojují i nesnáze, které klade osud. Fortuna dle jeho mínění tvoří nejméně polovinu štěstí či problémů, kterým musí čelit vladaři. Machiavelli je však nakonec zcela vzdálený oné dimenzi kontroly a řízení, která je mu často připisována. Pro něho je naopak vládnutí a politika především umění čelit konfliktům, problémům a nesnázím. Politika je tak v této optice uměním hledat nápravu a „látat díry“, které postupně vznikají. A to se mi zdá jako jedno z aktuálních poselství Machiavelliho textů. Měli bychom si totiž přiznat, že hlavním úkolem vládnutí by měla být náprava problémů a nesnází, jež vznikají při fungování naší

společnosti. Tento rys Machiavelliho uvažování o politice je patrný ve Vladaři a dalších jeho textech, například ve spisu O umění válčení. Pro mě je oblastí, jejíž nápravu musíme hledat nejnaléhavěji, zase ekologie a ochrana životního prostředí.

Machiavelli má podle vás co říct k tématu ekologie?

Florentskému tajemníkovi samozřejmě chybí ona specifická pozornost vůči přírodě a životnímu prostředí, kterou se vyznačuje moderní ekologie. To ovšem neznamená, že by příroda byla zcela cizí jeho reflexi. Machiavelli jistě bral v potaz význam přírody a krajiny pro společnost. Současně některé metafory odkazující ke vztahu člověka k přírodě, například nutnost vytvořit hráz rozvodněné řece, dobře ukazují na onu dimenzi vládnutí jako umění nápravy, o které jsem hovořil.

Tato odlišná interpretace Machiavelliho myšlení, založená na filologické četbě jeho textů, tedy nakonec vede k reformulaci vnímání samotné osobnosti autora... Jak jsem již řekl, považovat Machiavelliho za velkého teoretika či zakladatele politických věd je podle mého mínění neúnosné a mnohdy to vede ke scestným hypotézám. Machiavelli byl v podstatě muž praxe, jak ukazuje i fakt, že dlouhá léta byl vrcholným funkcionářem Florentské republiky. Dostalo se mu dobrého vzdělání, byl pevně zakotven v kultuře tehdejší medicejské a renesanční Florencie, uměl latinsky, ale už nikoliv starořecky, takže se starořeckými autory se dostával do styku jen nepřímo skrze citace z latinských knih. Že Machiavelli nebyl velkým teoretikem, také ukazuje nesystematičnost jeho děl, a to včetně nejvýznamnějšího z jeho spisů, Rozpravy nad prvními deseti knihami Tita Livia. Machiavelli přistupuje k látce Liviových Dějin nikoliv jako filosof nebo vědec, ale jako zkušený a poučený čtenář, který vnímá a komentuje text s ohledem na dobu, ve které žije.

Machiavelli má však i pověst, která je v podstatě založená na interpretaci Vladaře jako reálpolitického nebo i zločinného návodu k udržení moci, jako rádce, který napovídá vladaři, aby v zájmu setrvání u moci páchal zlo. Není to však spíše naopak? Vladař by se dal vlastně považovat za jakousi renesanční obdobu Wikileaks – protože Machiavelli odhaluje arcana imperii, jejichž obsah by neměl být znám širšímu okruhu čtenářů. Podobnou hypotézu, že Vladař je vlastně vyzrazením toho, jak funguje politika a vládnutí, které měly zůstat lidu zastřené, vyslovil již Jean-Jacques Rousseau. Rousseauovo hodnocení Vladaře je tak nakonec pozitivní. Osobně si myslím, že to je sugestivní hypotéza, která ale nemá oporu v dokumentech. Z těch vyplývá, že Machiavelli napsal opravdu Vladaře jako rukověť pro Cosima de' Medici, a o jeho eventuálních postranních úmyslech nic nevíme. A já si osobně myslím, že ani žádné neměl.

To, co se všem machiavelismům a receptům na získání moci zcela vymyká, je důraz, který florentský myslitel přikládá Fortuně, již jste zmiňoval, tedy onomu nepředvídatelnému osudu, jenž stojí mimo dosah vladařova vlivu. Dalo by se říct, že tento prvek určuje Machiavelliho myšlení jako naprosto antideterministické? Pro Machiavelliho je Fortuna naprosto zásadní a z jeho textů dobře chápeme, že polovina – či spíše více – lidského štěstí a neštěstí je tvořena tímto prvkem. Fortuna, kterou bychom mohli označit jako rozmarný osud, je tak jedním z hlavních elementů, se kterými

se politik musí vypořádat při svém vládnutí. Politik musí neustále čelit celé řadě nepředvídatelných událostí různého původu. Může jít samozřejmě o přírodní události, náhody, ale také o události vyplývající z lidského chování. U Machiavelliho není přítomná ucelená antropologie, ale autor uvažuje o některých velice ustálených rámcích lidského chování. A zde se vrací zmiňovaná metafora rozvodněné řeky. Pro Machiavelliho je Fortuna řekou, která se může rozvodnit a napáchat spousty škod. Proto je nutné řeku pozorovat a snažit se ji vhodným způsobem přehradit. Přehrazení řeky a schopnost čelit nejistotě či ničivým událostem je podle Machiavelliho hlavní ctností politika. Dle jeho mínění je totiž principát či republika neustále ohrožena vnějším rozvratem a vnitřním rozkolem. Umění napravovat či předem omezit možné negativní dopady sil a událostí brání společnost před definitivním rozkladem. Samozřejmě tato ctnost je o to těžší, vezme-li se v úvahu, že řada prvků rozkladu stojí mimo dosah jednání vladaře. Podle mě je potřeba vnímat Machiavelliho logiku s plným vědomím rozdílů a zásadních odlišností mezi jeho a naší dobou. Čím lépe tuto kritickou práci uděláme, tím jasněji se odhalí prvky jeho myšlení, jež zůstávají užitečné i dnes. I proto si myslím, že vhodně aktualizovaná verze politiky jako umění nápravy by měla mít své místo v řešení velkých globálních problémů, například co se týče ochrany životního prostředí.

Giulio Ferroni (nar. 1943) patří k nejvýznamnějším současným italským literárním kritikům. Více než třicet let byl profesorem italské literatury na římské univerzitě La Sapienza a pravděpodobně neexistuje významnější italský spisovatel, o kterém by nenapsal studii či esej. Jeho dávnou vášní je však Machiavelli, kterému věnoval jednu ze svých prvních studií v roce 1972 a k němuž se opakovaně vracel – naposledy v knize Machiavelli, o dell'incertezza (Machiavelli neboli O nejistotě, 2003).



Povídka Štěpána Hobzy by se dala rámcově označit za fantastický nebo strašidelný příběh, ale nakonec vynívá spíše jako groteskní líčení nejrůznějších všedních strachů – mimo jiné toho z výšek.

I.

Do nového bytu jsem se nastěhoval v sobotu po poledni, pamatuji si to docela přesně. Ostatně byl to pro mě památný den. Z domu – bývalého Hotelu Sol, jednoho z nejnechutnějších v Praze – jsem nebyl právě nadšený, ale cena byla dobrá a já už nutně potřeboval vypadnout od své matky.

Dvacáté patro. To je ta výška, kde už začínají létat dravci, to jest, jestli se říká (alespoň tuším) „zařít si hnízdečko“, u mě to platilo doslova. Byt neměl ani balkon, jen dva malé pokoje s tenkými stěnami, ale byl můj. V koupelně jste se ani neotočili a záchod byl tak malý, že jsem musel vyvinout speciální choreografii, díky níž jsem se na něj dostával. Nad postel jsem si pověsil kopii jednoho Špálova obrazu a poprvé si zakouřil u okna. Ano, byt byl můj.

Uléhal jsem s pocitem hřejivého zadostiučnění, radosti ze sebe sama. Konečně jsem si mohl zařídit své bydlo podle sebe. Konečně jsem se nemusel bát, že mi matčini kocouři překoušou kabel od notebooku a prochájejou košile. Konečně. Konečně jsem měl to, o čem jsem snil celý dosavadní život. Incipit vita nova! zvolal jsem s Mistrem.

Ano, smějte se mi, co všechno se mnou udělal zatrolený kumbál v bohnickém paneláku! Ta malá jistotka v cizím a nedůtklivém světě. Smějte se mi a já vás nebudu nesnášet. Budu jen donekonečna tvrdit, že jste to vy, kdo je tu k smíchu. Jelikož právě malé jistoty jsou ty nejkrásnější. Vlastně ty jediné, ve které má smysl doufat.

///

V matčině bytě jsem u okna nikdy kouřit nesměl. Samozřejmě jsem to dělal, ale ilegálně. Jako malý fakan jsem vždycky co chvíli koukal na kukačky a hlídal, jestli je čistej vzduch. Párkrát mě chytila a pohádali jsme se. Byla to paráda, dát si najednou cigárko nerušeně a navíc s takovým výhledem. Po levé ruce Praha jak na dlani, vpravo výhled na Milešovku a občas i do Krušnejch. Okolo hlavy mi kroužili ptáci a bylo mi skvěle.

Týdny ubíhaly a já chodil do práce a navečer se vracel do svého bohnického věžáku. Vyrostl jsem na Vinohradech, tudíž jsem sídlišť vždycky opovrhoval, ale našťástí jsem tu moc času netrál. Největšímu opruzu sídlišť, to jest stepování na zastávkách s protivnými bábami, které mladého člověka potměšile sjíždějí očima se směsicí závisti a podezíravosti, jsem se díky autu blaženě vyhnul. Týdny ubíhaly, můj život vznášel se již druhým měsícem na rozkošnické vlně svobody...

Až přišel 7. duben. Ano, i tento den, jinak pramálo významný, si pamatuji naprosto přesně, ačkoli jsem na tohle hlavu nikdy neměl. Snad se mi v hlavě příchodem do vlastního bytu spustila jakási automatická kronika, snad, a to pravděpodobněji, byl prostě zážitek, o kterém vám budu vyprávět, natož pozoruhodný, že nešlo jinak.

Byla studená noc, jaké nás ještě začátkem jara občas osvěží, a já nemohl spát. Nepomáhala ani ukolébavka v podobě trapných vtipů Felixe Holzmann. Tomu říkám krizový stav, a tak jsem kapituloval, vstal a šel si k oknu zapálit... Kouřím si, kouřím... a najednou – zděšeně odskočím. Co to bylo? zakřičí ve mně můj vnitřní posera, ale hlas nedolétne až k ústům a já zůstanu civět s otevřenou hubou do noci. Kolem mého okna se pleskavě prohnalo cosi velkého a neforemného. Na ptáka příliš velkého a vůbec nějak divně stavěného. Přízrak, stín? Jako malý jsem se pátek co pátek připosrával z Věřte, nevěřte, ale to mě našťástí zdárně opustilo. (Nebo jsem si to alespoň myslel.)

Přibouchl jsem okno a šel si do ledničky pro něco k pití. Rád piju, co přijde pod ruku, ale

v ledničce jsem jako naschvál neměl nic jiného než domácí vaječný koňak od své matky. Vaří mi ho od mých desíti let podle receptu z pohádky Hurvínek a drak, i přesto, že jí od roku 1994 říkám, že ho nemám rád. Už už jsem chtěl ledničku zlostně přibouchnout, ale pak jsem si na něco vzpomněl. Kolega v práci často vypráví o svých dcerách a nedávno jsme řešili, co teď tak běžně pijou tyhle pražský patnáctky. Vyprávěl mi o drinku jménem pampeliška, který vznikne smícháním vaječňáku s pomerančovým džusem. Vzdychl jsem a hrábl po lahvi.

Stydím se to říkat, ale dost mi to chutnalo. I přesto, že jedna sklenka obsahovala denní produkci cukrovaru. Snad to bylo mým psychickým stavem – prostě tím, jak moc jsem byl podělanej, což mě katapultovalo zpět do věku mého dětství. A co víc – díky pampelišce jsem po hodině konečně usnul.

///

Od té doby jsem v bytě nekouřil. Věřte, nevěřte, sjížděl jsem co hodinu dvacet pater, jen abych nemusel otevřít okno. A to jsem kouřil čím dál víc. Mimoto jsem na sobě začal pozorovat mírný třas, kdykoli jsem zvedal hlavu k nebi. Přistihl jsem se při tom, že v bytě stahuji žaluzie i za krásných, plných dnů, kterých teď s vypuknutím květnem přicházelo víc a víc. – Pozvolna se ze mě stával paranoidejní neurotik, až jsem se rozhodl, že je třeba tomu vystavit stopku. A tak jsem si sám naordinoval terapii. Stanovil jsem: každý večer zhlédnout jeden díl Věřte, nevěřte, poté stát patnáct minut u otevřeného okna. Pro začátek dost kruté, že? Zvlášť za mého nynějšího stavu. Ale usoudil jsem, že když už, je třeba do toho skočit po hlavě.

A tak jsem se tedy vzchopil k heroickému boji se sebou samým. Spustil jsem libovolný díl z nelegálně staženého seznamu avíček. A už to jelo.

Kromě toho, že jsem si uvědomil, jak debilní ten seriál vlastně je, jsem usoudil, že nejvíc mě na něm vlastně vždycky děsil samotný moderátor. Ten pochybný Dracula, nadabovaný strašidelným hlasem Jiřího Plachého. Aargh! Vypnul jsem to v půlce a zašátral svou neurotickou rukou po máčkách. Nebyl to snadný boj, snad několik minut jsem stál u okna a zhluboka oddechoval. Jen za tu dobu jsem vykouřil tři cigára. Pak jsem zaklel, sáhl po klice a jediným prudkým pohybem okno otevřel. Heuréka! Teď už mě nic nezastaví! Cítil jsem se jako hrdina, málo, jako Titán! Udatný Mars zářící jasně na obloze byl proti mně hadr.

Platón tvrdí, že jedním z nedílných atributů božství je věčnost. To mě trvalo asi čtvrt minuty... Nejdřív jsem si nebyl jistý, ale... ano! Čůrnul jsem si do kalhot. Proboha! Ani ne dvacet metrů ode mě se nechal větrem unášet můj přízrak. Jestli existuje megashark, tohle je docela určitě megavampire! Stál jsem strnulý, čas se pro mě zastavil a až po hodně chvíli jsem si uvědomil, že asi nebude nejlepší čumět do blba s Batmanem před okny. Chystal jsem se přibouchnout okno, ale vtom už to samozřejmě začalo. Stvíra vykrojila ladný oblouk a... Bože! Změnila kurs přímo mým směrem. Zpozorovala mě snad? Vydal jsem hyenní skřek do noci. Okřídlené monstrum rostlo před mými zraky a já se snažil spasit útekem. Přízrak vletěl dovnitř, srazil ze zdi Špálu a převrátil stůl. Skočil jsem za pohovku a loučil se se životem.

Ale světe, div se, nic se nedělo. Bylo ticho, jenom na stěně tloukly kukačky... Až se pojednou ozvalo bodré: Dobrý večer vinšuji.

Moje oči vykoukly zpoza pohovky jako ze zákopu. Uprostřed pokoje stál můj okřídlený přízrak a... a vůbec to nebyl přízrak, ale... člověk!

Myslím, že jsme sousedi. Všiml jsem si vás už před pár týdny a hned jste mi byl sympatický. Býváte můj jediný noční soudruh, pravil dobrácky zralý čtyřicátník.

Nebyl jsem mocen slova. Otevíral jsem hubu naprázdno po vzoru kapříků čekajících ve smrtelných kádích na svou vánoční rodinku. Dobrá, tedy soused. Sousedské přivítání nového obyvatele patřovalo ve starých dobách k bezmála rituálním obřadům. Tento člověk mě ale nepřivítal po slovanském způsobu chlebem a solí, nýbrž stál přede mnou nahý a nepřinášel nic. Nezmohl jsem se než na: K – k – kdo proboha jste?

Váš soused, už jsem vám to říkal, pravil nahý muž opět s úsměvem, jako by vysvětloval násobilku obzvlášť debilnímu žákovi.

Nic jsem neříkal. Neohrabaně jsem ukazoval střídavě na olbřímí křídla vyrůstající z jeho nahých zad – otevřené okno – jeho penis uprostřed mého pokoje – a tak vůbec. Chlap povzbudivě přikyvoval.

Nu, řekl jsem si, že vás přijdu pozdravit. Létávám tu často, hlavně v noci. Za prvé, protože už na mě volali policii, za druhé... no, to vám ještě řeknu. Můžu se posadit?

Co mi zbývalo? Z okna jsem ho vyhodit nemohl (a i kdyby, jen by zatřepal křídly a měl bych ho tu zas). Vyblbl jsem ho do křesla. Šel jsem pro skleničky. Sousedovi jsem nabídl whisky – odmítl s tím, že ještě musí doletět domů –, sobě pampelišku.

Pojďme rovnou k věci, řekl nahý člověk. Jmenuji se Olaf. Od mládí trpím těžkými závratěmi. Musím říct, že strach z pádu je vlastně má nejstarší vzpomínka z dětství. Provází mě životem jako těžká krosna, kterou vám někdo přikurtoval k lopatkám. Ano, a ta vás stahuje do propasti, která se pod vámi nepřestavně otvírá! Ano, a přitom – a to je to! – jsem nikdy nebydlel níž než v patnáctém patře!

Vaše otázka proč je nasnadě (na nic jsem se neptal). Původem všeho je zvláštní vzrušivé chvění, které, trpě závratěmi, pociťuji při přebývání ve výškách. Ono vědomí, že můj jediný bezpečný kout ve světě, mé útočiště, můj útulek, leží v té výšce, kde létají orli! Že se tam kinklá ve větru, jako by seděl na hřebíku. Připadám si ustavičně jako člověk balancující na špici stožáru! Má propast mě děsí, ale snad ještě víc vábí, způsobuje dráždivé mrazení po celém těle. Často chodím k oknu a vykláním se co nejvíc. Sice pak chvíli zvracím na záchodě, ale to nevadí. S mou ženou souložíme zásadně na terase, však to ještě poznáte.

Nemůžu se dočkat, mihlo mi hlavou. Jak vrtkává je tahle Fortuna! O Fortuna velut luna statu variabilis. Ještě před několika týdny byl jsem zcela šťasten. A teď? Do mého pokoje vletěl oknem nahý maniak, který se chce oči vidně kamarádit. Marně jsem se snažil vymyslet horší kombinaci. Přemohl jsem se alespoň k ornamentálnímu úsměvu.

No a nakonec jsem přišel na nejrafinovanější způsob dráždění svých smyslů. Létávám okolo domu a vzdávám poctu Boreovi i jeho bratrům, pokračoval a pro ilustraci zatřepal křídly. Za letu se občas podělám strachy, ale slastně mě přitom mrazí. Každopádně vám doporučuji, abyste si dával pozor, až se někdy budete vracet domů pozdě k ránu, chi hi...

Co k tomu říct? Šel jsem otevřít druhou lahev vaječného koňaku od své matky.

II.

Hodně vody uplynulo v Red River! Pampeliška jsem po čase vymyslel důstojnější název. Rád koukám na hokej, a tak jsem si bezděky vzpomněl na berserkra Kronwalla, který v svém žlutém dresu Tre kronor vždycky ničí naši slavnou reprezentaci. A hned jsem věděl, že to je ono. K tomu jsem

Štěpán Hobza

přičetl americkou výslovnost, jakou ho okrašlují američtí komentátoři, kteří nikdy neslyšeli o tom, že ve světě existují kromě angličtiny i jiné jazyky. A tak vznikl „Kronuuól“.

Věřte, nevěřte (už se toho nezbavím), ale s Olafem jsem se vlastně skamarádil. Když jsem nad ránem nemohl spát, chodíval jsem k oknu a pozoroval ho, jak krouží okolo paneláku. Strídavě se ztrácel a objevoval, já kouřil a bylo to lepší než se dívat na televizi. Ostatně (omlouvám se, nesnáším pohádky stejně jako vy) vypadal docela stejně jako v té pohádce o létajícím ševci. Občas jsem viděl, jak se od letícího stínu cosi neforemného odlepilo a padalo jako dar z nebes na chodník před domem. To bych v pohádce rozhodně nevi-

Tak jsem si poplakal! Ale dosti depkaření. Co nespravila má vesměs veselá přirozenost, dodělal kronuól.

///

Ačkoli nedal Olaf na svá křídélka dopustit, nebránil se experimentům. Po vzoru Harryho Pottera si zkoušel zbudovat létací koště, zůstalo ale jen ve fázi prototypu. Jet pack na nukleární pohon nedočekal se než skic na Olafově stole (naštěstí).

Z Olafovy terasy se někdy po večerech ozývala podivná serenáda. Hekání smíšené s poněkud strašidelným chrochtáním. Ano, Olaf nelhal. Skutečně se svou družkou sou-

Ale víš ty, co to je? Co to je, když se smísí strach se sexem? – Chtěl jsem mu namítnout, že jsem měl sex sotva třikrát v životě, ale nedal se zastavit. – Proto v koncentracích tolik ženskejch otěhotnělo. A proto já, vždycky když už... když už se to blíží, kouknu se přímo dolů těch dvacet pater... a ten výsledek, chlapče... to je něco fenomenálního! Ohňostroj! Ruský kolo rozkoše!

Valil jsem oči a sliny se mi valily z huby při podrobnostech, které mi líčil. Skončil, až když se k nám připojila jeho manželka. Nemyslím, že by se před ní styděl; ale mám neodbytný pocit, že to, co svěřoval mně, by prostě nikomu jinému neřekl – ani jí. – Jó, tak to tenkrát bylo. Addio del passato, ó lala!

se na staré dokumenty z války, které vždycky běžely ráno o víkendu v televizi. Takhle na zemi se zdají stíhačky podivně velké, obrovské, ne jako v Pearl Harboru nebo v počítačové hře, kde třepotají křídélky okolo bombardérů jako obtížný hmyz. Obrovské, a přece (v tom jsem Olafovi dával za pravdu) nějak zvláště bezbranné, i když jsou obsypané kulomety jako hejno sršňů.

Ale líbily se mi. Zato Olaf neskrýval své pohrdání, a když jsme opouštěli expozici a hangár se za námi zavíral, ještě se westernově otočil a nonšalantně si odplivl.

///

Nejradši bych skončil u tohoto Olafova světáckého gesta. Ale žel, takhle to v životě nechodí. Hannibal ani Scipio nedožili na piedestalech s věnci na hlavách. Kdyby tušili, jak jednou dopadnou, nejspíš by si u Zamy podali ruku, šli se opít a potom za děvkami. Nejradši bych už nic nepsal. Ale je to naše zvrácená posedlost jít vždycky dál, jen co to jde... Dotáhnout všechno do konce, do konce! Jsme fascinováni konci, přitahují nás k sobě magneticky jako hezký holky. Jednou nás k sobě konec přitáhne a bude to náš konec. Ale to je asi za dlouho.

Jednou v září jsem nad ránem vyhlédl z okna. Za paneláky se táhla bílá stuha par stoupajících z údolí Vltavy. Olaf nebyl na obzoru, pleskot křídel jsem taky neslyšel. Zarazil jsem se. To se nestalo... no, vlastně nikdy! A tak jsem pohlédl dolů a spatřil to, čeho jsem se bál a co už i vy jistě tušíte.

Ano, na chodníku před domem leželo pokroucené cosi s křídly. Těžko říct, co se stalo. Snad došlo k srážce s jinými obyvateli nebes, snad Olafa zmohl mikrospacek, jako se to stává příliš zkušeným řidičům.

Lidové noviny psaly: Blázen prohrál souboj s gravitací. To, zda byl Olaf blázen, a kdo je to vlastně blázen, nechme stranou. Je to pojem prostředních, šedých lidí, a už proto se mi hnusí. – Ale prohrál Olaf? Neřekl bych. Je pořád lepší být Ikarem, který padne, než slepicí, která se bojí vzlétnout (a ještě se vymlouvá, že už to nejde)... Krásné, že? To jsem vymyslel sám. Je pořád lepší být českým fotbalovým reprezentantem – jakkoli ponižující to někdy je – než sedět v řídkých trenkách u televize, jsa samozvaným expertem s gambrinusem co elektronickou tužkou.

Představuji si, jak padal, konečně magicky přitažen zemí, po věky zbloudilý magnet... konečně přitažen zemí, jež ho celý život dráždivě vábila. Padal, padal, kroužil jako ruleta, která přišla o svá křídla. Padal a já vím, že ho přitom slastně mrazilo. – A to je tak nějak to, oč tu běží, nebo ne?

///

Olafova křídla jsem pečlivě očistil a vyčesal a dodnes visí na stěně mého bytu hned vedle Špálový mazanice. Víím, že až si jednoho dne dodám odvahy, vyrazím do povětří místo Olafa, abych vzdal poctu Boreovi i jeho památce.

Můj život běží dál tak, jak běžel, než jsem Olafa potkal. Nic moc se neděje a čím dál tím zřetelněji si začínám uvědomovat, že setkání s mým podivným sousedem bylo vlastně nejzajímavější událostí mého života. Často se mi po něm zasteskne. A když se dívám z okna, i mne jímá jakási závrať, být jsem na ně nikdy netrpěl.

(2014–2015)

Štěpán Hobza (*nar. 1993*) *studuje na FF UK. Publikoval prózu i poezii v časopisech Host, Tvar, Weles, Psi víno, H_aluze, Listy a Pro Football.*



Boreas, řecký bůh větru

děl. Ale o tom psát nechci. Olaf bil křídly do odpařující se noci, já kouřil a dým z mé cigarety stoupal vzhůru k ptákům a Olafovi vítat nový den.

Po čase to mého souseda přece jen přestalo bavit, a když se snášel ke své terase, už z dálky na mě volal: Dnes bude krásně. Slunce září ze všech sil, zvlášť letíš-li mu vstříc! Pak ladně dosedl (měl už v tom značnou praxi) a pozval mě k sobě na mangovou šťávu.

Několikrát mi nabídl, abych let podnikl s ním. To jsem přece jen s díky odmítl. Což nic nemění na tom, že mě jeho vyprávění o „dráždění smyslů“ a „špici stožáru“ dost zaujalo. Výšek jsem se nikdy nebál, ale ve dvacátém patře dost fouká, a kdo to nezažil, neví, o čem je řeč. Byly dny, kdy jsem kvůli průvanu nemohl otevřít dveře do chodby, natožpak okno. Vítr je sakra strašidelná věc. A když se vám do toho zasteskne, začnete láterit na svůj úděl starého mládence a představujete si až příliš živě teplost a hebkost ženského těla, tenhle nepřestavný vítr vám rozfoukává splín do všech koutů bytu, do každého záhybu pohovky i za skříně. Neschováte se před ním. Je to jako vyrazit si do džungle za monzunových deštů a udělat si nad hlavou stříšku z novin. Je pak smutno takhle vysoko nad zemí, daleko od lidí, když se vaše duše kinklá ve větru...

ložili na terase. Ztřeštěný muž tam v klíně své manželky utápěl směsici vášně a strachu z pádu. Vlastně tak trochu padal. Nebylo lze tu tesknou baladu na mé panické srdce neposlouchat, jakkoli odpudivá byla.

Jednou v sobotu jsme seděli na Olafově terase. Petra, jeho manželka, vykládala na stůl mangovou šťávu a sušenky. Byla to kupodivu velmi hezká žena – bruneta s výrazně ženskými boky a pořádnými prsami. A tak to má být. Myslím, že i Olaf zpozoroval můj pohled sjiždějící Petru a zahlásil: Poslouchej, Legolasi (tak se sice nejmenuji, ale pro naše účely zde to nechme být)! Co že ty vlastně žiješ tak sám? Takovej fešák.

Jestli něco nejsem, tak fešák. Mám uši skoro tak velké jako Olafova křídla a nos, kterým by se dala krájet zelenina. Ale nikdy jsem si pro to nezoufal. Zvykl jsem si na to. Co jiného s tím má taky člověk dělat? Kupovat si drahé hadry, ověšovat se zlatými prsteny jako ostatní mého druhu? Chodit ke kadeřníkovi... a vůbec – mýt si vlasy? Ale! Sám sobě bych se musel vysmát, že jsem Hagrid, co ze sebe dělá Beckhama.

Ani už nevím, co jsem mu tehdy odpověděl, ale určitě jsem to jako vždycky zahrál do autu. Mluvili jsme ještě o všem možném, až jsme se dostali zpět k ženám a plynule i k terasovým orgiím.

Rozloučili jsme se k večeru. S Olafem jsme se poplácali po zádech, Petře jsem políbil ruku a nemohl jsem se zdržet, abych se jí přitom nepodíval do výstřihu. Všimla si toho. Všechny ženy si toho vždycky všimnou, i když si myslíme, že jsme nenápadnější než filmový Vinnetou na svých legendárních výzvědách. Tahle figura tvoří významný podíl mužské idiocie.

Od Olafa ke mně to trvalo asi minutu. Když jsem otvíral dveře svého bytu, slyšel už jsem z terasy povědomé zvuky.

///

Víš, tady na zemi vypadají stíhačky tak nějak zvláště směšně. Nepatříčně. Jako chrobák vzhůru nohama. Ale tam nahoře, tam jsou králi nebes. A přece jsou jen ubohým padělkem pravého rozpnutí křídel. Piloti si připadají, že se vznášejí nad mraky, haha! Až si někdo z nich přišije křídla na záda, tak zjistí, co je to pravý let. Je to jako kafe a cikorka, sex a porno. Prostě náhražka. – Vždycky, když mluvil o létání, zabarvoval se Olafův hlas zvláštěním teskným povlakem a zněl jako zpoza zdi – jako když v opeře zpívá tenor za scénou.

Procházeli jsme mezi zaparkovanými letouny a míjeli všechny ty spitfiry, hurikány a messerschmitty a mně se líbily. Upamatoval jsem



TÉMATY POSLEDNÍCH ČÍSEL: SMRT (11/2014), HRDINSKÉ
PÍSNĚ (12/2014), CHORVATSKO (1/2015), LÁSKA (2/2015),
STARÝ BRAK (3/2015).

WWW.SVETOVKA.CZ

Graduates from the Academy of Fine Arts in Prague

Akvari-
um
alta
Balet
P
Paměť
krajiny

vernisáž 25. 6. v 17h
26. 6.–2. 8. 2015
Veletržní palác
Národní galerie v Praze

kurátor Tomáš Hříbek

e na Tors
 /áhi
 /U Kelímky
 v boji
 kternal
 emory
 Topten
 Akademie
 výtvarných umění
 v Praze
 www.avu.cz
 vstup zdarma

Fra právě vydává

David Voda, Jan Buryánek,
Karel Urianek, Matěj Lipavský,
Tomáš Fürstenzeller, Jonáš
Hájek, Jakub Řehák, Alžběta
Michalová, Petr Borkovec, Kamil
Bouška, Tašo Andjelkovski,
Michal Rydval, Kristina
Láníková, Kateřina Rudčenkova,
Martina Blažeková, Ondřej
Lipár, Milan Děžinský, Zuzana
Lazarová a Aleš Kovář

Pomlčky v těle, Sešit 1

Rydval, Lukavský, Borkovec (eds.)

V nakladatelství a v kavárně a v poštách všeho druhu leží rukopisy. Rukopisy mají uši, napsal Petr Kabeš. Poslouchají, co kdo dělá, co kdo říká. Sešity jsou pro jejich uši.

Nová řada *Sešity* představuje aktuální básnické, prozaické i esejistické texty z pera debutantů i zkušených autorů. *Sešity* vycházejí několikrát do roka, vždy za 39 Kč. Edice Česká poezie, obálka Ondřej Lipár, sešit, 24 s., DPC 39 (v eshopu Fra 31).

v chůzi jsem za něčím, co míjím

krátká území, zaprané situace
cikáni nakupují vánoce v papír-
nictví

míjíš krátká území
vrůstají tak, že je zaměňuješ za
části svého těla

dvorky, křoví, zídky, vlasy
krátká vlásčitá oblast

v chůzi jsem pořád za něčím, co
mám

Kristina Láníková, Pomlčka v těle
Ve druhé sbírce Kristiny Láníkové (1988) jde, jak píše básník Elsa Aids, o „práci na zpřítomnění přilehlého. Láníková především eviduje věci a slova při tom používá jako odřezky. V nekonečném kolážování světa jako by ji vedlo výtvarné gesto vycvičené obsesí...“ Autorka studuje na AVU v Praze v Ateliéru kresby Jiřího Petrboka. Debutovala sbírkou *Opatření na noc* (2014). Vystupuje v hudebně-performačním duu Mooncup Accident. Edice Česká poezie, obálka Patrik Pelikán, brož. vazba a eknih, 56 s., DPC 139 (v eshopu Fra 111) a 79.

Vybraná spoločnosť teď splývá s masou kartoték

Ještě se o ně v hloubi sklepa
opírají mladými zády
když už se venku do všech
stran šíří prázdné ulice
vystříkané desodoranty

Ve frontě na svítání srůstá řada A s řadou B

Než na nás dojde zbývá společně recitovat do prachu Každý zas a zas své vlastní jméno Řádně to pak za sebou zdusat pěchem

Petr Král, *Město je náš les*
Suma mnohaletého pobývání v městech
a s městy, v níž si Paříž mění místo s Pra-
hou, Brusel se setkává s Barcelonou a vidi-
na New Yorku vniká do všech ostatních
metropolí. Nultaké hledání skrytého měst-
ského středu a cyklická potřeba vracet se
k okraji, odvracet se zas od města k „září
okolí“. Ranní střetnutí s anonymitou měst-
ských davů, noční vidina ramínek na šaty
jarně rozvěšených do tmy na place de
Furstemberg. Bleskové sondy do hlubin
paměti navrstvené ve městech i v tom, kdo
jimi prochází, na rubu celoročních sku-
máží náhlá zjevení městské nahoty v „mrt-
vě“ sezóně léta. A hlavně trvalá konfronta-
ce chodce s neosobní masou a návratná
obnova milostné touhy co klíče k tajným
chodbám městského labyrintu. Edice
Česká poezie, brož. vazba, 366 s., DPC
299 (eshop Fra 239).

fra.cz

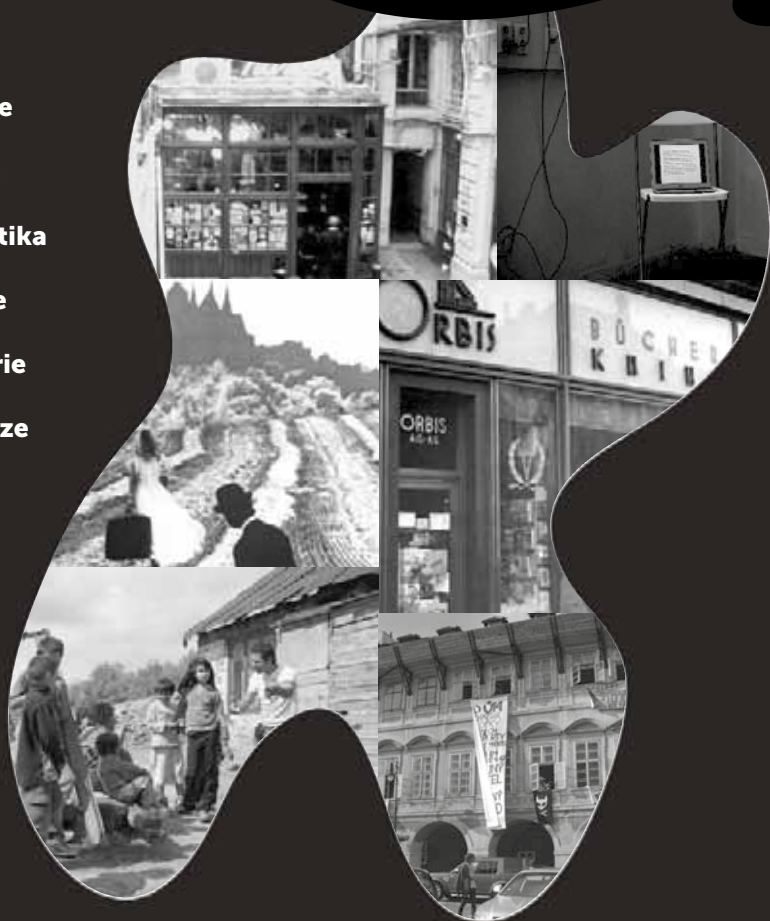
Éditions Fra. Fra Societas. Café a knihkupectví Fra

5.2015

„Literatura
v nečekaných
sousedstvích“

tvar
LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK

poezie
próza
esejistyka
studie
historie
recenze



informace o předplatném na www.itvar.cz



**Cena Magnesia Litera
Cena Škvoreckého
Státní cena**

**Tyto všechny
a mnohé další
tuto ucelenou
sbírku tří próz
jistě minou!**

**O důvod víc přestat
být nekulturním hovadem
a knihu si přečíst!**

rubato.cz

Konec vlády jedné strany?

Turecko po volbách do parlamentu

V Turecku se počátkem června konaly parlamentní volby. Paradoxně největší porážku v nich utrpěla strana, jež získala nejvíce hlasů, tedy vládní strana AKP, a s ní i turecký prezident Recep Tayyip Erdoğan. Ten přišel o vyhlídku na rozšíření svých ústavních pravomocí.

VLADIMÍR GÄRTNER

Pro přiblížení významu posledních tureckých voleb je potřeba vrátit se k ložskému srpnu, kdy v prezidentských volbách zvítězil tehdejší premiér a předseda vládnoucí Strany spravedlnosti a pokroku (AKP) Recep Tayyip Erdoğan. Důvodem, proč se Erdoğan tehdy rozhodl opustit premiérský úřad a kandidovat na pozici, která přináší mnohem méně moci, byla vidina ústavní změny parlamentního systému na prezidentský. K tomu bylo zapotřebí třípětinové většiny v nadcházejících parlamentních volbách, ale tehdy se to ještě jevilo jako realistický cíl.

Kdo je pravý vítěz

Klíčovou úlohu v letošních volbách sehrála relativně nová Lidová demokratická strana (HDP), jež vznikla na troskách prokurdské Strany míru a demokracie (BDP), úspěšné především v jihovýchodním Turecku. HDP se ovšem podařilo přesáhnout kurdskou otázku a oslovit i příslušníky ostatních menšin, prvotiče, ženy a tu část liberálního elektorátu, u které odpor k vládě převážil nad sympatiemi k dalším dvěma opozičním seskupením – Republikánské lidové straně (CHP) a Straně národního hnutí (MHP). Úspěch HDP spočíval v tom, že jakožto mimoparlamentní strana překonala desetiprocentní hranici pro vstup

do parlamentu, čímž při třináctiprocentním výsledku zabránila nejen zisku ústavní většiny pro AKP, ale dokonce – poprvé od roku 2002 – i většiny nadpoloviční.

Dodejme, že v demokratických zemích ojedinelý desetiprocentní limit je pozůstatkem pučistické ústavy z roku 1980 a má „zajišťovat politickou stabilitu“. Nespravedlivý a složitý volební systém, ve kterém největší podíl propadlých hlasů získá vítězná strana a na němž AKP odmítala cokoli měnit, se ovšem vládnoucí straně nakonec stal osudným. Pro srovnání: v roce 2002 stačil AKP k zisku nadpoloviční většiny křesel třicetiprocentní výsledek, zatímco letos jí necelých 41 procent vyneslo jen 258 mandátů z celkových 550. HDP je tak právem považována za skutečného vítěze voleb a její úspěch je obrovským zadostiučiněním pro všechny, kdo už měli dost Erdoğanovy faktické samovlády, zejména pak pro účastníky krutě potlačených protivládních protestů z roku 2013.

Hrozba předčasných voleb

Radost z výsledků voleb je pochopitelná, když uvážíme, že Erdoğan už se viděl jako národní vůdce s pravomocemi vpravdě sultánskými a že ústavní meze překračoval mimo jiné už vedením mimořádně vyostřené paralelní kampaně, jež vyvrcholila jeho vystoupením na „nepolitických“ oslavách výročí dobytí Konstantinopole. Nadšení však pomalu chladne při pohledu na povolební koaliční matematiku. Je sice takřka jisté, že pro prezidentský systém se podpora nenajde, ale volební výsledek v zásadě nepřipouští variantu vlády bez AKP už proto, že stěžejní agendou nacionalistické MHP je ukončení mírových jednání s Kurdy, a jakákoli její spolupráce s HDP je tudíž vyloučena. CHP chce zase otevřít korupční případ čtyř bývalých ministrů Erdoğanovy vlády, jejichž vyšetřování AKP díky své tehdejší parlamentní většině zastavila. Obří kauza, při níž na veřejnost

unikly usvědčující odposlechy, v nichž figuroval sám Erdoğan a jeho rodina, však musí za každou cenu zůstat zametena pod kobercem. HDP a AKP jsou od začátku zavilými nepřáteli a soudě podle vyjádření jejich představitelů je spolupráce těchto stran pravděpodobná asi tak jako v případě KSČM a TOP 09.

Přestože povolební nesmiřitelnost bude patrně s nadcházejícími týdny opadat, stále zůstává ve hře možnost nových voleb, z nichž by podle bleskových průzkumů nejvíce těžila právě AKP. Tato varianta je znepokojující i proto, že stávající ústava dovoluje prezidentovi poměrně pohodlně znemožnit sestavení vlády a donutit volební komisi, aby předčasné volby vyvolala. Erdoğan je tedy stále silný vůdce, který sice nedokáže sjednotit celý národ, ale aspoň jeho „menší polovinu“, zatímco větší část ho sice odmítá, ale oslabuje ji její nejednotnost.



HDP je považována za skutečného vítěze tureckých voleb. Foto neurope.eu

par avion

ZE ŠPANĚLSKOJAZYČNÉHO TISKU VYBRAL
MICHAL ŠPÍNA

 EL UNIVERSAL

Venezuela se za poslední měsíce ponořila opět o něco hlouběji do politické i hospodářské krize. Chávezův nástupce Nicolás Maduro stojí v čele polarizované země a nic nenavědčuje tomu, že by se situace měla změnit. Pozornost médií se vedle problémů se zásobováním vytrvale obrací k porušování lidských práv, zejména k vězněným představitelům opozice v čele s Leopoldem Lópezem. Do kauzy se na počátku června vložil Felipe González, doyen španělské sociální demokracie a dlouholetý premiér Španělska po přechodu od frankismu k demokracii. González se dosud těší značnému politickému kreditu. Když mu tedy venezuelské orgány zabránily v setkání s vězněnými Madurovými oponenty, chopila se případu tamní opoziční média. Zatímco levicová část opozice Madurovi připomínala, že by González coby demokratického socialistu měl respektovat, pravicový deník **El Universal** zveřejnil 11. června některá z Gonzálezových prohlášení, s nimiž se expremiéru vracel z Caracasu: „Přijel jsem z Venezuely se smutkem a vážnými obavami. Je mi smutno z toho, když vidím, že tak bohatá země prochází destrukcí,

a to ve všech ohledech.“ Podle Gonzáleze je venezuelská situace katastrofální, Maduro si počíná „hloupě“, když odmítá dialog, a o osudu země má zřejmě jen zmatené představy. „Tváří v tvář diktatuře člověk ví, čeho se držet, ale ve zrazené demokracii se nelze zorientovat, je to říše arbitrárnosti, nepředvídatelnosti a člověk netuší, co přijde zítra.“

ZETA

Týdeník **Zeta**, který vychází v mexické Tijuaně, vyniká snahou mapovat organizovaný zločin a obchod s drogami. Objevily se v něm však také kritické komentáře k nedávným parlamentním volbám v nejlidnatější španělsky mluvící zemi. Šéfredaktorka Adela Navarro Bello, držitelka několika novinářských ocenění, nadepsala svůj sloupek z 10. června Pyrrhovo vítězství. Všechny tři hlavní mexické strany ztratily oproti minulým volbám podstatnou část hlasů, a nemají tedy co oslavovat. Současně však tento propad nestačil k tomu, aby se proměnilo politické panorama země. Autorka upozorňuje, že při volební účasti 47 procent stačilo vítězné formaci necelých 17 procent hlasů všech Mexičanů s volebním právem k tomu, aby získala absolutní většinu. Podle Adely Navarro Bello stojí za nízkou volební účastí mimo jiné pocit, že hlavní strany se od sebe nijak neliší. „Jasným příkladem tohoto rozčarování z tradičních stran je město Cuernavaca. **Jak moc musí být lidé znechuceni, aby se starostou stal fotbalista Cuauhtémoc Blanco?** Pokud ‚velké strany‘ tento vzkaz nechápu, pak mexický politický systém očividně spěje k rozkladu.“

EL PAIS

Madrid bude mít poprvé v historii levicovou starostku. Emeritní soudkyně Manuela Carmena byla do úřadu jmenována 13. června. Nepůjde o první ženu v čele hlavního města – vystřídá Anu Botellu, členku konzervativní Lidové strany a manželku jejího někdejšího předsedy Josého Marií Aznara. Konzervativci vládli Madridu nepřetržitě od roku 1991 a komunální volby těsně vyhráli i tentokrát, scházeli jim však koaliční partner: Manuela Carmena kandidovala za stranu Ahora Madrid, která se netajila tím, že jde o ad hoc vytvořené „instrumentální“ uskupení hnutí Podemos a dalších segmentů levice. Největší španělský deník **El País** přinesl 29. května shrnutí jejího programu: mezi hlavní body patří „audit veřejného dluhu města; revize veřejných zakázek a konec outsourcingu služeb, jako je odvoz odpadků a čištění ulic; zvýšení daní velkým firmám; snaha přimět církev, aby platila daň z nemovitosti; snížení jízdného v městské dopravě; přejmenování ulic, které dosud nesou jméno prominentů frankismu“. Deník však upozorňuje, že je tu ještě jeden relevantní programový dokument s neméně smělymi akcenty: totiž pět klíčových opatření pro prvních sto dní vlády, která už před volbami vybrali samotní voliči. Mezi jejich priority patří „všemi dostupnými prostředky zabránit dalšímu nucenému vystěhovávání“ a „zajištění elektriny a vody všem domácnostem, které si nemohou dovolit je zaplatit“. Dodejme, že takových domácností je v krizi sužovaném Madridu víc než dost.

el Nuevo Herald

Zásadní změny zřejmě čekají také kubánskou metropolí. S uvolňováním americko-kubánských vztahů a obnovením diplomatických styků se pomalu začíná zvyšovat přítomnost Američanů na Kubě, což představuje vděčné téma pro španělskojazyčnou periodiku vycházející na jihu Spojených států. Mezi nejvýznamnější z nich patří deník **El Nuevo Herald**, který vychází od roku 1976 v Miami a pro nějž pracovala řada kubánských exulantů. Například 13. června vyšel v deníku pozoruhodný rozhovor s multimilionářem kubánského původu, developerem a mecenášem umění Jorgem Pérezem, jedním z nejmovitějších občanů USA. Řeč se točila okolo havanského bienále, původně latinskoamerické, nyní již světové přehlídky vizuálního umění. Podle Péreze šlo o nepolitickou akci a nepolitická jsou podle jeho soudu i vystavovaná díla. Několikrát zopakoval, že sám také nemá politické zájmy. Současně by se však rád ujal velkorysé rekonstrukce Havany, která „je nejkrásnějším městem Latinské Ameriky, ale rozpadá se“, a sám by přitom prý neusiloval o zisk. Na otázku, zda by přitom nedošlo k „odsunu“ obyvatel z některých čtvrtí, odpověděl: „Vždycky, když se investuje, někdo na tom prodělá, ale já jsem kapitalista a věřím, že svobodná investice kapitálu je nejlepší způsob, jak vytvořit pracovní místa a renovovat Havanu.“ Je docela dobře možné, že budoucnost Kuby spočívá v rukou lidí, jako je Pérez, a těžko hádat, nakolik jí to bude ku prospěchu.

Jakou válku (ne)vidíme?

O knize *Vojáci a o trhlínách v pevnostech historie*

Jak naše současná paměť války souvisí s dějinným rámcem, v němž se projevuje? Jak například vnímali druhou světovou válku němečtí vojáci? Nejen k těmto vytěsněným otázkám otevírá cestu kniha *Vojáci*, která nyní vyšla v českém překladu.

KAMIL ČINÁTL

V říjnu roku 1988 uspořádala skupinka nadšenců pochod po linii pohraničního opevnění. Během této cesty k padesátému výročí mnichovských událostí se poutníci zastavili u ruiny pěchotního srubu KS14 poblíž Králík, aby na ni umístili pamětní desku. Druhá válka sice hrála v dobové politice paměti klíčovou roli, ale tito lidé chtěli vzpomínat jinak. Jejich památník měl připomínat hrdinství Arnošta Hrada – četaře, který právě v bunkru zvaném U Cihelny spáchal 3. října 1938 sebevraždu na protest proti vyklízení pohraničí. Do roka po odhalení byla deska odstraněna. Nadšenci vytrvali, po převratu založili Společnost přátel československého opevnění a později odhalili desku znovu. Při dalším kulatém výročí Mnichova začali dobrovolníci KS14 bunkr opravovat a v jeho blízkosti proběhla rozsáhlá bojová ukázka, které přihlížely tisíce diváků. Dnes je v bunkru, který byl rekonstruován do původní podoby, muzeum a válka se tu inscenuje pravidelně.

Tento příběh není výjimečný. Pevností bylo opraveno více a řada z nich díky dobrovolníkům slouží jako paměťové instituce. Proč tedy zmiňujeme jeden případ? Může nám posloužit jako expozice k pátrání po tom, jak je vzpomínka na válku přítomná v současné společnosti. Prostřednictvím pevnostní turistiky, populárních ukázek, internetu, televizních dokumentů i komerčně úspěšné literatury tuto paměť sdílejí statisíce lidí. Tak rozšířená sociální praxe provokuje otázky, jakou válku v pevnostech zpřítomňujeme a k čemu nám takto inscenovaná minulost slouží. Přiznám se, že mě jako historika zneklidňuje jistota, s níž určité obrazy války přijímáme a jiné vytěsňujeme. Otázky, jež by směřovaly pod povrch rozšířených obrazů války, povážlivě chybějí. Nakolik nás sdílené příběhy ovládají, jak rámuji naši současnost a do jaké míry určují, co z ní vidíme nebo nevidíme?

O válce jinak

V poslední době u nás vyšlo několik knih, které pod povrch obrazů války pronikají. Práce historika Sönke Neitzela a sociálního psychologa Haralda Welzera s prostým názvem *Vojáci* a podtitulem *Protokoly o boji, zabíjení a umírání* (Soldaten. Protokolle vom Kämpfen, Töten und Sterben, 2011) se zaměřuje na neobvyklé téma. Autoři se prostřednictvím odposlechových protokolů, které si spojenci pořizovali v zajateckých táborech, pokoušejí rekonstruovat, jak němečtí vojáci vnímali druhou světovou válku.

Knihy je nekonvenční již v tom, že na rozdíl od masové produkce vojenské historie nevypráví znovu stále tytéž příběhy. Nezabývá se jen historickými událostmi, ale především referenčními rámci, které určovaly jednání lidí ve válce. V odposleších mezi sebou hovoří němečtí zajatci o válečných zkušenostech. Protokoly zaznamenané ještě před koncem války zprostředkují dle autorů dobové vnímání války autentičtěji než pozdější svědectví, v nichž lidé ex post přizpůsobovali vlastní zážitky poválečným výkladům. Konsenzus o historickém významu války zpětně projektujeme do událostí, aniž bychom si uvědomili, že doboví aktéři viděli dění z odlišné perspektivy (oni nevěděli, jak to dopadne). Pokud chceme adekvátně vysvětlit jednání aktérů historických událostí, musíme dle Neitzela a Welzera rekonstruovat, jak se lidé vztahovali k tehdejšími hodnotám. Obzvlášť obtížné je rekonstruovat dobovou neznalost a očekávání, které utvářely představy lidí o tom, co se kolem nich odehrává. Autoři hovoří o nutném „zkapalnění historie“.

Dělali to, co jiní

Péče o „pevnostní val na obranu republiky“, který se vlivem času a často i cílené destrukce rozpadal, představuje opačný přístup

k minulosti. Historie se perspektivou opraveného KS14 jeví jako příběh s pevně stanoveným významem. Železobetonová „mementa“ ukazují válku jako hmotnou skutečnost, na niž si lze doslova sáhnout, a obdobně upevňují i příběhy o válce. Příkladem to lze ilustrovat na projevu generála Radovana Procházky při druhém odhalení pamětní desky Arnoštu Hradovi na bunkru KS14 z října 1994: „Pohled na pěchotní srub, před kterým stojíme, kdysi chloubu československého hraničního opevnění, dnes poničenou a jen na povrchu vyspravovanou připomínku



Sociální vazby ve válečném společenství kamarádů měly větší význam než víra v Hitlera. Foto worldwar2database.com

zapomenuté slávy, nás nutí k úvaze o svědomí národa a o odpovědnosti vojáka za jeho mravní přežití. Je to proto, že trhliny ve svědomí jsou jako trhliny v železobetonu, zazděné materiálem, který se v prodlení času drobí: obě se zákonitě vrací ke dni, kdy vznikly. Jedna kapitulace předurčuje kapitulaci příští a ochota kapitulovat s přibývajícím léty sama sebe pasuje na realitu, která determinuje myšlení národa poraženectvím.“ Pevnost představuje monument historie, který stabilizuje referenční rámce, v nichž rozumíme národní identitě. Bunkr KS14 je symbolem celku a jako spolehlivý vzpomínkový stroj rámuje historii do podoby velkého příběhu národních dějin o zradě, hrdinské oběti a mravním selhání.

Vojáci vyprávějí o válce jinak. Otevírají historii zneklidňujícím otázkám. Zaměřují se právě na trhliny v široce sdílených představách o válce. Autoři pátrají kupříkladu po tom, nakolik bylo násilné jednání vojáků Wehrmachtu důsledkem nacistické ideologie. Z analýzy protokolů vyplývá, že daleko větší význam než víra v Hitlera měly sociální vazby ve válečném společenství kamarádů. Lidé se ve válce chovali normálně – dělali to, co jiní. Za války, kdy se nejen v armádě omezují možnosti volby a pluralita sociálních rolí, může mít lidská potřeba socializace zničující důsledky.

Autoři nabízejí čtenářům atraktivní čtení a těm, kteří touží jen po působivých historkách o zabíjení, rovnou ironicky doporučují, aby přeskočili nudné úvodní pasáže, v nichž představují metodu svého výzkumu. Ale to těm senzacechtivým stejně nepomůže. Prostřednictvím atraktivních témat z protokolů zpochybňují Neitzel a Welzer ustálené výklady války a vedou čtenáře k otázkám. Známé válečné příběhy, v nichž jsou hlavními aktéry celé národy s jasně vymezenou povahou, se rozkládají. Ukazuje se, že na člověka mají sdílené sociální praktiky daleko větší vliv než ideologie či příslušnost k národu. Čtenář se sám sebe ptá, jak by se v obdobné

situaci choval on, zda by válku viděl jinak než ostatní vojáci.

Do nitra pevností

Trhliny v pevnostech nemusejí být jen na škodu, neboť nám umožňují, abychom viděli za ustálené obrazy, abychom si všímali kontextů, které ovlivňují to, jak rozumíme světu. Téma rámců a války spojuje *Vojáky* s prací americké teoretičky genderu Judith Butler *Rámce války. Za které životy netruchlíme?* (2009, česky 2014; viz A2 č. 19/2013). Ta téma války vztahuje k současnosti a klade si otázku,

proč na určité násilí reagujeme se zděšením, zatímco jiné smířlivě přehlízíme. Pátrá přitom po regulující moci, jež určuje, které utrpení vidíme a které ne. Schopnost ignorovat násilí, jež nás jindy pobuřuje, souvisí podle ní právě s rámci, jejichž prostřednictvím vnímáme svět kolem nás. A historie je v tomto smyslu obzvlášť výkonná.

KS14 není nebezpečný a jistě má smysl jej opravovat. Zde nám jen obrazně ilustroval regulativní moc historie. Pevnost něco ukazuje a jiné zakrývá. Válka, ačkoliv jsme ji nezažili, zde vypadá skutečně a my s důvěrou přistupujeme i k vyprávění, které betonový stroj na paměť produkuje. Problém je v tom, že aktuální, a tudíž naléhavější válečné konflikty a bezpráví nemohou osvědčeným příběhům konkurovat. Dojímáme se nad utrpením lidí v historii a současné dění, jež můžeme nějak ovlivnit, nám uniká. Opět může pomoci „zkapalnění historie“, které skrze rekonstrukci lidských očekávání a referenčních rámců sbližuje minulost s přítomností (ani my nevíme, jak to dopadne). Důležité jsou trhliny. Umožňují nám nahlédnout do nitra pevností, odhalují mechanismy toho, jak vznikají příběhy s pevnou identitou a smyslem. Trhlinou můžeme zahlédnout i to, co před námi pevnosti historie skrývají.

Autor je historik.

Sönke Neitzel, Harald Welzer: *Vojáci. Protokoly o boji, zabíjení a umírání*. Přeložila Nina Fojtů. Academia, Praha 2014, 528 stran.

Zapomnětlivost a vzpomínání

Paměť a historie z pohledu kritického dějepisectví

Sborník Uzel na kapesníku zkoumá vztah mezi subjektivní pamětí a konstrukcí dějin. Na problematiku nahlíží z hlediska celé řady společenských věd. V českém prostředí se jedná o poměrně výjimečný příklad kritické historiografie.

VÁCLAV RAMEŠ

Na poli politické debaty slouží figura historické paměti jako argument ultimativní hodnoty. Historická paměť nás zavazuje, abychom naplnili demokratické ideály masarykovské první republiky, historická paměť nám nedovoluje, abychom opakovali Mnichov, historická paměť nás poučuje o dynamice společenských bojů, a tak nám dává analytický nástroj pro konstruování naší politické taktiky. Použijeli někdo ve veřejném prostoru argument historické paměti, snaží se obvykle umlčet své názorové odpůrce odkazem na pokud možno konsenzuální interpretaci „tvrдых“ historických fakt. Tím, že zasadí svůj postoj či požadavek jako dlaždici do chodníku „našich“ dějin, učiní jejich přijetí samozřejmým. Zároveň však skrytě či otevřeně potlačuje minulé skutečnosti. Jinak řečeno: sjednocuje kolektiv skrze selektivní paměť a zapomínání.

Vítězové a poražení

Kniha *Uzel na kapesníku* sdružuje práce několika současných českých historiků, politologů a filosofů, kteří se snaží vyznačit jednotlivé cesty uvažování o vztahu kolektivní paměti, akademické historie a politického boje. Otázku po vzájemném poměru historie a paměti rozvádějí do několika způsobů historického uvažování o současnosti, přičemž kritice je – jak se dá očekávat – podroben především intuitivní přístup, který se v souladu s obecně chápáným pojetím dějepisu jako popisu toho, „co se doopravdy stalo“, snaží pojmut historické poznání jako soubor faktů, které nám po sobě

zanechaly minulé generace a které můžeme používat jako arzenál modelových situací pro naše vlastní rozhodování. Tento rankeovský přístup je pomocí interpretace Waltera Benjamin demaskován jako rafinovaná metoda útlatku historických vítězů páchaného na poražených. Odmítnuta je však nejen představa „objektivní“ historie, ale i jakýkoli pokus o historii „méně subjektivní“, neboť mezi jednotlivými společenskými subjekty není prostor pro „místo nahoře“, které by zajišťovalo potřebný nadhled (k takovému závěru dospívá Jiří Růžička ve statí Krize, historie a vzpomínka).

Benjaminův implicitní požadavek psaní historie z hlediska utlačovaných částečně ožívá v pojetí historie jakožto angažované vědy. Otázkou však zůstává, kde je vlastně jádro historického „řemesla“ v momentě, kdy se společenská věda vymaní z „impéria faktů“ a její hodnota už nespočívá ani tak v obsahu předávaných informací, jako v jejich performativitě.

Větší autonomii historickému sdělení poskytuje koncept „historického vědomí“ izraelského historika Saula Friedlandera. Toto vědomí se nachází uprostřed spektra, na jehož krajních pólech figuruje historie jakožto autoritativní expertní vědění a paměť jakožto kolektivní mýtus o tom, co se stalo (v knize z tohoto konceptu vychází Pavel Barša v příspěvku Paměť národa a vědění historie). Mezi oběma póly dochází k střetávání. Proti sobě tu stojí akademický výzkum a paměťové diskursy společenských skupin a z jejich konfliktu se rodí obecné historické vědomí, v němž je historie zasažena pamětí, a tedy není nikdy zcela objektivní. Jednotlivé paměti zase samy sebe dekonstruují jako mýty, čímž intuitivně aplikují koncept objektivní. Historické vědění zde dostává prostor, aby bylo více samo sebou, a ne jen nositelem emancipačních zájmů. Případná emancipační role je ovšem uplatnitelná skrze objektivizující metodologii.

Obnovení důvěry

Editor sborníku Václav Smyčka dle vlastních slov v úvodu knihy seřadil jednotlivé texty „od aporetického zpochybnění jak utopie

autentické vzpomínky, tak i limitů kritického dějepisectví přes hledání navázání spojení s minulostí právě v jejích krizových momentech až po obnovení plné důvěry jak v literární formy vzpomínání, tak i jejich narativní historiografické protějšky“.

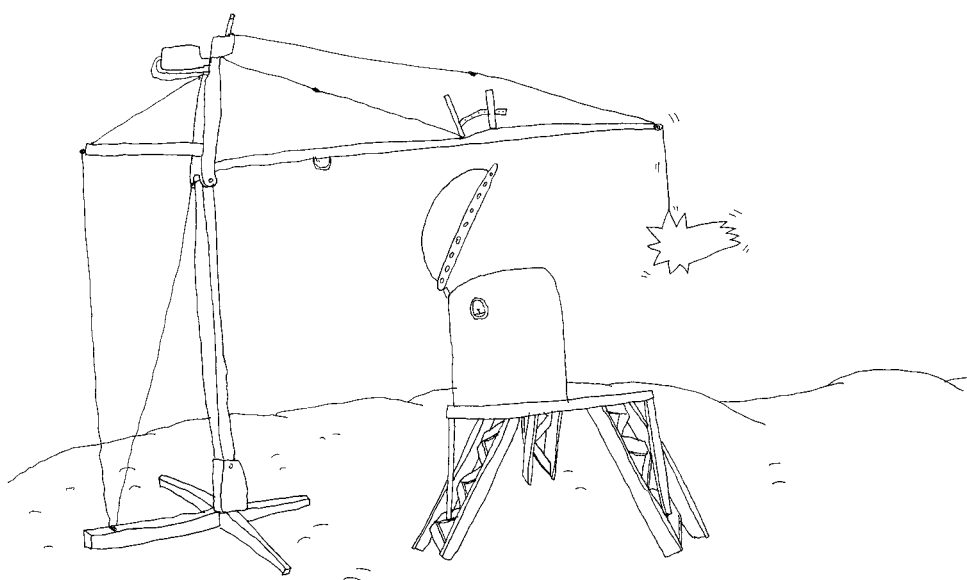
Přímočarost podrobení historické paměti subjektu zpochybňuje Ondřej Slačálek (v závěru statí Poučení z minulosti: návod k použití), když poukazuje na paradox „počítání s pravdou“ v momentě vědomé lži. Ona pravda či přesněji řečeno historická interpretace je mluvčím vnímána jakožto norma, od níž se vědomě uchyluje, což vede k otázce, kdo s kým v tuto chvíli nakládá – zda subjekt s interpretací, nebo přejatá interpretace, přicházející „z hlubin času“, se subjektem. Past nezamýšleného poddání se nadosobní interpretaci však vzniká jen v situaci, kdy dotýčný mluvčí přistupuje ke své interpretaci jakožto ke lži (stvořené například pro účely prosazování svých zájmů). Je ale otázkou, kdy jde opravdu

o záměrnou lež a kdy ze strany mluvčích jde spíše o autentické vyjádření jejich vidění světa.

Sborník *Uzel na kapesníku* má potenciál stát se zásadní prací české moderní historiografické teorie. Podobné konceptuální debaty u nás donedávna chyběly. Autoři své odpovědi formulují na pomezí mnoha různých společenských věd – ať už se jedná o čistě teoretické reflexe povahy historického vzpomínání a charakter jeho objektivní či subjektivní (Jakub Česka), anebo o případové studie zacházení s historickou pamětí ve veřejném prostoru (Jan Randák) či v krásné literatuře (Václav Petrbock). Charakter i struktura knihy umožňují její použití třeba i jako nenásilného úvodu do tématu paměťových studií.

Autor je student historie.

Martina Poliaková, Jakub Raška, Václav Smyčka (eds): Uzel na kapesníku. Vzpomínka a narativní konstrukce dějin. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2014, 178 stran.



Kresba David Böhm

vykřičník

Nejsou hlavy jako hlavy

MARTIN HEKRDLA

Všechno teď pohltila evropská uprchlická krize. Komunikační kanály děsí lid představou, že imigranti přinesou do Evropy ze svých zemí a z klipů na YouTube uřezávání hlav. No představte si takový „Kulatač“, Vítězné náměstí v Praze, s uřezanými hlavami! Po této krizi už nelze psát jako dosud, že v nějaké straně a vládě, v nějakém podniku či úřadu by měly „padat hlavy“. A už nikdo si nedovolí hrozit na politické scéně „nocí dlouhých nožů“ jako druhdy Mirek Topolánek. Budeme vůbec ještě smět říkat, že ryba smrdí od hlavy?

Máme ale v Evropě nyní hodně krizí, o nichž se mluví jen málo, anebo byly krizí imigrační přehlášeny. Přetrvala v řadě ohledů například „velká recese“ z let 2008 a 2009. Jen málokde byla obnovena míra předkrizových investic a zaměstnanosti. A nikde nebyly posíleny sociální jistoty. Proč se o tom nemluví? Inu proto, že čísla, grafy a tabulky – byť by sebelépe ukazovaly to nejpodstatnější ze sociálních nejistot většiny Evropanů – jsou ve světě klipového myšlení smrtelně nudné. Vydavatelé je neradi, neb kšefty pak vážnou.

Mimoto zuří krize zavedených stran vůbec, a sociálních demokracií zvláště. Naposledy ji zvýraznili francouzští socialisté na svém kongresu v Poitiers. Ten potvrdil sebevraždou politiku prokapitálové strategie, která je posměšně – podle neoliberální „ekonomie strany nabídky“ (supply-side economics nebo také reaganomics) – nazývána „socialistickou ekonomikou strany nabídky“. Francouzský tisk musel onu partajní seanci nazvat „sjezdem autistů“. Je jim jedno, že je příští volby smetou; hlavně, že posloužili poměrům, k nimž „není žádné alternativy“ (Thatcherová). V tom pohroužení se do vlastního uzavřeného světa mělo svou logiku, že hostem francouzských socialistů byl řecký expremiér Jorgos Papandreu. Tedy politik, jenž pod dohledem „Trojky“ zahájil asistovanou sebevraždu Panhelénského socialistického hnutí (PASOK), které zakládal jeho otec. Vhodnějšího hosta si tak sterilní sjezd nemohl vybrat. A není vhodnějšího předsedy Socialistické internacionály, v jejímž čele stojí Papandreu už devět let. Ne, jeho křeslo se neotřásá a jeho hlava jen tak nepadne...

Máme také krizi demokracie vůbec. Ta je nejlépe vidět právě v napínavé srážce věřiteli – reprezentovaných institucionálními monstremy Mezinárodního měnového fondu, Evropské komise a Evropské centrální banky – s vůlí řeckého lidu. Tato vůle je i v očích sociálnědemokratických zástupců liberálních demokracií naprosto nepřijatelná, nerealistická a vyloženě nebezpečná. Že se vyvalily vlny zdola z vážných příčin a že v podobě španělské strany Podemos či řecké Syrize jde o proudy svěží

a vskutku levicové (na rozdíl od „pětihvězdičkových“ italských populistů, „vycentrovaných“ francouzských národovců, natož řeckých neonacistů ze Zlatého úsvitu), neberou socialističtí autisté vůbec na vědomí. Probouzejí se jen tehdy, když cítí povinnost potírat autentickou levici. Zrovna tu levici, která dnes v Evropě představuje nejhumanističtější variantu řešení nynějších systémových krizí.

Když se v polovině června stupňovala krize kolem Řecka a Evropa se teatrálně připravovala na ekonomický bankrot kolébky evropské demokracie, předseda SPD Sigmar Gabriel, vicekancléř a ministr ve vládě Angelu Merkelové, sdělil bulvárnímu Bildu, nejprodávanejším německým novinám: „Není to jen čas, který se krátí, ale všude v Evropě i trpělivost.“ Gabriel vyjádřil ovšem také sympatie pro „obyčejné Řeky“, kteří „naléhavě potřebují pomoc od Evropy“. Lid trpí, a proto nechť přijde – s prominutím – internacionální pomoc. Její pravé rysy ovšem Gabriel nezamlčel: „Evropa a Německo se nenechají vydírat. Nedopustíme, aby němečtí pracující a jejich rodiny platili za přehnané volební sliby zčásti komunistické vlády.“

Tak vida, je to tu zase: komunistické nebezpečí! Tentokrát maskované pod rouškou řecké Koalice radikální levice (Syriza). Zatímco její premiér a předseda Alexis Tsipras napsal v článku pro Le Monde, že jeho vláda chce zkombinovat „respekt k verdiktu řeckého lidu a pravidla, jimiž se řídí fungování eurozóny“, byla už v Berlíně a Bruselu kombinace řeckého levicového programu s evropským

společenským uspořádáním důrazně vyloučena. Zatímco minulý týden Tsipras ve vyhrocené atmosféře oznámil, že Řecko si počká, až „institute dospějí k realismu“, významný sociální demokrat mu již vypálil cejch novodobého bolševika.

A co když to tak je? Co když ten „bolševik“ není tak ohavný, jak by se na bolševika slušelo? Co když má pravdu? Vždyť ve slovech řeckého premiéra se objevil i přesný, byť jednoduchý popis situace. „Oligarchové, kteří si zvykli být chráněni politickým systémem, mají všechny důvody přijít o spánek,“ napsal Tsipras. Dobrá, řečtí oligarchové, jejich jachty a daňové úniky, to je přece problém Atén. Jenže Tsipras současně popsal, jak právě ti, kteří se dosud v Řecku vyhýbali placení nákladů krize, byli chráněni nejen předchozí politickou elitou jeho země, ale i Trojkou, která „přivřela oči“. Uvozovky jsou Tsiprasovy. Řecký premiér tedy vyhlásil urbi et orbi, že to, o čem tu běží, je oligarchie evropská. A víc: dozvěděli jsme se, že řecká vláda si na svá bedra nenaložila samoúčelný boj pro učebnice dějepisu, ale „důstojnost našeho lidu, stejně jako naděje lidu evropského“.

Tohle je aktuální ohnisko evropské historie, jež nasvěcuje sociální krajinu široko daleko. A obraz je jasný: budou – a doufejme, že jen metaforicky – padat hlavy. Což je dost dobrý důvod k tomu, aby byla odváděna veškerá pozornost k něčemu úplně jinému, aby třídní boje byly transformovány na rasismus. A aby se v záběrech míhaly hlavy zcela jiné.

Autor je politický komentátor.

Vychází 75. číslo revue

ANALOGON

SURREALISMUS - PSYCHOANALÝZA - ANTROPOLOGIE - PŘÍČNÉ VĚDY

věnované tématu

Krize objektů

A. Breton: *Krize objektu*; **O. Paz:** *Němé básně*; **V. Effenberger:** *Salvador Dali*; **J. Gabriel:** *Zvěcnění obraznosti*; **P. Král:** *Posila a překážka*; **M. Jůza:** „K čemu ti to bude, když já nebudu já?“, *Šebek ztracený a znovunalezený* (surrealistická interpretační hra); **M. Duchamp:** *Apropos „ready-mades“*; **H. Richter:** *DADA – umění a anti-umění*; **St. Dvorský:** *Je-li dáno: 1) pisoár, 2) studánka*; **F. Dryje:** *Co je surrealismus čili Antimasturbant*; **Hal Foster** versus **Peter Bürger** aneb *Koho ne/nudí neoavantgarda?*; **V. Švankmajer:** *Ožívování předmětů živých*; **Fr. Skála:** *Nečekané závěry*; **J. Švankmajer:** *Šuplíkové fetiše*; **M. Foucault:** *Toto nie je fajka*; **A Marenčin:** *Moje objets trouvés...*; **I. Horáček:** *Ztracený objekt a přirozený svět*; **J. Sádlo:** *Sbírkové sály*; **F. Ponge:** *Na straně věcí*; **P. Pokorný:** *Introspektivní anatomie infantilních zdrojů posedlosti zcela určitými věcmi*; **D. Winnicott:** *Přechodový objekt a přechodové fenomény*; **L. Králová:** *Hledání nadreality*; **M. Mariën:** *Markýz de Sade vyprávěný dětem*; **J. Padevět:** *Nález z města T.*; **J.-C. Silbermann:** *Jiný jazyk*; **B. Solařík:** *Nad vodami a ve vlnách*; **M. Mahler:** *Germanwings*; **G. Bachelard:** *Surracionalismus*

Vydává: Sdružení Analogonu, Mezivřší 31, 147 00 Praha 4

Vydavatel + redakce: tel. 725 508 577; dryje@surrealismus.cz

Distribuce: KOSMAS, s. r. o., Lublaňská 34, 120 00 Praha 2

(tel: 222 510 749; www.kosmas.cz);

předplatné: Zuzana Tomková, analogon@analogon.cz, tel: 776 260 909

www.analogon.cz

24/6/2015/19:00 KRITICKÝ KLUB A2

K čemu byl Sjezd spisovatelů?

Na začátku června proběhl Sjezd spisovatelů, který se snažil navázat na předlistopadovou tradici, i když bylo předem patrné, že minimálně jedna zásadní věc se změnila: Spisovatelé už dnes – kromě nich samých – zajímají málokoho. Dvoudenní setkání, organizované Asociací spisovatelů, vyvolalo mnohé otázky a na některé z nich se s větším časovým odstupem budeme snažit odpovědět. Co ukázal a k čemu byl sjezd spisovatelů? Je česká literatura v krizi, nebo prožívá zlatý věk? Stala se angažovanost v literatuře samozřejmým hlediskem, s nímž je třeba k literatuře přistupovat? Posunul Sjezd někam debatu o současné literatuře a kritice, nebo to bylo jen performativní setkání lidí od literatury, kteří se snaží vyrovnat stím, že ztratili veřejný hlas? Byla přepsána přítomnost? A jak by ono přepisování mělo pokračovat?

Debaty se zúčastní **Pavel Janáček** (literární historik), **Jan Němec** (spisovatel a předseda Asociace spisovatelů) a **Jiří Peňás** (publicista); moderovat ji bude **Petr A. Bílek**.



Tranzitdisplay
Dítěřichova 9/337 / Praha 2
www.advojka.cz / www.itvar.cz
www.tranzitdisplay.cz

A2

tvár

td

MINISTERSTVO
KULTURY

PRAHA
PRAHA
PRAHA

MĚSTSKÁ ČÁST PRAHA 2

Měsíc autorského čtení čestný host Ukrajina 16. ročník

1. 7. až 4. 8. 2015

www.autorskecteni.cz

Brno Košice Ostrava Львів Wrocław



Blue Pantone 2935

Pantone Yellow 012

Vichr z brumovských kopců

Český snář Ludvíka Vaculíka

Po úmrtí Ludvíka Vaculíka se vracíme k jeho románu Český snář, ale také k diskusi, která se nad ním vedla. O příspěvek jsme požádali přímého účastníka této debaty. Následující text je vzpomínkou na jednoho ze zásadních společensky angažovaných umělců posledního půlstoletí, také ale svědectvím o českém disentu.

PETR PITHART

Věru, že společenství disidentů v Praze a Brně nebylo koncem sedmdesátých let početné. S rodinami, nejbližšími přáteli a se skvělými nápomocnými lidmi ze „šedé zóny“ čítalo sotva pár tisíc. Právě tehdy tomu pozoruhodnému světu nejvíc hrozilo, že se začne uzavírat do sebe. Jako sekta posledních spravedlivých. Podpisů pod Chartou 77 za dva roky její existence přibýlo, ale ne o tolik, o kolik jsme doufali. Deprimovalo nás, že někteří emigrovali. Chtě nechtě vznikalo kolem nás cosi jako zeď, za níž se opevníme a budeme se bránit – vesměs zase jen všelijakým psaním a rozšiřováním napsaného. Dokumenty Charty 77, zprávami Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných, peticemi, stížnostmi... Také ovšem vlastní tvorbou.

Obnažený disent

My za zdí jsme byli odsouzeni být si jaksi a priori sympatičtí, plní vzájemných ohledů a neobvyklé tolerance: jsme přece dobří už tím, že jsme podepsali a vydrželi, a proto si předem skoro všechno odpouštíme. Co nám ostatně zbývá? Navíc musíme mluvit jen na půl úst. Fízlové jsou nám v patách. Platila zásada: nezajíměj se o to, co nutně nepotřebuješ vědět. V roce 1980 přišel skandál! Prahou a Brnem začala putovat obsáhlá strojopisná kniha. Jmenovala se *Český snář* a napsal ji Ludvík Vaculík. Prý je to román, anebo spíše

autora ke knize písemně vyjádřit. Všichni jsou maximálně zaujati, někteří i rozčileni nebo silně znechuceni. Kdo ví, jestli je tehdy napadlo, že Vaculík později zveřejní i tyto jejich ohlasy. Mezi oslovenými čtenáři byl i autorovi přidělený major Státní bezpečnosti Fišer, protože i on je jednou z postav knihy. Také on dostal od autora v kavárně Belveder onen putující exemplář, aby se k němu vyslovil. Je tam prý materiál, který by estébák nenashromáždil ani z desítek výslechů, šíří se po zneklidněné disidentské Praze. Major autorovi rozšafně radí: nevydávejte to... Pavel Rychetský snaživě nabízí konzultaci: doporučí, co by měl Vaculík vypustit z hlediska možného trestního postihu.

Všechny mé chyby

Ludvík to následně mezi některými z nás neměl moc dobré. Rozmýšlel, jak s knihou naložit. Má ji „vydat“, to znamená nechat opsat na psacím stroji ve více kopiích? Není to zřejmě ani jemu úplně jasné. Taková kniha tu totiž ještě nebyla. Co to vůbec je? Záznam rok trvajících pozorování? Krutý sebezpyt samotného autora? Nebo zbeletrizovaný sociologický, psychologický experiment? Časosběrný dokument? Když literatura, tak jaká? Román, deník? Exhibice okázale konzervativního venkovana, který si vždycky dělal, co chtěl? Je Vaculík českým Proustem? Anebo je tím, kdo

abychom příliš nepropadali skepsi, že je to všechno nanic, abychom si dodali sebevědomí. To je horší než ponorková nemoc. Příliš snadno se pak dá získat pocit, že jsme ve všem všudy na správné straně, prostě už tím, že moc je na té nesprávné. Jinak řečeno: oni jsou zlo, my dobro. My máme ve všem pravdu, protože oni přece lžou od rána do večera, a v noci taky.

Vaculík se tomuto pocitu postavil způsobem věru odzbrojujícím – začal u sebe. Po letech řekl: „Tato kniha popisuje všechny mé chyby a bez nich nedržela by pohromadě.“ Z deníku udělal román tím, že zápisky prolнул smutným příběhem nezadržitelného odcházení milované ženy do Vídně. Ta žena ovšem nebyla jeho zákonná manželka. Popsal přitom laskavě a krutě zároveň svět disidentů uprostřed znormalizované české společnosti. Ani ta ovšem nebyla černobílá a disidenti byli všechno, jen ne svatí. Vaculík zkrátka všechno zkomplikoval, ale to právě byl ten osvobodivý vítr, ten vichr z jeho hor. To jeho nekonečné pochybování o smyslu toho, co dělá! Za co je ctěn a dodnes veleben. V té době se totiž věnoval velkorysému projektu vydávání literatury bez tiskáren, známému pod jménem Petlice. To proto byl pořád na cestách, obcházel své autory, přepisovačky, vazače a nakonec čtenáře, a proto také nasbíral za rok tolik situací, rozhovorů, pocitů, že to vydalo na knihu.

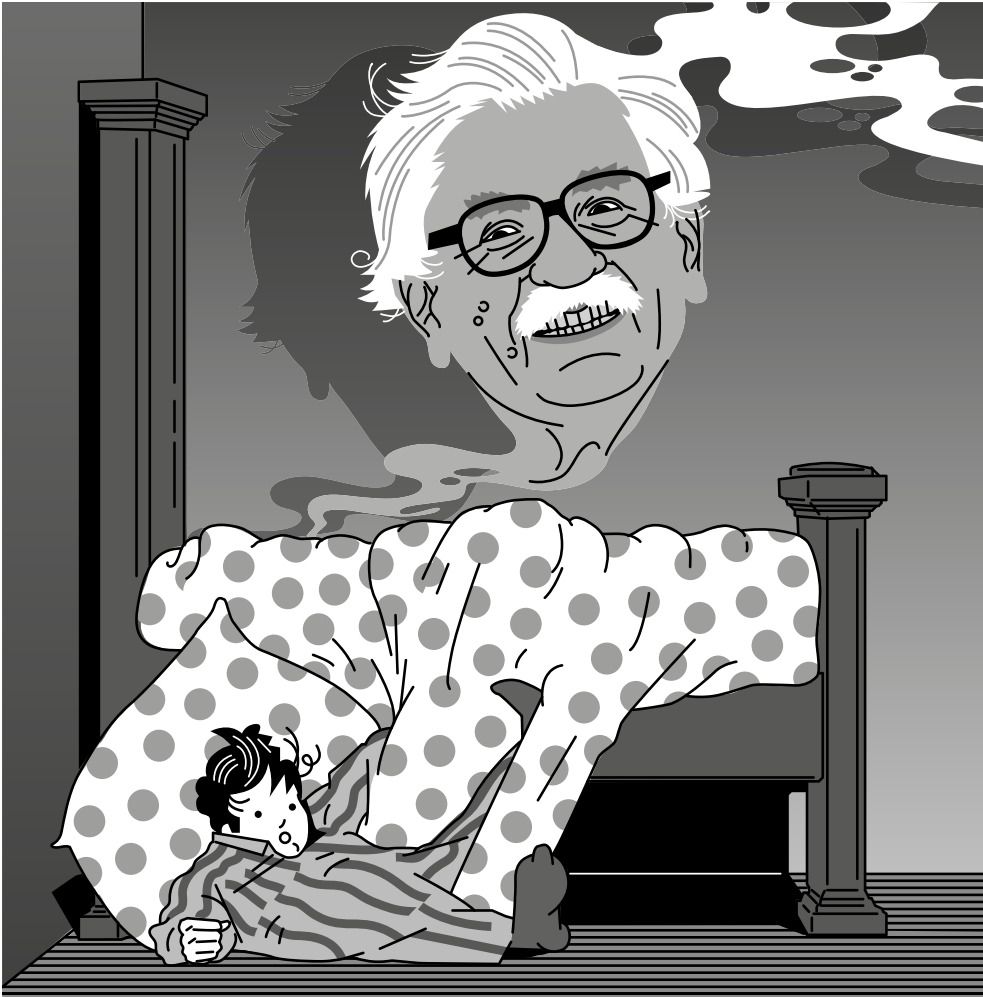
Zrcadlo české normalizace

Václav Havel četl *Český snář* až po letech, když se vrátil z vězení. V reakci napsal esej o odpovědnosti jako osudu: někteří si prostě nemohou pomoci... O odpovědnosti jako o něčem, z čeho se Vaculík (ale zcela jistě ani Havel) nemohl vyvléci, ačkoli se o to znovu a znovu snažil.

Těch, kteří byli zasaženi podobně jako já a knihu přivítali, byla nakonec většina. Někteří napsali obsáhlou recenzi jakoby do literární revue, ale většinou se rozepsali ve velmi osobním tónu. Všechny ohlasové texty jsou vlastně i zrcadly svých autorů, podobně jako je Vaculíkova kniha zrcadlem stavu české společnosti, ale samotného spisovatele. Vaculík nás bezděčně přiměl, aby si každý sepsal svůj vlastní portrét. V úhrnu jsou *Český snář* a jeho ohlasy možná nejkoncentrovanější, nejhlubší sonda do času kulminující normalizace (sebrané *Hlasy nad rukopisem Vaculíkova Českého snáře* vydal nejdříve v roce 1981 v Petlici sám Vaculík, oficiálně vyšly o deset let později). Měl by to být studijní materiál i pro historiky a politology, kteří bádají nad povahou tehdejšího režimu: byl to opravdu totalitární režim v tom smyslu, jak si ho přeje vidět mnoho z těch, kteří se mu sami nepostavili a teď by rádi získali potvrzení, že pod jeho terorem trpěli, a proto nemohli jinak než se přizpůsobit? Režim v padesátých letech byl totalitní zcela určitě, ale byl takový i v době, kdy Vaculík referoval ve fejetonech o každém svém výslechu?

Český snář, tak osobní, tak subjektivní, je paradoxně nejvýstižnějším a nejobjektivnějším – protože nikoli černobílým – obrazem doby normalizace. Hned tak překonaný asi nebude. Komu by se taky chtělo k té době vracet? Otázka je, zda přítomnost tolika konkrétních postav, které už dnes čtenáři říkají málo, nebude působit rušivě. Ale možná, že ne, možná, že ruší spíše nás, kteří jsme je všechny znali. A mohli bychom ještě vyprávět! Jednou to budou jen postavy, jména jako jména z románů Balzakových a Tolstého. Ty postavy se objeví dvakrát: ve *Snář*i a pak znovu v *Hlasech*. Tam se vysloví nejen k dílu, ale i samy k sobě. Tolik zrcadel nastavených proti sobě, taková úroda bezohledné sebereflexe... Co takového se od té doby v české společnosti urodilo?

Autor je bývalý disident a český politik.



Ilustrace Alexey Klyuykov, 2015

deník jednoho roku (1978–1979). Koluje však tentokrát výjimečně jen v jediném exempláři po čtenářské trase, kterou určil autor. Čtenáři jsou ti, o kterých v knize nejvíce píše, a to pod plnými jmény. Popsal jejich osobité povahy, nálady, váhání, nejistoty i slabosti. Mluvili dnes v poledne s autorem a ovšem netušili, že si jejich rozhovor ještě ten večer zapíše. To se přece nedělá! A teď jeden po druhém v rozrušení čtou i o sobě: co na mne na příští stránce Vaculík poví? Jistě si nebude vymýšlet, ale možná, že tím hůř. Zkrátka: kdosi bezohledně pozotvíral naše okna i dveře.

Třicátka čtenářů, mezi které patřil budoucí prezident, budoucí předseda Ústavního soudu, předseda vlády, ministr obrany, velvyslanec a ředitel rozhlasu, se teď má na přání

hrstku „ztroskotanců a samozvanců“ (jak se o disentu vyjádřilo Rudé právo z 6. února 1977) vysvobozuje z ghetta? Tak jsem to tehdy viděl já. Vaculíkův *Český snář* jsem přivítal až exaltovaně. Když svůj text dnes po sobě čtu, stydím se – tolik silných slov, citových výlevů. Ale já chápal tuto knihu jako osvobození, sice riskantní, ale co cenného je bez rizika? Bylo to jako průvan puštěný do vydýchaného vzduchu našeho světa „slušných lidí“, jako vichr z hor, tedy z brumovských kopců.

Patřil jsem s autorem *Českého snáře* k těm, kteří se rok dva po Chartě 77 začali obávat, zda zdi ghetta, které kolem disidentů vyrůstaly a které budovaly zajistě především represivní síly této země, zevnitř bezděčně nevzdáváme i my sami – aby nám bylo tepleji,

Místa sdílení

Squaty jako materiální praxe radikální levice

V květnu se v Barceloně konala konference o squattingu, kterou pořádal mezinárodní kolektiv Squatting Europe Kollektive, sdružující aktivisty i angažované akademiky. Diskutovalo se o možnostech sdílení a o roli okupovaných domů pro společnost.

ARNOŠT NOVÁK

Skutečnost, že se squatterská konference, pořádaná mezinárodním kolektivem Squatting Europe Kollektive (SqEK), koná právě ve Španělsku a konkrétně v Barceloně, je symbolická. Španělsko má silnou tradici squattingu od osmdesátých let a na rozdíl od Německa, Holandska či Dánska místní hnutí odolalo pokusům státu o jeho kriminalizaci. Od roku 1996 je squatting ve Španělsku sice trestným činem, přesto zde ale existuje silná squatterská komunita a k obsazování prázdných domů se uchylují i různá jiná sociální hnutí či levicové občanské iniciativy. Jen v samotné Bar-

pro radikálně levicová hnutí v zahraničí je to však pojem klíčový. Na konferenci v řadě vystoupení zcela jasně zaznělo, že sdílené statky nejsou totéž co veřejné vlastnictví. To je totiž poskytováno a zajišťováno shora, zpravidla státní institucí, takže nad ním uživatelé nemají přímou kontrolu. Oproti tomu sdílené statky mohou lidé vytvářet jen zdola, přímou participací a tím, že se o ně společně starají, často veřejnému a soukromému navzdory.

Nicméně aby se mohl člověk aktivně podílet na utváření společného světa, na politických a sociálních aktivitách, potřebuje mít střechu nad hlavou. O tom mluvili zástupci Platformy lidí postižených hypotékou (PAH), což je hnutí, které vzniklo v Barceloně v roce 2009 a v současnosti má 150 lokálních skupin po celém Španělsku. Jde o reakci na krizi, v jejímž důsledku desítky tisíc rodin nebyly schopny splácet hypotéky. Uvádí se, že v letech 2010 až 2012 se každý den ocitlo bez přístřeší více než 600 rodin. Platforma začala organizovat přímé akce, které bránily exekutorům ve vystěhování lidí, a zároveň se obsazovaly domy prázdné. Kolektivní akce ve formě blokád či okupací domů sehrály důležitou roli. Lidé, kteří se podíleli na této občanské neposlušnosti,

to přináší. Jak prohlásila španělská aktivistka ze sociálního centra Ateneo Non Barriu: „Je to smlouva s ďáblem, ale čím víc máte podpory v sousedství, tím víc máte autority ve vyjednávání se státem.“ Problematické je pak otázka nezávislosti na státu, tedy schopnost spravovat prostor tak, jak chtějí lidé, kteří ho provozují.

Obecně platí, že čím je projekt zranitelnější, tím riskantnější je přijímat podporu. Co si může dovolit Ateneo Non Barriu s více než čtyřicetiletou tradicí a historií místa, které si musela místní dělnická komunita doslova vybojovat, nemusí nutně platit pro čerstvě obsazený squat s převážně uměleckým zaměřením. O této zkušenosti mluvili především lidé z Paříže, kde tamní municipalita využila umělecká sociální centra (například squat Rivoli) k tomu, aby rozdělila okupované domy na ty dobré, které jsou kreativní, oživují město, přitáhnou turisty, a zaslouží si tudíž podporu, a ty špatné, politické či imigrantské, jež je třeba potlačit.

Místní komunity

Úspěšná sociální centra, ať už squatovaná či legalizovaná, každopádně přežijí jen tehdy,



Lidé, kteří se podíleli na akcích občanské neposlušnosti, byli dosud poslušní příslušníci střední třídy. Foto afectadosporlahipoteca.com

celoně je v současnosti několik desítek okupovaných sociálních center. Účast na konferenci spolu s večerními exkurzemi po squatterské Barceloně mi dovolila částečně pochopit, jak je to možné.

Veřejnému a soukromému navzdory

Už název konference *Obsazené domy, sociální centra a pracoviště* naznačoval, že se ocitáme v trochu jiném kontextu než v Česku, kde má squatting stále přinejlepším nádech punkového a výhradně subkulturního fenoménu. Konference byla rozčleněna do tří tematických částí, které se týkaly squatů na bydlení, squatů využívaných jako sociální centra a obsazených pracovišť – tedy míst, kde lze kolektivně bydlet, pracovat a obstarávat si živobytí či mzdu. Tyto tři sféry lidských aktivit od sebe nelze oddělovat – a stejně tak spolu souvisí boje za důstojné bydlení, spravedlivý příjem a prostor pro sociální a kulturní aktivity. Ve Španělsku, v Itálii nebo Řecku v současnosti pro všechny tyto sociální boje platí, že je spojuje uplatňování samosprávné praxe, přímé demokracie a hlavně pojetí „commons“, tedy obecné sdílených statků.

Tento koncept je u nás prakticky neznámý, v češtině pro něj ani nemáme zažitý překlad,

byli dosud poslušní příslušníci střední třídy. Přímé solidární akce jim poskytly novou zkušenost a mnohdy i novou politickou subjektivitu. Squatting jako repertoár jednání, které bylo dosud vyhrazeno spíše kontrakulturnímu prostředí, náhle pronikl do hlavního proudu společnosti a stal se mnohem přijatelnějším. Navíc aktivisté PAH tento boj o střechu nad hlavou politicky radikalizovali, když mluvili o potřebě dekomodifikovat bydlení a zdůrazňovali, že by nemělo být zbožím, ale především lidským právem.

Smlouva s ďáblem

Další oblastí, v níž sehrává squatting významnou roli, jsou sociální centra. Ta představují důležitá místa sdílení společného prostoru mimo tlak trhu. V Itálii například aktivisté ze sociálních center propojili různé lokální společenské boje a občanské iniciativy. Ty často začaly na způsob NIMBY (zkratka pro „Not in my backyard“, tedy Nestavte v mém sousedství) a díky zapojení aktivistů ze sociálních center se transformovaly v NOPE („Not on Planet Earth“, čili Nestavte to nikde). Mnohá sociální centra jsou ovšem v současnosti legalizovaná. Některá dokonce pobírají dotace od státu či města – s plným vědomím rizik, jež

jsou-li jsou otevřená společnosti a stanou se součástí místní komunity a sousedství. Není třeba ustrnout na pozici identitářských „hardcore anarchistů“, nýbrž skutečně fungovat na principech samosprávy, vzájemné pomoci, horizontality a solidarity.

To ostatně platí i v případě obsazených pracovišť, která jsou pod samosprávou zaměstnanců. Na konferenci se mluvilo převážně o zkušenostech z Itálie a Řecka, kde majitelé zkrachovali nebo opustili továrnu a bývalí zaměstnanci ji převzali. Takových příkladů ovšem není mnoho a jejich úspěšnost závisí na tom, zda jsou podobná pracoviště napojena na širší sociální síť, které je nejen podporují, ale například jim i pomáhají distribuovat jejich výrobky. Kromě toho, že lidem poskytují živobytí, hrají obsazené továrny i roli edukační a exemplární. Pro lidi, kteří byli socializováni, vychováni a vzděláváni v kapitalistické společnosti, představují školu samosprávy a solidarity a ostatním slouží jako příklad, že jiný svět je možný a že demokracie patří i na pracoviště. Squaty nepředstavují jen symbolická místa, která zpochybňují stávající systém, ale také prostor, v němž se lidé stávají aktéry dění.

Autor působí na Katedře sociální a kulturní ekologie FHS UK.

napětí

V jedenadvaceti českých městech se 11. června demonstrovalo proti prolomení limitů a za postupný útlum těžby uhlí, což odpovídá původnímu rozhodnutí vlády. Součástí protestů bylo zároveň vyjádření solidarity se zaměstnanci uhelných dolů, kteří jsou ve sporu o prolomení limitů uhlobarony používání jako rukojmí. Zástupci organizátorů akce, ale třeba i starosta Horního Jiřetína, kterého se prolomení týká, kritizovali postup ministra obchodu a průmyslu Jana Mládka. Ten podle nich zdržuje definitivní rozhodnutí o limitech a snaží se obejít společenskou dohodu uzavřenou počátkem devadesátých let.

Uprchlíci z Blízkého východu, kteří hledají na řeckém ostrově Lesbos záchranu před násilím a válkou v Iráku a Sýrii, se 16. června vzbouřili kvůli nedůstojným podmínkám v táborech pro migranty. Ty podle nich připomínají špatně vybavené zoo. V táborech často není zavedena elektřina a chybí zde i základní hygienické vybavení. Demonstranti žádali lepší životní podmínky, zajištění bezpečnosti a urychlené vyřizování azylových registrací. Proti uprchlíkům násilně zakročila řecká policie, takže řada lidí musela být následně ošetřena. Jen v roce 2015 podle Úřadu vysokého komisaře pro uprchlíky do Řecka dorazilo více než 55 tisíc uprchlíků.

V Hongkongu začala ostrá parlamentní debata o sporné volební reformě, kterou připravila centrální čínská vláda v Pekingu, aby zabránila přímé volbě správce Hongkongu, plánované na rok 2017. Podle reformy má jen polovina ze sedmdesáti křesel podléhat přímé volbě voličů a zbytek má určit nominační výbor, který provádí jakýsi předvýběr kandidátů. Tento výbor je ale tvořen přívrženci čínské vlády, takže lze očekávat, že Hongkong v blízké době zažije opět rozsáhlé protesty.

Kolektivní hackerská skupina Anonymous se přihlásila k útokům na desítky webových stránek kanadské vlády. Ty byly napadeny 17. června a dvě hodiny zcela vyřazeny z provozu. Po kybernetickém útoku se v režimu offline ocitly například stránky ministerstev práce, spravedlnosti a zahraničních věcí. Důvodem k útoku byl nový návrh antiteroristického zákona, známý pod zkratkou C-51, jenž podle organizace Human Rights Watch ohrožuje lidská práva zakotvená v kanadské listině práv a svobod. Zmíněný zákon umožňuje bezpečnostním složkám například porušovat platné zákony a zavádí takzvaný institut dlouhodobého, preventivního zatčení. Ve videu, které Anonymous zveřejnili po útoku na serveru YouTube, varují před výměnou soukromí za falešný pocit bezpečí.

—lr—



Viki Shock
Sněhurka, jakou svět neviděl!
 Clinamen 2015, 141 s.

Černohumorné grotesky nové povídkové knihy Vikiho Shocka, nazvané Sněhurka, jakou svět neviděl!, pozdvihují kdysi pokleslé žánry na piedestal gigantických miniatur. Jsou-li hrdinové výrazem spisovatelova alter ega, nevím, ale máme co činit s pestrým panoptikem: bezrukým pilotem, omšelým pornohercem, věčně opilý kosmonautem, závodním katem, staroruským bohatýrem z kloaky, milencem turecké kentaurky – plejádou postav jakoby z literárního snu. Shock se čtenářem nehraje hru na uměleckou literaturu ve smyslu „já i čtenář víme, že se to stalo jen jako, ale budeme se přesto tvářit, že jde o skutečnost“. Naopak. Vychází z absurdity nebo paradoxu, který graduje, aby se pointa bezostyšně zaskvěla. Nadsázkou dává vyniknout uměleckému záměru – v divadle by se řeklo, že „přehrává“. V okamžiku osvětlení si čtenář uvědomí, že Shockovy příběhy se někdy opravdu dějí – buďto ve skutečnosti, nebo v chorobné vidině tíživého šílenství monomanie. Vyprávění směřuje pozornost k meritu problému gradovaným groteskním zlehčením. Realita bude vždycky v úpadku. Nic nečekejte, nic už dávno je. Z konfekčního zástupu prozatérů Viki Shock vyčnívá odlišností svého dekadentního vypravěčství a harmonií. Roli hraje i jeho zkušenost se skladbou poezie; na poušti banality tak jeho četba působí osvěživě jako soudek plzeňského.

Vít Kremlička



Shel Silverstein
Jen jestli si nevymejšlíš
 Přeložili Lukáš Novák, Stanislav Rubáš,
 Zuzana Šťastná
 Albatros 2014, 176 s.

Sbírka básní Jen jestli si nevymejšlíš vyšla před více než třiceti lety, českého překladu se ale dočkala teprve nedávno. Ačkoli je originální text jazykově náročný a obsahuje množství slovních hříček, překlad za ním nezaostává – obdržel ostatně cenu Magnesia Litera. Přestože českým čtenářům jméno autora nejspíš mnoho neříká, ve Spojených státech jde o osobnost známou a také kontroverzní. Silversteinovu poezii pro děti mnozí rodiče přijímají negativně, protože autor necítí tradiční tabu – nezdráhá se tematizovat smrt, používá dětem nesrozumitelná abstraktní slova jako „depresé“ či „motivace“ a básně zachycují nejen dobré dětské vlastnosti (fantazie, ambice), ale i ty špatné (sobeckost, sebestřednost, paličatost). Sbírka je plná humoru i absurdity, která je někdy až znepokojivá, zároveň čtenáře konfrontuje s tvrdou realitou. Bezbřehou imaginací a navozováním pocitu, že vše je možné, připomíná díla u nás trochu známějšího autora Dr. Seusse. Na rozdíl od něj se ale Silverstein nebojí dětem ukázat i poněkud temnější kouty fantazie, v nichž se ovšem leckdy skrývají náznaky reality – toho, co nejmenší možná čeká, až dospějí. Celý text doprovázejí autorovy jednoduché ilustrace, které připomínají dětské malůvky. Velmi hravá sbírka obohatí dětským náhledem na určité situace a problémy, ale zaujme i dospělého čtenáře. Každý rodič už si musí rozhodnout sám, jestli je sbírka vhodná pro jeho potomka.

Veronika Šaumanová



Olga Vlčková
Divadlo a divadelní scény
 Paseka, Národní muzeum 2014, 154 s.

Další díl edice Zmizelá Praha představuje prostřednictvím dochovaných fotografií podobu budov, výpravu inscenací i atmosféru hereckého prostředí již neexistujících divadelních scén hlavního města minulého století. Soudobého čtenáře překvapí „trojitá duše“ metropole, v níž spolu a vedle sebe dokázaly tvořit a bavit se tři národnosti – česká, německá a židovská. Zaujme také vizuální zřetelnost radikálních proměn, jimiž kulturní stánky prošly v průběhu první poloviny 20. století, i časná existence různých divadelních forem, které se zdají být výdobytkem doby nedávné – varieté či dokonce travestishow (též „dámští imitátoři“). Objevíme i žánry již zcela zapomenuté, jako jsou hauptakce či hanswurstiády. Nechybějí scény vyhlášené, Osvobozené divadlo či Divadlo Vlasty Buriana, ani improvizovaná jeviště v pivnicích a dřevěné arény. Zaujme aktuálnost strohé, a přesto výrazné výtvarné podoby her Arnošta Dvořáka nebo Karla Čapka z dvacátých let v protikladu k obrázkům z nacistických kabaretů s řadami oplácaných polonahých dívek. Snímky z jidiš divadelních představení střídají fotky z komických výstupů na vrub Židů, druhorepubliková smetánka v kloboucích zase ženy v kalhotách, s lopatou vyklízející objekt po skončení okupace. A jako vždycky, když nahlédneme do historie, zjišťujeme, že některé věci se prostě nemění. I dnes mívají několikerá angažmá výrazné zpěvačky, jakou byla na počátku století Kamila Keslerová, která ač „hlasově nebyla fenoménem, postavu měla velmi pěknou“.

Marta Svobodová



Jiří Padevět
Krvavé finále
 Academia 2015, 693 s.

Knih Krvavé finále s vysvětlujícím podtitulkem Jaro 1945 v českých zemích od historika Jiřího Padevěta tematicky navazuje na autorova úspěšného Průvodce protektorátní Prahou. Tentokrát jsou středem zájmu násilnosti nacistické branné moci páchané na civilním obyvatelstvu mezi březnem a květnem roku 1945 při přesunu válečné fronty na území dnešního Česka. Autor se zabývá takzvanými místy paměti, na nichž se krvavé střety odehrávaly. Lze je tematicky rozdělit do čtyř skupin: protipartyzánské operace na Valašsku a jihovýchodní Moravě, potlačená povstání a následné represe například v Přerově, Velkém Meziříčí či v Třešti, násilnosti na vězních během pochodů smrti a transportů především v západních a jihozápadních Čechách a náhodné incidenty během ústupu německých vojenských kolon. Autor úmyslně vynechává káznice, věznice, koncentrační tábory či popravišťe a také místa, kde došlo k úmrtí pouze jedné osoby. Výsledkem jeho snažení je zatím nejucelenější přehled nacistických zvěrstev na konci okupace, spojený se jmény konkrétních lidí. I když Padevět zvolil formu suchých místopisných hesel, doprovázených jen dobovými fotografiemi, je výpověď o četných způsobech vraždění, včetně upalování či pohřbívání zaživa, o hanobení mrtvých těl a bestiálním mučení emočně náročným čtením. Možná tím spíše, že se autor ozkostlivě vyhýbá jakýmkoli vlastním komentářům a podobně jako Timothy Snyder, autor knihy Krvavé země, nechává promlouvat jen fakta.

Michal Kotík



Jan Hus
Režie Jiří Svoboda, ČR, 2015, 3 x 80 min.
 Premiérové vysílání ČT, 29.–31. 5. 2015

V souvislosti s televizní minisérií Jan Hus se vedou bouřlivé polemiky týkající se pohledu na historické události, mnohem méně se však hovoří o umělecké stránce. Vzhledem k bombastické kampani lze výsledný dojem shrnout rčením „mnoho povyku pro nic“. Z potenciální události se stal pouhý vkusný průměr. Jiří Svoboda coby zkušený tvůrce i zde uplatnil jistý cit pro kultivované vyvažování náročné látky diváckou sdělností. Opuletnost stejnojmenného snímku Otakara Vávry nahradil žánrem středověkého psychodramatu. Bohužel koncept tří celovečerních dílů svou rozvleklostí a přemírou plytkých, rádoby historických dialogů přehlušil náznaky originální autorské výpovědi. Obsazení Matěje Hádka do titulní role se ukázalo být šťastným tahem. Sice postrádá charisma vůdce davů, kterým oplýval Zdeněk Štěpánek ve Vávrově verzi, o to víc však jeho Hus působí přesvědčivě a plasticky. Hůř dopadlo obsazení vedlejších rolí, zvláště teatrální křepčení Jana Dolanského vyznívá vedle civilního Hádka značně nepřírozně. Navzdory očekávání se Svoboda nesnažil o moderní filmařskou interpretaci za každou cenu, jisté násilné pokusy o „cool“ prvky ale najdeme. Projevil se především u těžkopádné hudby Michaela Kocába, který přišel se stylově přelácanou smrtí bez nosných nápadů. Minisérii se tak přes dílčí kvality nepodařilo vyrovnat neprávem zapadlé inscenaci Pavla Kohouta Ecce Constantia, zatím zřejmě nejsofistikovanejšímu audiovizuálnímu ztvárnění husovského mýtu.

Vladimír Tupáček



Heroin in Tahiti
Sun and Violence
 ZLP, Boring Machines 2015

Italské neopsychedelické duo Heroin in Tahiti si už pár let buduje svůj paralelní vesmír. Z popkulturních podivností, kterými je vycpána značná část takzvané blogosféry, si vybírá vhodné fetiše – trochu retro, trochu obskurní, trochu perverzní, trochu překvapivé. Debutová nahrávka Death Surf z roku 2012 měla příjemně zlověstnou atmosféru. Od té doby se veteš dále nakupila a duo se ocitlo ve zvláštní pozici. Nejde jen o to, že hraní si na mansonovské hipíky a elektrifikované šamany po takřka deseti letech od návratu psychedelie přece jen nudí. Problematická je především fiktivnost kulturního prostoru, v němž se dvojice pohybuje. Hudebníci žijící v Římě jsou součástí kolektivu nazývaného Borgata Boredoom a situují svou tvorbu do náhražkovité pustiny, kterou označují jako „spaghetti wasteland“. Tvoří ji především kulisy vypůjčené ze spaghetti westernů, gialla a jiných běčkových filmů přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Ostatně snímek, jehož anglický titul je Death in Haiti, zřejmě inspiroval název skupiny. Ještě podstatnější inspirací je ovšem hudba Ennia Morriconeho, třeba ta z filmu Solange: teror v dívčí škole. Není vlastně divu, že aktuální produkci Heroin in Tahiti vystihuje nahodilý popis jednoho z opusů brakové kinematografie, na něž se skupina odvolává: „Je to hodně sleazy, jsme svědky různých domorodých scén, rituálů woodoo... Dále tu jsou různé zajímavé snové a halucinogenní sekvence...“ Celkem vzato: bizarní soundtrack. Ale k čemu? K procházce špagetovou pustinou?

Billy Shake jr.



O něco horší než Romeo:
tragédie z rozmaru
 Galerie MeetFactory, Praha, 11. 6. – 21. 8. 2015

Prolínání výtvarného umění a divadla není úkazem nijak novým, a to nejenom díky malovaným kulisám nebo divadelním oponám. Ze vztahu těchto uměleckých oborů koneckonců dlouhodobě čerpá i právě probíhající Pražské Quadriennale. Zájem českých umělců o divadelní formáty v posledních letech dokládají i příklady výrazných osobností, jako jsou Ján Mančuška, Eva Kotátková, Aleš Čermák nebo Michal Pěchouček, který svou výtvarnou tvorbu v podstatě vyměnil za práci v souboru Studia Hrdinů. Novým příspěvkem do diskuse o propustné hranici mezi současným uměním a divadlem je projekt O něco horší než Romeo: tragédie z rozmaru, připravený kurátorkou Karinou Kottovou a dramaturgem Matějem Samcem. Autoři scénaristicky propojili klasické drama Romeo a Julie s motivy z románu Temná energie současné německé autorky Juli Zeh a ze spisu Søren Kierkegaarda Svůdcův deník. Představení se odehrává v galerii a diváci vedení světelným designem fotografa Jiřího Thýna následují pohyb herců divadelními sály. Kulisy tvoří objekty od sochaře Jana Haubelta, které jsou v době mezi představeními prezentovány jako samostatná výstava. Haubeltovy sochy jistě obstojí i samy o sobě, přesto dochází k maximálnímu účinku až díky oborové syntéze v rámci představení. Jeho jednoznačným kladem je vyváženost všech složek – scénáře, hereckých výkonů, výtvarné stránky i kostýmů. Výsledkem je komplexní zážitek, v němž nemá navrch ani divadlo, ani výtvarné umění. Taková přesvědčivá symbióza není obvyklá.

Tereza Jíndrová



Leoš Janáček
Z mrtvého domu
 Národní divadlo Praha,
 premiéra 14. a 16. 5. 2015

Leoš Janáček hledal materiál ke zhudebnění v ruské literatuře často – vzpomeňme Káťu Kabanovou, Tarase Bulbu či smýčcový kvartet č. 1 podle Tolstého Kreutzerovy sonáty. V opeře Z mrtvého domu z roku 1928 skladatel vycházel z Dostojevského románu, který je vystavěn na kontrastu ponurého světa vězňů strádajících v krutých podmínkách carského lágru a autorovy víry, že i v nich dříme „božská jiskra“ a zaslouží si milosrdenství. Janáček vytvořil na tomto základě svébytnou koláž složenou z vyprávění trestanců o vlastních osudech. Přichází mezi ně i politický vězeň Gorjančikov (František Zahradníček), který v závěru opery získává svobodu společně s orlem, symbolem volnosti, jemuž „zločinci“ vyléčili poraněné křídlo. Tento závěr v Dostojevského textu nenajdeme, i charakteristika Gorjančikova je pozměněna – je vrahem vlastní ženy. K těmto úpravám se v současné pečlivé koncepci režiséra Daniela Špinara přidávají ještě další – roli Poběhlce hraje muž a nevinný chlapec Aljeja (Michal Bragagnolo) prožívá milostný vztah s Gorjančikovem. Autor hudebního nastudování a dirigent Robert Jindra skvěle zvládá Janáčkovu složitou hudební partituru, v níž se střídají vypjaté dramatické, ale i komické a groteskní prvky. Úspěšně se zhostili svých rolí sólisté, kromě jmenovaných zejména Štefan Margita jako Morozov, Pavol Remenár jako Šiškov, Josef Moravec jako Skuratov. A výbornou si zaslouží i sbor, pantomimická skupina a tanečnice Jana Vrána.

Alena Morávková

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET/FREDA BRUNOLD 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

Ke školství je vždycky co říct. Všichni jsme přece chodili do školy a mnozí všeznámkově rozumějí i hodnocení vědy a jsou přesvědčení, že by nemakačenkům z humanitních oborů prospělo, kdyby si zkusili opravdu pracovat. V hospodě jsou takové postoje pochopitelné, ale jsou-li implicitně přítomné i ve strategických vládních dokumentech týkajících se vzdělávání či hodnocení vědy, budí to přinejmenším údiv. A tak jen udiveně kroucím hlavou nad loni přijatou Strategií vzdělávání 2020, která nahradila takzvanou Bílou knihu. Zaklínadlem dokumentu z roku 2000 byly klíčové kompetence, kouzelnou formulkou dokumentu novějšího jsou finance. Ty ostatně zajímají i Pavla Bělobrádku, místopředsedu vlády pro vědu, výzkum a inovace. Ten během diskuse o financování vědy, jež proběhla minulý měsíc na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, prohlásil, že studenti mají být rádi, že za ně stát platí zdravotní a sociální (jistě by byli, kdyby to byla pravda), a že se nemají divit, když se za vědecké výstupy nepovažují třeba učebnice, protože je to vlastně jen výplod pseudovědy, rozuměj pedagogiky. Nechápu tedy, proč je jedním z cílů Strategie rozvíjení výzkumu v oblasti vzdělávání. A taky nevím, jestli je těžší učit děti, nebo měřit teplotu vepřové

kýtě (pan místopředseda je původní profesí veterinář-hygienik).

E. Marková

Dluhová past na lidové úrovni nabývá různých podob, lepší se na blbě životní situace jak hovno na košili. Od etablovaných forem typu hypotéka nebo překlenovací úvěr přes kreditní kartu až po obyčejnou lichvu. Dlužit je normální, vždyť je to „na splátky“, „pomoc ve finanční tísní“, „rychlá půjčka na ruku ihned“, „investice do budoucna“. Že jsou půjčené peníze drahé, se ví. Odkud se ale vzala představa, že na dluhy máme prachy, lze jen hádat a ptát se napravo nalevo, analyzovat, žalovat a lamentovat. Bohorovnost poklausovské společnosti je jistě veskrze demokratická. Ladná snadnost zadlužení přesto udivuje. Jdete na poštu vyzvednout balík a spořádaně vytáhnete občanku z peněženky, v níž zrovna nemáte ani floka. „Doufám, že nemusím nic doplácet, nemám ani korunu,“ pravíte bezelstně. „To nevádí, kdybyste chtěl, můžeme vám hned poskytnout půjčku až 20 tisíc,“ usměje se muž za přepážkou. „Nemám peníze u sebe – budu něco doplácet?“ „No jestli nemáte peníze, možná byste to mohl zvážít – je to výhodná nabídka u České pošty.“ Přebíráte balík, a přestože nemusíte doplácet nic, stát se dlužníkem je nabídnutý bonus. Normálka. Chtějí vám pomoci.

O. Buddeus

V Česku je nedostatek zařízení předškolní péče. Politické reprezentace tento problém

zaregistrovaly a nejedna partaj si do volebního programu napsala, že bude podporovat výstavbu školek. Ostatně i vládní koalice vedená sociální demokracií se v programovém prohlášení zavázala, že „poskytne obcím prostředky na vytvoření dostatečné kapacity mateřských škol“. Bohužel žižkovská partička ČSSD kolem Miroslava Pocheho neumí číst a přehlédla, že kapacita se má vytvářet, a nikoli omezovat. Zřejmě proto se minulý týden rozhodla jednu mateřskou školu v Praze 3 ve spolupráci s TOP 09 zavřít. Snad chtěla ukázat, že komunální politika není pravcová ani levicová, že je zkrátka buď dobrá, nebo špatná a partaje se mohou, když jde o prospěch občanů, domluvit. Nebo i když jde o jejich neprospěch.

J. Gruber

Tak nám nastal konec evropský civilizace, paní Müllerová. Hordy barbarů táhnou k branám našeho Říma – a pošahaní sluníčkáři se z toho ještě radují. Přitom i jim by mělo být nad slunce jasné, že nás syrští a eritrejští migranti kulturně, sexuálně a vůbec převálcují. Dějinná zkušenost národa českého – národa Komenského, Kryla a Kundery a podobných uprchlíků – nás přece jasně učí, že odvahu emigrovat mívají hlavně ti nejschopnější, nejčinnorodější a nejtalentovanější. A my si nemůžeme dovolit vpustit si sem kdejakou cizáckou elitu. Dobře totiž víme, že naše původní elity už prostor v mnoha emigračních vlnách vyklidily a zůstali jen líní cajzli, kteří ve světě

vynikají leda v pití piva a jinak si nechají venkem všechno líbit. Sice se při tom něco nabrbláme, ale držíme se zásady, že kdo nic nedělá, nic nezkazí. Je to zkrátka na pováženou, paní Müllerová. Ale kde vy jste vlastně přišla k tomu skopčáckému jménu?

S. Špaček

V nedávné době vznikla důležitá iniciativa ministrů zemědělství sedmi zemí Visegrádské skupiny. V Bratislavě podepsali deklaraci, která vyzývá Evropskou unii k potírání nekalých obchodních praktik řetězců na společném trhu. Za dvacet let svého působení v Česku se řetězce zasloužily o řadu negativ. Preferencí dovozových potravin se snížil počet drobných domácích výrobců potravin (ovocnářů, zelinářů), čímž došlo i ke snížení rozmanitosti nabízených produktů a snížení kvality potravin. Často to vypadá, jako by řetězce ani nežily z prodeje potravin, ale z množství různých bonusů a takzvaných kondicí, které po dodavatelích požadují, aniž by to mělo nějaký zjevný benefit pro výrobce. Situace je nestabilní a mnoho výrobců si pokládá otázku, jak dlouho se budou moci tohoto závodu ke dnu účastnit. Národní státy, včetně Česka, by však mohly hrát mnohem důležitější roli, a ne jen hasit problémy a napravovat je kosmetickými legislativními úpravami. Cílem by měla být potravinová suverenity a podpora alternativ, ze kterých může těžit jak společnost, tak stát.

T. Uhnák