

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

30. 9. 2015 ROČNÍK XI

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

SEBE- REFLEXIVNÍ FILMY

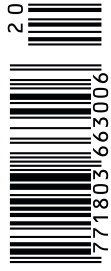
20



Ilustrace Alexey Klyuykov, 2015

ISSN 1803-6635

20 >



9 771803 663006

černé sešity
Martina Heideggera

Fem(inist) fatale

nový román
Daniely Hodrové

Temný
Tomáš
Maurice
Blanchota

urban gardening v Sýrii

symbol nespokojenosti Jeremy Corbyn

Na čem nám skutečně záleží?

TEREZA STÖCKELOVÁ

Současný většinový negativní postoj k běžencům z širšího Blízkého východu v zemích střední a východní Evropy včetně Česka se často vysvětluje – a omlouvá – „strachem z neznámého“. Na rozdíl od západní Evropy nejsme prý zvyklí na etnickou různorodost obyvatelstva a dnešní nově přichozí jsou navíc zakořenění v cizí kultuře a náboženství, kterým nerozumíme.

Obecná formule „strachu z neznámého“ ovšem neodpovídá tomu, jak se proti přijímání uprchlíků obvykle konkrétně argumentuje a jak se k běžencům převážně stavějí i státní instituce a naši politici představitelé. Tyto argumenty a postupy vycházejí totiž naopak z přesvědčení, že o těchto lidech víme vlastně všechno – známe jejich motivy (přinejlepším žít v Evropě ze sociální podpory, přinejhorším páchat teroristické útoky) a dovedeme na roky dopředu předvídat jejich budoucí jednání (sexuální a jiné násilí). Schematicky na ně přenášíme více či méně zprostředkované zkušenosti, které má Evropa



Kresba Silvie Vavřinová

s dlouhodobě marginalizovanými skupinami „jiných“ – s Romy, gastarbeitry, obyvateli bývalých kolonií, kteří zde v druhé polovině minulého století zakotvili.

Namísto toho, abychom se snažili problémy, krachy, meze, ale také existující přínosy a příležitosti různorodé koexistence pochopit, šermujeme hesly o neměnné podstatě toho kterého etnika, náboženství či skupinové příslušnosti. Vyvíjet se podle takového přesvědčení může jen náš „civilizační okruh“. Barbaři za jeho hranicemi jsou odsouzeni k věčné reprodukci v čase zamrzlých vzorců chování a myšlení.

Ve vztahu k migrantům je jistě potřeba vznášet řadu otázek, které se týkají především ženských práv a svobod jednotlivce, náboženského vyznání, politických názorů nebo sexuality a intimního života. Je oprávněné označit a vymáhat v souladu s Evropskou ústavou klíčové principy v těchto oblastech jako nepřekročitelné. Stejně jako se musíme stavět paralelizaci a privatizaci práva, kterou má v podobě mezinárodních arbitráží přinášet připravovaná transatlantická dohoda o obchodu a investicích mezi EU a USA (TTIP), musíme se stavět pokusům o paralelizaci a privatizaci práva náboženskými komunitami (což se netýká jen islámu). Hidžáb neznamená nutně útisk žen, stejně jako veřejná nahota neznamená jejich osvobození. Pokud jsou muslimské ženy utlačované konzervativním genderovým pořádkem, jak někteří tvrdí, v Evropě by měly mít tu nejlepší šanci něco s tím samy dělat.

Současná krizová situace je příležitostí vyhodnotit naše vlastní priority a definovat, v čem nejsme připraveni dělat kompromisy. A také se něco naučit. Například principy islámského bankovníctví ohledně přípustnosti úroků z půjčky a dělení zisků a ztrát mezi dlužníkem a věřitelem by mohly být zajímavým vkladem do současné debaty o nutných reformách fungování finančních trhů a bankovníctví. Seminář na toto téma by nepatřil jen na půdu Orientálního ústavu Akademie věd, ale třeba také Vysoké školy ekonomické, a je pravděpodobné,

že mezi dnes přicházejícími Syřany budou i tací, kteří by ho dokázali připravit.

Zkusme se k muslimským (i jiným) přichozím chovat skutečně tak, jako by pro nás byli neznámými lidmi, a nikoli přízraky ztělesňujícími po staletí existující orientalistické stereotypy. To, co by nám naopak známo být mělo, jsou univerzalisticky interpretované hodnoty svobody, rovnosti a solidarity, k nimž se jako společnosti hlásíme. Příchod běženců představuje příležitost začít tyto hodnoty důsledně naplňovat. V opačném případě totiž nově přichozí rychle přesvědčíme o tom, že to, co mají začít praktikovat, aby v Evropě obstáli, je pokrytectví.

Největší problém případných sporných praxí, které s sebou běženci z Blízkého východu mohou přinášet, nevidím v tom, že je budou v Evropě sami dodržovat nebo se je snažit násilně šířit za hranice svých rodin a společenství. O obě se pravděpodobně budou někteří z nich pokoušet a je zcela namístě, abychom takovým snahám stavěli jasné meze, definované evropskými ústavami. Skutečnou hrozbu pro Evropu představuje možnost, že se nám případné konzervativní hodnoty nově přichozích natolik zalíbí, že je začneme – samozřejmě v našem „bílém“ provedení – sami vyžadovat a praktikovat. Výdobytky v oblasti svobody slova, rovnosti pohlaví, svobody intimního života či ochrany práv menšin jsou nedávné, křehké a stále jen nedůsledně naplňované. Zvláště ve společnostech, jako je ta česká, kde nebyly dlouho a bolestně vybojovávány, ale spíše tam byly importovány (ať už za socialismu nebo v procesu „návratu“ do Evropy), hrozí jejich rychlé zhroucení. Obávám se, že až na to přijde, budou tyto hodnoty a principy – tipuji, že před dnešními odpůrci migrace – hájit zas především ti, kdo se dnes stavějí za uprchlíky.

V jistém smyslu ale tento střet asi potřebujeme, abychom se dozvěděli, na čem nám opravdu záleží a jakou společnost jsme schopni společně vytvářet. Pozice v těchto střetech nebudou přitom vyznačeny barvou kůže ani národností.

Autorka je socioložka.

editorial

Téměř přesně před deseti lety, 29. září 2005, vyšlo nulté číslo kulturního týdeníku A2 s černočernou obálkou, kterou zdobilo graffiti od Banksyho. Na českém kulturním poli se objevilo nové médium, na něž mnozí hleděli s nedůvěrou a nedávali mu velké šance – nejen s ohledem na levicové zaměření a konkurenci zavedených titulů, ale i kvůli tomu, že na první místo kladl kvalitní psaní o kultuře a společnosti. Od té doby jsme přestáli mnohé nesnáze, krize i pochybnosti, ale zásad a myšlenek, které stály u zrodu Ádvojky, se snažíme držet stále. Děkujeme všem našim čtenářům i autorům za podporu a těšíme se na vás v sobotu 10. 10. v pražském klubu Neone, kde proběhne oslava prvních kulatých narozenin. Tématem aktuálního čísla jsou filmy, které se různými způsoby obracejí k samotnému filmovému médiu. Proti klasické metafoře sebereflexivního filmu razí americký teoretik Timothy Corrigan alternativní příměr refraktivní kinematografie – filmové médium láme na způsob světla procházejícího skleněným kvádrem. Do této oblasti patří třeba snímek Způsob zabíjení, jehož režisér nechal pachatele masakrů v Indonésii inscenovat své činy v duchu muzikálů nebo gangsterek, série filmových dopisů, které si navzájem posílali respektovaní režiséři, nebo celovečerní Final Cut, sestříhaný ze záběrů ze stovek jiných filmů. Karel Kouba

z obsahu

- 8 Když svazky pěkně lícují. Pár poznámek k edicím světové prózy / Pavel Kořínek
- 4 Psaní se rozpadne. Točité věty Daniely Hodrové / Blanka Činátlová
- 9 Snímky pro osamělé. Otevírání filmových korespondencí / Jan Kolář
- 14 Fatální feminismus. Výstava v bratislavské Kunsthalle příliš akcentuje tělesnost / Milena Bartlová
- 18 Moc filmu. Sebereflexivní snímky Abbáse Kiarostamího / Antonín Tesař
- 20 Hlad jako politický nástroj. S aktivistkou Julií Z. o pěstování pod palbou / Tomáš Uhnák
- 25 Návrat naděje. Jeremy Corbyn je symbol nespokojenosti / David Svoboda
- 27 Selhání schwarzwaldského druida. Černé sešity – Martin Heidegger a jeho kritici / Pavel Bartošek

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
14. ŘÍJNA 2015

V noci nerozluční

Maurice Blanchot a jeho Temný Tomáš

Po šesti letech od vydání esejů o Lautréamontovi a Sadovi vychází v češtině první román z rozsáhlého a ojedinělého díla „myslitele vnějšku“ Maurice Blanchota: temná kniha plná paradoxních záhybů a týraného vědomí.

ONDŘEJ SÝKORA

Jen relativně krátkou část svého života, totiž léta 1946–1958, strávil francouzský spisovatel, literární kritik a filosof Maurice Blanchot v dobrovolném exilu na jihu Francie, tedy mimo metropoli tektonických změn západního myšlení, jíž byla Paříž. Do dočasného ústraní, kde také definitivně dokončil svůj první román, se odebíral už jako respektovaný kritik, díky vazbám na pařížskou inteligenci vůbec ne tak izolovaný, jak by se mohlo zdát z mýtu živeného jeho solitérním rukopisem.

Už v polovině dvacátých let při studiích ve Štrasburku navazuje blízký vztah s Emanuelem Lévinasem a spojí je především zájem o německou fenomenologii, experimentální román (Proust) i krajní formy poezie (Valéry). Zatímco Lévinas se pak stane propagátorem Edmunda Husserla ve Francii, Blanchot začíná studovat neurologii a psychiatrii. Ve třicátých letech ho živí žurnalistika pro krajně pravicová média kolem hnutí La jeune Droite i extrémně nacionalistické noviny Le rempart nebo Combat. Blízko narůstající antisemitické rétorice a ještě spíš dvojakost francouzské krajní pravice má ale nakonec vliv na jeho radikalizaci jiným směrem: od étosu spirituální revoluce přes terorismus až k požadavku

se myšleným, ale ve smyslu zjevení samotné skrytosti skrytého (psaní, smyslu, existence). Teprve z patosu této zdvojené hloubky vychází na světlo také druhý *Temný Tomáš*. Z hloubky, která chce i musí ve svém zjevení zůstat temnou a osamocenou, přičemž esenciální osamělost je i to, co sám text vyžaduje, co k sobě láká a co v sobě spaluje v podobě čtenáře-noční můry magneticky přitahovaného literaturou plnou nemožnosti. Dílo, které s postupem času z aspirace na román jen slevovalo, se tak stalo dvojčetem esejů shromážděných v knize *La part du feu* (Obětovaná část, 1949), hlavně závěrečného textu *Literatura a právo na smrt*, v němž Blanchot coby jeden z pověstných čtenářů Hegela a interpret Lévinasovy studie *Existence a ten, kdo existuje* (1947) poprvé extrémně formuluje svou negativní vizi „literárnosti“, později rozvíjenou například v *Literárním prostoru*.

I když manický styl *Temného Tomáše* nás nechává stále na pochybách, to, co by mohlo být nazváno také první knihou myšlení vnějšku, je výsledkem samých redukcí: objevují se v ní pouze dvě jasné postavy (Tomáš a Anna), které metamorfují podle jednoho zákona (smrti); kontury známého světa jsou

myšlení přivedeného k „vnějšku myšleného“. Samotná reflexe se setkala s odvrácenou stranou svého záhybu.

Právě v obrazech propojení lidského a zvířecího, kde Tomášova animalita dovoluje prožít krajní moment rezistence, dovoluje myslet hranice a „mocnosti, s nimiž nelze vejít ve styk“, právě v této derridovské „limitrofii“ se asi nejsilněji mísí Blanchotova metoda negace s imaginací, o níž říká: „Tato lehká výstřednost, uchýlení se k tomu, co nemůže být, není jen mým vlastním pohybem vedoucím mě vstříc osobnímu šílenství, ale také pohybem rozumu, který táhnu s sebou.“ Příznačně jde v těchto proměnách o zvířata spojovaná se strachem nebo nízkostí, jež přesně přiléhají k Tomášovým úzkostem a v nichž „jiný Tomáš opouští jeho tělo a vychází vstříc hrozbě, která unikala“.

Znaky knihy, již Tomáš čte, se ihned mění v samičku kudlanky nábožné. Je hryzák zuby plnými mízy a vzápětí je sám parazitem, který se na mízu napojil a saje z podstaty textu tím, že jej vytváří. „Ztěžka se plazil, sotva se lišící od hada, jímž by se rád stal, aby uvěřil v jed, který cítil v ústech.“ Touží pozřít slovo-krysu „s pronikavýma očima a ryzími zuby“, uvést ji do co nejdůvěrnějšího vztahu se sebou samým, v šíleném zápasu pak jeden druhého požírají a vyvrhují stejným otvorem, ve spojení, které špiní jako samo myšlení. Jedním z vrcholů je scéna, v níž si Tomáš jako shrbená, téměř slepá kočka, jež ztratila vše ze své posvátnosti, vyhrabává hrob pro své vlastní tělo.

Mám se v noci stát vesmírem?

Zrcadlově k Tomášovi, který ze svého hrobu vystoupí (nikoli jako vzkříšený Lazar, ale jako další obraz smrti: malovaná mumie pokrytá trávou a zemí), se na scéně objevuje Anna, aby zemřela. Jejím prostřednictvím nevstupuje do textu ani tak druhé pohlaví ve své tělesnosti, jako spíš „dar smrti“ beroucí na sebe ženskou-zvířecí podobu pavouka totožného s mladou dívkou, „mrtvou na číhané, která se chystala zjevit taková, jaká je“. Přestože kapitola o Annině umírání představuje téměř jakousi knihu v knize, jako by chtěla být samostatným pojednáním o smrti, Annina řeč pochází ze stejné hmoty jako řeč Tomáše a příznačně mezi oběma nikdy nedejde ke skutečnému dialogu, ale jen ke tření a zavíjení jedné řeči do druhé. Smrt druhého není v Blanchotově světě ani tak traumatem, které nelze podrždit reprezentací, jako především dalším symptomem psaní prostoupeného smrtícím pohybem popírání signifikace.

Také díky tomuto sjednocení řeči v permanentní traumatizaci je těžší mluvit o *Temném Tomášovi* jako o románu poznání než interpretovat jeho proměnu v intencích zešílení. Ještě před závěrem se kolem Tomáše všechno ztiší ve chvílích melancholické posmutnělosti, aby mohl vzápětí naplno propuknout v exaltované blouznění o Sokratovi rostoucím skrze Platona, v zakoušení absurdity božského v různých identitách spasitelství, v šílenou sluneční vizi svrchované viditelnosti, kterou v něm vyvolají jeho vlastní patetická slova „Myslím, tedy nejsem“: vidinu žhavé lupy bez perspektivy a stínu, která si v ohnisku, v němž spojuje rozptýlené paprsky slunce, uvědomuje sebe jakožto já a stravovaná vlastním žářem pohlcuje celý vesmír. „Ó noci, nechávám tě zakusit svou vlastní extázi.“ Kniha je dokončena s neobvyklou pachutí studu, za cenu, že Blanchot dopsaný text předem daroval noci: „Jsem s tebou, jako bys byla mým dílem.“

Autor je bohemista.

Maurice Blanchot: Temný Tomáš. Přeložil Petr Janus. Rubato, Praha 2015, 110 stran.



Iasonas Kampanis: Nevěřící Tomáš, 2014

a hledání absolutního disidentství. K negativnímu „ani to, ani ono“, namířenému jak proti pravici (Hitlerův nacionalismus byl pro něj perverzní), tak proti levici, k disidentství, jež se kromě politického aktivismu promítne také do jeho požadavku na uměleckou kritiku – chránit a osvobodit myšlení od pojmu hodnoty – a především do zatemněného stylu jeho psaní.

Zjevení vnějšku

Z původně třísetstránkové verze románu *Temný Tomáš* (Thomas l'Obscur, 1941) zůstala nakonec výrazně zkrácená podoba druhého vydání (1950), s níž setkáváme i v českém překladu. Shodou okolností u nás vychází ve stejnou dobu jako jiný z mytických textů dvacátého století, *Magnetická pole* (1920) André Bretona a Philippa Soupaulta, jež jsou v aktuálním doslovu charakterizována nejen jako hra automatického psaní, ale hlavně jako průzkum „ontologické povahy“. Zajímavé sousedství hned dovoluje také naznačit to, čím *Temný Tomáš* nikdy nebyl: experimentálním textem, jenž je stvořen pro okázalé a hlasité zveřejnění a radikální řez tím, co je do určitého momentu považováno za literaturu nebo umění.

Příznačnou a opakující se figurou v Blanchotově díle je spíše zjevení všeho skrytého. Nejen ve smyslu toho, že vše musí vyjít najevo, stát

načrtnuty minimalisticky (moře, břeh, jeskyň, les, dům, pokoj); a celá kniha je vedena řečí, jež se nemůže vyvázat ze zajetí a posedlosti svou „nocí“. Jakmile jednou Blanchotův text započne, už ho nic nezastaví před nevyhnutelným přesycením sebou samým v podobě, kterou mu dává tento vnějšek: „Záhy se mu tato noc zdála ponuřejší a děsivější než kterákoli jiná, jako by skutečně vycházela ze zraněného myšlení, jež se již nemyslelo, z myšlení ironicky pojímaného jako objekt něčím jiným než myšlením. Byla to sama noc. (...) Věděl, že kolem jeho těla bdí jeho myšlení smíšené s nocí. Se strašlivou jistotou věděl, že také ono hledá otvor, kterým by do něj vstoupilo.“ Tak se Tomášova zkušenost stává zkušeností nepojmenovatelnosti a text praxí nečitelnosti.

Černý anděl pokrytý rzavou srstí

S úzkostí z jeho čtyřby jde ruku v ruce fascinace jeho ničivým romantismem. Nejprve uhrane obludným zdvojením prostoru noci, zakoušeného Tomášovým vědomím, a později doslova týrá tím, jak dokonale zaplavil redukovanou scenerii a vytváří další a další negativy dvojníků (jméno Tomáš odkazuje mimo jiné k aramejskému „dvojčeti“). Vyvolává příšerná zvířata coby halucinace vědomí, které v této „jiné noci“ zakouší ty nejčistší a zároveň nejhrůznější tvary svého vlastního

Psaní se rozpadne

Vlnovky, smyčky a výdutě Daniely Hodrové

Poslední román Daniely Hodrové byl zavнутý ve strukturách, větách, rytmech či motivech v předchozích autorčiných textech a čekal na rozvinutí. Prodírá se všemi možnými literárními houštinami, hledá nit života Bohumily Grögerové či Adrieny Šimotové a zkouší větami obkroužit prázdnotu.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Točité věty Daniely Hodrové, jak ostatně naznačuje název, se zavíjejí a rozvíjejí, aniž sledují směr či spějí k románovému celku, vzdávají se jakéhokoli pevného tvaru, snad kromě gramatické formy věty, ale i ta se neustále mění. Z předchozích konstrukčních principů se vynořují metamorfózy, kuklení i bujení, vracejí se osoby, místa, události i věci, které náležely dřívějším textům. Snad nejvíce se *Točité věty* vinou k předešlému *Vývolávání* (2010; viz A2 č. 3/2012). Skoro jako by text vznikající od března 2010 do září 2014 navazoval tam, kde *Vývolávání* skončilo (únor 2009). Znovu tytéž události (například smrt rodičů a milovaných mužů), stále tatáž setkávání – především s Bohumilou Grögerovou či Adrienou Šimotovou, mytická tkáň textu opět obkružuje sestupy do podsvětí; text rozpadlý do fragmentárních obrazů, jehož ruiny drží pohromadě tkaninou ornamentů a výrazným rytmem. V průrvě třinácti měsíců, které oddělují konec *Vývolávání* a počátek *Točitých vět*, se ale cosi podstatným způsobem změnilo. Ve *Vývolávání* litanický a elegický rytmus uklidňoval. Jazykové hříčky, délka vět, repetice týchž motivů tišily rozrušený dech i neklidnou mysl, sjednocovaly roztržitý rytmus truchlení. Vypravěčka neskrývala žal, hádala se se smrtí, vyvolávala mrtvé a jejich tváře.

Kukaččí hnízdění

Tentokrát neožívají mrtví, ale umírají živí. Věci i tváře se ztrácejí. Dříve jako by se obrazy, většinou trýznivé, vyvolávaly, aby se mohly odestát, vyžalovat a vyžalit, nyní se ale neustále vracejí, zavíjejí a odvíjejí, se smrtí jako by nešlo se popasovat. Bohunka znovu a znovu padá, Josku znovu a znovu poráží tramvaj, Karel opakovaně umírá na koberci, Lhotákův portrét Josky Hiršala opětovně odnášejí zloději a opakovaně s ním mizí z Bohunčína vědomí i podoba milovaného muže. Věty se netočí v pravidelných volutách, je to spíše téžavé kolotání, které známe z Komenského *Labyrintu* (jenž se mimochodem v četných variacích také neustále vrací). Potrhané věty, odumřelá písmena: „Narazí tu a tam na potišťenou stránku s vpisky a vsuvkami vyznačenými rozmáchlým gestem, vlnovkou, smyčkou nebo výdutí, v níž se zrodila nová věta nebo celý shluk vět, nezřídka se věty šíří na rub papíru, některé se začaly rozlévat na cizí papíry, budují si v nich svoje hnízdo, ne-li přímo svět, když je sběrač rozežene a rozhází, některá věta se vznese jako probuzený netopýr, zatřepotá se a zmizí.“

Hodrové věty se rozlézají do textů Máchy, Kafky, Komenského, Manna, Heideggera, Patočky a mnohých dalších coby paraziti, kteří se doslova pasou na cizím. Není však možné

rozlišit hostitele a cizopasníka, rub a líc. Nejvíce hnízdí v obrazech Adrieny Šimotové a textu Bohumily Grögerové. Daniela píše, jak Bohunka píše, jak nepíše a jak by měla psát. Věty krouží kolem Grögerové autobiografického memoárového textu, jenž posléze dostane název *Můj labyrint* (2014) a Hodrová jej bude, podobně jako *Rukopis* (2009), přepisovat a připravovat k vydání. Je to příběh mimořádné intimity a přátelství, který má v sobě něžnou lásku, ale také krutost, zklamaná očekávání, pocit křivdy. Daniela jako by měla potřebu neustále korigovat vzpomínání své přítelkyně, bezostyšně prozrazovat to, co Bohunka retušuje a skrývá. Chvillemi to může působit až jako určitá literární „bulvarizace“ a demytizace, kterou známe například z Vaculíkova *Českého snáře*, jež je však autorskému naturelu Hodrové bytostně cizí. „Co píšu o ní, píšu o sobě, její příběh je od jisté doby, ne-li od samého počátku mým příběhem,“ zdůrazňuje Hodrová a jako by určitou pochybností o Bohunčíně rukopisu kladla otázku, které problematizují autobiografické psaní jako takové, včetně toho vlastního. Je takový spisovatel subjektem, či objektem svých vzpomínek? Lze vůbec vzpomínat na blízké (události, lidi), nebo paměť směřuje vždy jen ke vzdálenému? Neodsouváme hromaděním a kupením slov to podstatné?

Vypravěčka nehnízdí pouze v příběhu Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala, ale také v příběhu Boženy Němcové, svých i Bohunčíných rodičů, Franze Kafky a Mileny Jesenské, Kafky a Dory Diamantové, Junga a Sabiny Spielreinové, Orfea a Eurydiky. Vždy se jedná o silné milostné příběhy. V jednom z mnoha záhybů skládají totiž *Točité věty* román o lásce. Skoro vždy ve spojení s umíráním. Dora, Bohunka i Daniela připravují své milované muže k smrti, zavínají je na nemocničních lůžkách do prostěradel a samy se pak halí do županů po mrtvých. Může láska překonat smrt? Bohunka ryje do papíru Joskovo umírání a svoje trápení, ale úleva nepřichází. „Nelze věčně milovat ty, kteří nás opustili, ani ty, kteří naše city neopětují,“ opakuje si Daniela.

Větvení, oddenky a záhyby

Tři části *Točitých vět* se mění podle toho, jak se vyměňují kulisy dětského loutkového divadla. Dvakrát, na začátku a na konci, se ocitáme v lese. Obsahuje v sobě řadu literárních toposů, metafor i konkrétních krajin či toponym. Labyrint, houštinu, heideggerovskou světlinu, ecovské narativní lesy nebo pustý les Dantův. Vypravěčka sestupuje do „jícna příběhů“, coby sumerská Ištar v podsvětí je obnažovaná větami („Procházím osmou větou. Sejmou mi ametyst z krku. Co to má znamenat? Bud

zticha! Takový je zdejší řád, je dobrý! Shrben a malý sem každý přichází.“). Věty „vynořují se z propasti, obkružují ji, je točitá jako kužely pekla a ráje v Božské komedii a jako propasti, přes které hleděl do dálky Zarathustra“.

Spolu s Nietzscheovými aforismy zmiňuje i Deleuzův a Guattariho koncept rizomu, „jehož růst je založen na hlavním kořeni a kmeni, z nichž se počíná větvení, podléhající více-méně linearitě a na dvojicích založené logice, slouží filosofům jako příklad a model šíření a větvení do všech směrů... variace, expanze, výboj, zajištění bodnutí, skládání se z plošin jako útvarů, které nemají začátek ani konec, zato mají na rozdíl od stromu střed“. Ptá se po podobě rizomatického psaní. Spočívá ve věčných návratech? Ve zvláštní organizaci textu, ztrátě hierarchie? „Často nedohlédám na konec události, která se v ní odehrává, ke gramatickému konci, odkládanému, protože i sám děj trvá, luk věty se napíná, vedlejší děje a okolnosti, zdánlivě bezvýznamné, ale vlastně závažné, se v něm rozrůstají a kupí, odsouvají rozuzlení. V takových větách bývá i podmět, subjekt výpovědi, odsouván nebo dokonce zamlčen i na konci, leckdy není jisté a jasné, kdo promlouvá nebo vnímá, či hlasy a vědomí se slily a prostoupily, ani já to občas nevím, na tihnutí ke konci jako by se nepodílela pouze gramatická pravidla, ale právě neosobní spění propasti vnitřní nekonečnosti k určitosti, vymezenosti, konečnosti, k jednotě, prajednotě.“ Střed jejího psaní nespočívá v tisíci plošinách jako u Deleuze, nazývá jej plovoucím ostrovem, jenž „zjevuje se plavcům a zase mizí, neustále mění místo a vzhled jako domov v mých snech... plovoucí pole řas a nedozírná hlubina pod ním, kterou nelze pojmout, ale s každým a, spojkou slučovací, někdy s odstínem odporovací, posléze i bez ní se plavec do té točité propasti propadá a opět se z ní nakrátko vynořuje, a on sám je čímsi unikajícím a proměňujícím se...“.

Věty popelu

Z této propasti „tká točité a bublající věty pod závojem dýmu z popele“. S hlavou položenou na psacím stole se proměňuje v přadlenu, jež vine „nitě“ vět, které rostou samy sebou jako „provazy podsvětí“. Můj Chaos je hadrový, zdůrazňuje a v textu se neustále objevují, svlékají o oblékají různé šaty, plédy, štuclý, šátký, župany. Rubášem se může stát cokoli. Spíše než na zmiňované rizomy pak upomíná Hodrové tkanina na benjamínovské hadráře, spadlé draperie Didi-Hubermana, v jejichž cárech jediné zůstává schoulená lidská podoba, tvar lidského – zmuchlaná tkanina představuje rozhraní a záhyb, v tomto případě mezi živým a mrtvým, tělem a věcí, oděvem a rubášem –, ale také na deleuzovský „záhyb“, který nerozlišuje mezi vnějším a vnitřním, pevným a beztvarym, záměrným a náhodným.

Zdánlivě periferně vstupují do *Točitých vět* kresby Adolfa Wölflího (v centru se pak víří kolem koláže Miroslava Huptycha). Kosmogonické obrazy do posledního místa zaplněné ornamenty, opakujícími se vzory, notovými partiturami se povaze Hodrové textu možná blíží nejvíce. Jedná se o surové, „brutální“ psaní, kde se (meta)literární aluze prostupují s osobními démony a traumaty, aktuální svět zaměňuje s fikčním, terapie s tvorbou tak, že většina těchto kategorií přestává platit nebo se alespoň problematizuje. Je to psaní, které neskrývá strach z prázdných míst, obsedantní potřebu obkroužit větami vše (ztrácí se rozdíl mezi podstatným a irelevantním), ale „psaní se rozpadne, jako se rozpadl obraz Eurydiky, když Orfeus, jat pochybností, přestal zpívat a ohlédl se“.

Daniela Hodrová: *Točité věty*. Malvern, Praha 2015, 376 stran.



Adolf Wölfl: Modré víno: kvalita 1Á, 1914

Rodinné konstelace s překvapením

Všichni jsme z toho úplně na větvi

Co rodina snese a co už nevydrží? Jaké je postavení vědy v našich životech a jak bezohledný může být výzkum usilující o vyšší dobro? Měla by být věda etická? Tyto otázky klade Karen Joy Fowlerová ve svém románu, který je přístupný, lehce se čte, ale zároveň vůbec není povrchní.

PAVEL KOŘÍNEK

Román Karen Joy Fowlerové *Všichni jsme z toho úplně na větvi* (We Are All Besides Ourselves, 2014) staví recenzenta před obtížnou volbu. Buď se totiž může rozhodnout, že odvrhne zbytečné ohledy, opevní se v egoistické iluzi všemocného kritika, bude ignorovat sebeprezentaci textu jako „vyprávění s překvapením“ a prozradí, jaké „rodinné tajemství“ se v knize skrývá, odhaluje a zkoumá. Nebo se může – poslušen společensky sdíleného přesvědčení, že spoilery se neříkají a i pro zahradníka platí presumpce neviný – pokusit kolem ústředního tématu knihy opatrně našlapovat. Je ale otázka, zda potom o takové knize, jež je pozoruhodná především silným příběhem a způsobem ohledávání tématu, méně již invenčním jazykem či zaumným stylem, lze vůbec napsat něco zajímavého a relevantního. Pohlédl-li tak snad na tuto recenzi čtenář, vyhledávající překvapení (zažité sousloví „naivní čtenář“ zde není namístě, vždyť konstatování naivity bývá často jen nezáměrnou proklamací řečnickovy elitářské arogance), který se chce pouze dozvědět, zda stojí za to románu Karen Joy Fowlerové věnovat čas, nechť nyní čist přestane a raději se rovnou začte do posuzované knihy. Pozornost si totiž rozhodně zaslouží.

literární zápisník

Skryté projevy cynismu

JAKUB VANÍČEK

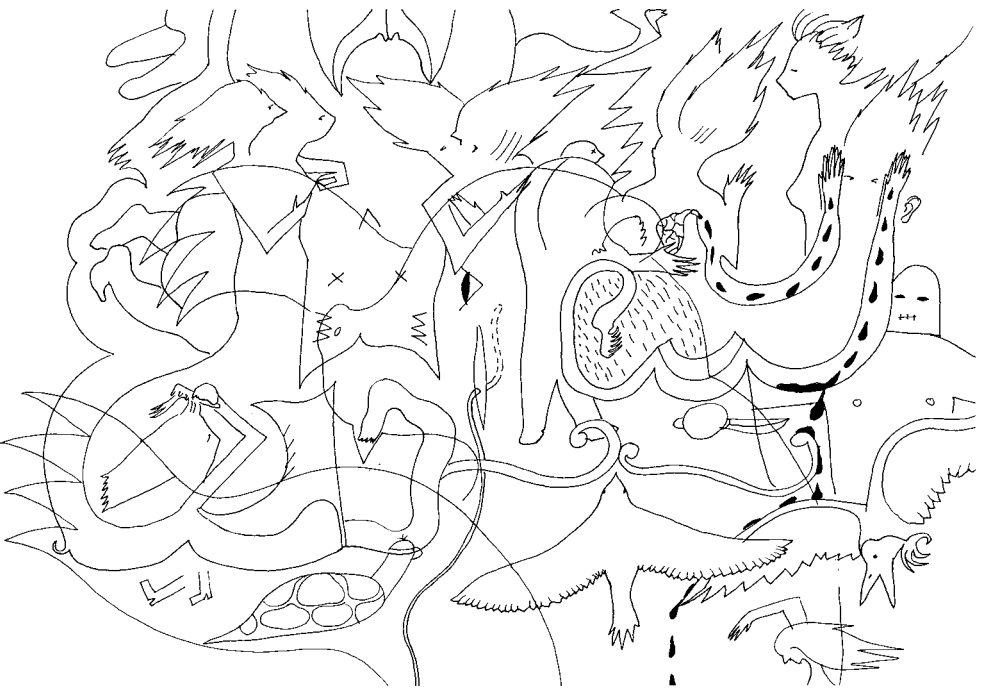
Filip Šimeček ve své novele nazvané *Dovolená v Dubaji* vypráví příběh o prekarizovaném mladíkovi, který se pod tlakem vnějších okolností rozhodne k první velké životní volbě. Poté, co musí vystoupit z doktorského studia, během něhož byl školen v oboru moderní literatury, navzdory vůli otce odejde z města a koupí si rozpadlý dům kdesi na severovýchodě republiky – na venkově, u lesa, nedařleko autobusové zastávky. Antonín – tak se onen nešťastník jmenuje – má v úmyslu tam uprostřed zarostlé zahrady vybudovat volnočasové centrum, kultivovat kritické myšlení venkovanů a pokračovat ve své subverzní činnosti v rámci anarchokomunistické buňky bojující za práva zaměstnanců. Jako na zavalanou se v Antonínově sousedství zjeví Gregor, manažer nižšího svěcení, zaměstnaný ve firmě, jež je největším zaměstnavatelem a vykořisťovatelem lidí z okolí. Hned na začátku vyprávění je tedy vše nastaveno tak, abychom mohli být svědky jednoho velkého zápasu a nahlédnout sílu aktivistického ideálu. Jistě neudělá chybu ten, kdo by se domníval, že právě tento ideál má být prověřen životními peripetiemi Antonínovy

Experiment, který rodina nedomyslela. Teď už ale bezohledně k textu samému. Ich-formová vypravěčka Rosemary Cooková začíná své líčení zprostředka děje a postupně se noří stále více do minulosti: z rámuujícího „teď“ roku 2012, kdy je Rosemary málo přes čtyřicet, se její líčení ubírá nejprve do nelehkých časů vysokoškolských studií, aby se poté vrátila ještě hlouběji do doby nejtětlejšího dětství v sedmdesátých letech 20. století. Právě tam je totiž třeba hledat prapůvod všech jejích nejistot a traumat: dětství to sice zprvu bylo radostné, ale pak se něco zásadního pokazilo. Rodinná pohoda, zajišťovaná rodiči i báječnými sourozenci – o něco starším bratrem Lowellem a stejně starou sestríčkou, takřka Rosemaryiným dvojčetem Fern –, se v okamžiku rozpadla, když byla poslední jmenovaná z domu odvezena a přemístěna za mříže výzkumného centra. Zní to děsivě, jak nějaký násilný únos, a proto je třeba odkryt to velké tajemství, které se čtenář kolem čtvrtiny knihy konečně dozvídá. Fern byla šimpanzice a její pobyt u Cookeových byl součástí vědeckého experimentu, v kterém šlo o sledování a komparativní analýzu vývoje lidského a opičího jedince a jejich vzájemného ovlivňování. Se čtenářovou interpretací „přijatelnosti“ celé události to možná zahýbat dokáže, pro Rosemary, Lowella i jejich rodiče se tímto odhalením ale samozřejmě tragičnost prodělané ztráty nijak neumenšila.

Rizika šokantní zápletky

Všichni jsme z toho úplně na větvi je román, kterému hrozilo nejedno nebezpečí. Kvůli charakteru ústřední zápletky, jež je svým způsobem až trochu bulvární, mohl totiž snadno sklouznout do různých podob brakové exploatace. Lehce se mohl zvrhnout v dojmavé citové vyděračství: vždyť podobná líčení dlouhého vyrovnávání se s předchozí ztrátou nebo popis rozvratu rodiny, která se odhodla ke kroku, jehož důsledky nedokázala včas

posoudit, už svedla do takové pasti nejednoho autora či autorku. Fowlerová však tomu to riziku zdatně čelí civilností a neafektovaností Rosemaryina vyprávění a svou pozitivní roli zde sehrává i pro někoho možná trochu zcizující kompozice – právě ona nadvakrát distancovaná retrospektiva je zde garantem uměřenosti. Záznam Lowellovy reakce na prožité trauma, totiž jeho příklon k radikálnímu ekologickému aktivismu (či ekoterorismu, jak tvrdí agenti, kteří jsou mu na stopě), mohl zase lehce sklouznout v ekologickou agitaci zacílenou proti experimentům na živých organismech. Propagandistické černobílosti ale úspěšně brání jak nejednoznačnost Lowellova počínání, které je vedeno nakonec stejnou měrou přijatou ideologií, jako neschopností reflexe osobního selhání,



Kresba Silvie Vavřínová

nesnesitelně přitroublé, najde v knize několik scén, které chtějí být tak směšné, že nejsou nakonec ničím jiným než alternativou k té nejtrapnější srandě, v pravidelných dávkách diktované upocenými baviči českému televiznímu národu. Jistě, celé by to mohla být zábava na druhou, autorovi nakonec mohlo jít i o to potrápit svého čtenáře těmi neblbějšími banalitami.

Ale zpět k hlavnímu problému Šimečkova textu – a k druhému způsobu, jak jej číst. Čím jiným by tento text mohl být, když ne nepovedenou groteskou, odehranou v proudu klišé a pitomin? Jistá vodítka nabízí Prolog sepsaný Jiřím Karenem. Aniž bych ještě přečetl jedinou řádku první kapitoly, mám před sebou hotovou interpretaci celého textu, interpretaci tak mazanou, že když se k ní od konce knihy vrátím, musím ji celou popřít; a přitom věřit, že stejně postupovali všichni, kdo se na přípravě tohoto titulu podíleli. Karen píše, že hlavní postava vstupuje „do víru bizarních situací“ – ne, vylíčené situace jsou vším možným, jen ne bizarní. „Postavy se potácejí v neřešitelných dilematech“ – škoda, že se autor citátu nezmiňuje spíš o čítankových stereotypech intelektuálů na venkově, neúspěšných manažerů nebo o jiných literárních fikcích. Ne, ne, ne, postupuji zcela opačně, než si Jiří Karen žádá.

Dovolenou v Dubaji radši čtu jako dokument o svrchovaném pohrdání a nemístném smíchu. Antonín, jeho otec, Gregor, podnikatel Holeček a další jsou jen figurami, jejichž pomocí vypravěč (nebo snad autor?) vyztužuje svůj vlastní postoj nade vše povzneseného cynika. Vše, co tyto postavy provádějí, je už dopředu ničemné; jakkoli jejich svět chce

tak i překvapivá argumentační vyváženost, s níž Fowlerová důsledně ke každému názoru doplňuje protihlas.

Žádná z těch mnoha románem kladených a tematizovaných otázek jistě není nijak nová, všechny již byly v literatuře i jiných uměních ohledávány mnohokráte a určitě mnohem důsledněji. Fowlerové román je ale klade a prozkoumává ve srozumitelné a čtivé podobě. *Všichni jsme z toho úplně na větvi* je lehoučké čtení, které je zároveň komplexní, nápadité, a přitom živelně strhující a bezproblémově přístupné každému čtenáři.

Autor je bohemista.

Karen Joy Fowlerová: Všichni jsme z toho úplně na větvi. Přeložila Petra Jelínková. Nakladatelství Plus, Praha 2015, 328 stran.

být teritoriem, v němž vládne zákon všeobecného zkrachování, v posledku je vždy pouze souborem trivialit. A je to tak správně, dokonce jediné správně! Tak jako čteme texty, které jsou vpojeny do aktuální společenské situace, aniž by využívaly nejběžnějšího, každodenního jazyka, stejně tak musíme počítat s existencí literatury, která jej naopak užívá, a přesto se v ní nic „[ne]odehrává na scéně světa, ve kterém jediné měřítko hodnoty člověka spočívá ve schopnosti produkovat zisk anonymním důchodcům na Floridě“ (obracím zde naruby výrok z Karenova Prologu).

K dokonaloosti je tento tvůrčí princip pohrdavého odmítnutí doveden díky rozsahu textu. *Dovolená v Dubaji* čítá čtyřiašedesát stran. Má-li se na tak úzkém prostoru řešit hned několik velkých témat, pak opravdu nezbyvá než si od každého z nich držet cynický odstup. Postavy mají jen tolik místa, aby se vyslovily tak, jak bychom to od nich v jejich ničemném světě očekávali – viz projev Antonínova otce, který byl kdysi nomenklaturním kádrem a kterému vypravěč mohl věnovat přibližně dvě a půl strany textu a ještě stihl vylíčit jeho celoživotní utrpení, včetně vize o Antonínově budoucnosti. „Tak to prostě je. Celý život budeš otročit nějakému debilovi a jediný, co tě pak potěší, bude páteční hospoda. A zase nanovo. Vždycky to tak bude.“

K čemu tedy taková kniha? Především k tomu nenechat se zmást jejím devastujícím cynismem. Celou silou nám jej text vnucuje, celou silou se proti němu musíme opevnit.

Autor je literární kritik a antikvář.

Filip Šimeček: Dvolená v Dubaji. Petr Štengl, Praha 2015, 64 stran.

ÍDIOT DĚCHÁ

Protokol

S.d.Ch.

S výjimkou prvního půlroku v klasicistní budově pankrácké devítilky jsem absolvoval povinnou školní docházku výhradně v novostavbách školních areálů expandujícího Jižního Města. Vše bylo vždy nové a moderní a vůně právě položeného linolea se mi stala samozřejmostí, kterou jsem bolestně postrádal ve všech příštích ústavech a institucích, kterými jsem byl nucen procházet. Školám se přezdívalo podle barev skleněných fasád, a tak jsem po modré a hnědé zakotvil v červené, situované na severní okraj Milíčovského hvozdu k rybníku Vrah, u kterého seděla o desetiletí dříve dívka, která hledala Egona Bondyho.

Zde, v prostředí opravdu nových začátků, vybudovala manželská dvojice vysokých pionýrských funkcionářů masivní a fungující pobočku této mládežnické organizace, do které jsem nadšeně vstoupil, protože k dětství patří nadšení. V počátečním období, nežli se podařilo získat první prostory v budově školy, probíhaly schůzky přímo v jejich bytě a já jsem, jak tušíte, patřil k průkopníkům vzrůstajícího se hnutí a stal se členem tvrdého jádra, díky čemuž jsem měl k oběma funkcionářům velmi blízko. V jejich knihovně jsem se poprvé seznámil s tvorbou Jaroslava Foglara, načež jsme s jejich starším synem vedli, vedle oficiální pionýrské kariéry, také alternativní a ilegální činnost klubovou, zcela v intencích skautského periodika Vpřed, a trpěli tak už od dětství ideovou schizofrenií. V krátkém čase se funkcionářským manželům podařilo kompletně obsadit suterén obou školních budov a velmi zásadním způsobem ovlivňovat chod celé školní instituce. Nebylo sjezdu strany, na který bychom nebyli namísto vyučování odvázeni krásnými autobusy ke zdravicím a ze kterého bychom si neodváželi igelitovou tašku s pochoutkami a stranicými suvenýry, nebylo zahraniční delegace, která by neprošla moderním areálem naší školy, nebylo výročí, při němž bychom nezpívali v krojích rozjařeným soudruhům s přehazovačkami sovětské písně, dokonce velmi privátně, v ředitelně, kde probíhala už neoficiální část oslav, spojená s občerstvením, a kde si mě po zdařilé interpretaci Katuši dojatá a opilá ředitelka školy přitiskla do svého nikotinového dekoltu, soudruzi s přehazovačkami aplaudovali a já jsem od té doby závislý na slávě a uznání.

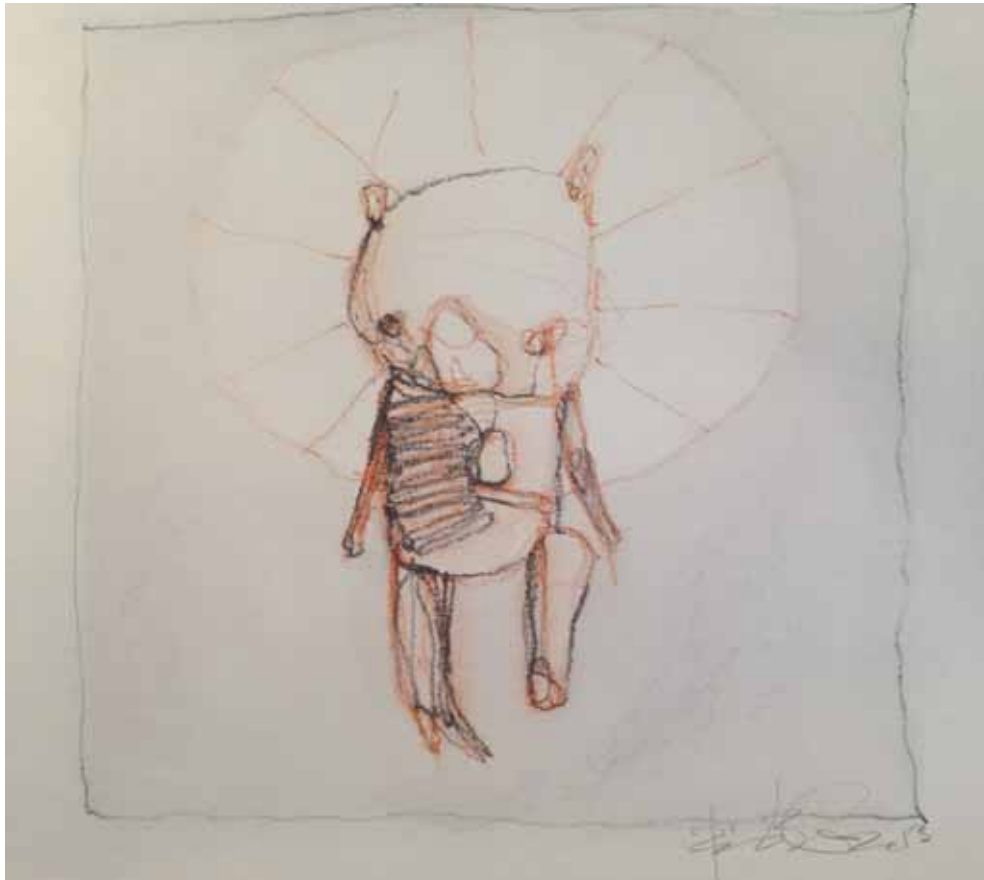
Vrcholem všeho snažení, a předpokládám i diplomatického úsilí, byla ohlášená návštěva prvního československého kosmonauta Vladimíra Remka, po kterém měla být naše škola pojmenována. Ale jelikož byl naživu, nestali jsme se školou nesoucí jeho jméno, ale pouze školou Prvního československého kosmonauta, což nás do jisté míry frustrovalo. Nicméně kosmonaut přijel a my se dozvěděli, že se naši funkcionářské dvojici podařilo čestný titul strhnout i pro naši pionýrskou organizaci. To byla radost. A já, jakožto člen tvrdého jádra, jsem vesmírného hrdinu po školních chodbách doprovázel a Vladimír se na mě usmíval. V pionýrské organizaci jsem prožil mnohé z toho nejkrásnějšího ve svém životě.

Později, vlivem západní propagandy, promiňte, kultury, a nastupující puberty, můj zájem o dění v pionýrském hnutí ochabl a omezil se na formální návštěvy šachového kroužku, kde jsem prohrával jednu partii za druhou až do chvíle, kdy se mnou nikdo nechtěl hrát, a já, i přes hrozby svých rodičů, že to budu mít v posudku, z Pionýrské organizace SSM vystoupil.

A to by bylo, pane vyšetřovateli, asi tak všechno, a závěrem bych rád prohlásil, že mi je jasné, že levicovou hrozbu i tak představuji. Jo, ale víte co? Funkcionářská dvojice nepomněla na moje zásluhy, projevila velkorysost a napsala mi posudek krásný, bez poskvrny.

Příběhy pro úzkostné děti

Severská dětská literatura



Kresba Bárður Oskarsson

Nejen severské detektivky, ale i severská dětská literatura se tradičně těší zájmu českých čtenářů. Přitažlivost příběhů Karkulína, Pipi Dlouhé punčochy, Ronji, dcery loupežníka, či nejnověji placatého králíka může spočívat jak ve svérázném pojetí hrdinství, tak v porušování různých tabu.

JARKA VRBOVÁ

Severská literatura má už po desetiletí pro české čtenáře zvláštní přitažlivost a zjevně se to týká i titulů pro děti a mládež. Jak si jinak vysvětlit například popularitu knihy Islandana Jóna Svenssona *Nonni a Mammi* (1915, česky poprvé 1934, v novém vydání 1994) či celé série dívčích příběhů Dánky Karin Michaelisové o Bibi (od roku 1927; jeden z dílů se jmenuje *Bibi v Československu*, česky 1931), z nichž se české čtenářky dozvěděly, že dívky nemusí být jen spořádané puťky. Oblíbená byla – a je – i dojemně krásná dětská kniha s vlasteneckým nábojem, původně zamýšlená jako čítanka, *Podivuhodná cesta Nilse Holgerssona Švédskem* autorky Selmy Lagerlöfové, vydaná roku 1906 (česky 1913, nový překlad vyšel v roce 2005). Těsně po válce (1945) přivedla na svět své skřítky finsko-švédská autorka Tove Janssonová. Muminci a jejich příběhy, založené na nezlomném odhodlání postavit se nepřízni osudu, získali stejnou oblibu ve Skandinávii jako u nás (první český překlad knížky *Čarovná zima* je z roku 1977).

Společenské změny v první polovině 20. století a proměňující se rodinný model (počet dětí se snižoval, a rodiče tudíž měli s dětmi užší kontakt) se promítly i do dětské literatury. Oceňovali ji (a s dětmi četli) hlavně rodiče patřící ke střední třídě. Rovněž se po anglosaském vzoru objevili děští antihrdinové.

Osamělí antihrdinové

Tyto vnější okolnosti spolu s osobními zkušenostmi a zážitými traumaty přivedly k psaní i Astrid Lindgrenovou (1907–2002). Ta obdivovala průlomové pedagogické teorie své krajanky Ellen Keyové (1849–1926), která

nejen že ovlivnila životní názory švédských žen v oblasti estetiky, vedení domácnosti a nutnosti emancipace, ale zdůrazňovala i důležitost volnější výchovy dětí. Lindgrenová debutovala ve čtyřicátých letech příběhy o dospívajících dívkách Britt-Mari a Kati, které v mnohém připomínaly dánskou sérii o Bibi. Až když se však rozhodla psát v souladu s vlastními zážitky, její knihy zaznamenaly raketový úspěch.

Dlouhý seznam jejích děl má neobvykle široký rejstřík témat. Psala jednak o svém dětství, o idylických letech v jižním Švédsku – sem patří svou oblibou nedostižné *Děti z Bullerbynu* (1947, česky 1962), *Emil z Lönnebergy* (1963) nebo *Lotta z Roštácké uličky* (1961, česky 1992). Spisovatelčini protagonisté jsou ale i odvážné děti plné revolučních myšlenek, jako například hrdinka knihy *Ronja, dcera loupežníka* (1981, česky 1987). Dětskou vzpoureu nepostrádající humor dovedla k vrcholu, ve své době neuvěřitelnému, v postavě *Pipi Dlouhé punčochy* (1945, česky 1976). Pro chytré děti, které rády luští záhady, přivedla na svět i detektiva Kalleho, ale také ne úplně příkladného a trochu ješitného a potměšilého Karkulína.

Zcela odlišnou část její tvorby představují díla na pomezí fantazie, pohádky a skutečnosti. Jsou temná a závažná. Jak je možné, díváme se, že Astrid Lindgrenová napsala zároveň *Děti z Bullerbynu*, ale i *Bratry Lví srdce* (1973, česky 1992) a *Mio, můj Mio* (1954, česky 1996)? I na to najdeme odpověď v jejím životě a v osudově bolestných zážitcích, kdy z obavy před maloměstským odsudkem dala své nemanželské dítě na výchovu k cizím lidem. Z této zkušenosti čerpá ve svých „nedětských“ dětských knihách. Píše spíš o antihrdinech než o hrdinech – opuštěných, osamělých, odvržených. A v *Bratrech Lví srdce* se dokonce odvážila něčeho nebyvalého: nechala hlavního hrdinu umřít.

Detabuizace smrti

Ani v poválečném, rychle se vyvíjejícím Švédsku však všechno nešlo samo sebou a Skandinávie, otevřená a svobodomyslná, jak ji známe dnes, vypadala trochu jinak. Švédská společnost nebyla připravena ani na *Pipi Dlouhou punčochu*, ani na *Bratry Lví srdce*. Autorka porušila tabu běžné výchovy i tabu smrti.

V angloamerické tradici dětských knih se také smrt nezamtluje, ale bývá to spíše smrt někoho jiného než dítěte, natožpak dítěte, které je hlavní postavou. Albatros, který se ujal českého vydání *Bratrů Lví srdce*, si vyžádal k této problematice posudek dětského psychologa, profesora Zdeňka Matějčka. Jeho vyjádření je poučné i po letech: „... je to odvážné a velice taktní pojetí lidské smrti... Ze své klinické zkušenosti mohu potvrdit, že děti se touto otázkou zabývají a že se jim nedostává pomoci. A pomoc je v tom, že si mohou své vlastní napětí na něčem „odreagovat“, že si mohou o ní něco přecíst, že se to neskrývá, že to není tabu... je neblahá praxe, že rodiče neberou děti na pohřeb svých nejbližších příbuzných – v nesprávné představě, že je záhodno je uchránit bolestných prožitků – jenomže neodreagované prožitky se z života neztrácejí a mohou působit vážné nepříjemnosti později... Musím pochválit autorku za její odvahu a psychologickou dovednost.“

Matějček zmiňuje ještě jedno pozitivum, které je možné vztáhnout na více severských dětských knih (ale i anglosaských, vzpomeňme například Tolkienova *Hobita*). „Velmi věrohodně a výstižně je podána skutečnost strachu a jeho překonávání. Děti se mohou velmi dobře s hrdinou Karlem identifikovat... u čtvrtiny školních dětí dominuje osobnostní rys úzkostnosti...“

Odkaz Astrid Lindgrenové

Bez výhrad a při každé příležitosti se k odkazu Astrid Lindgrenové hlásí celosvětově úspěšný norský autor Jostein Gaarder (nar. 1952). Jedno z jeho děl *Jako v zrcadle, jen v hádance* (1993, česky 1999) pojednává o umírající dívce, kterou – ve chvílích překročení hranice mezi životem a smrtí – chodí navštěvovat anděl. A chvíle strávené s andělem jsou stále delší...

Gaarder o svých knihách prohlašuje, že jsou určeny čtenářům od devíti do devětadevadesátilet, a pro většinu z nich to rozhodně platí. Věhlas mu přinesl především *Sofiin svět* (1991, česky 1995) s podtitulem *Román o dějinách filosofie*, v němž zúročil svou učitelskou praxi. Můžeme snad autorovi vytknout jistý školský přístup, nicméně se mu podařilo přiblížit dějiny lidského myšlení formou, která je pochopitelná a přijatelná skutečně pro všechny generace. I jeho literární debut, kniha pro mládež *Tajemství karet* (1990, česky 1997), spojuje všechny kladné rysy skandinávské literatury a poprvé v ní Gaarder použil i svůj oblíbený rámec – putování známými i neznámými kraji. Otec se synem jedou přes celou Evropu hledat matku, která se „ztratila ve světě módy“, a jejich zážitky se prolínají s osudy jejich předků. *Tajemství karet* však již rok po vydání poněkud nespravedlivě zatlačil do pozadí mimořádný úspěch *Sofiina světa*.

Současní autoři na rozdíl od Astrid Lindgrenové píšou střídavě pro děti a pro dospělé, jejich dětské knihy ale statečně a zdatně pokračují v tradici svého vzoru. Česká nakladatelství (Albatros, Baobab, Mladá fronta, Meander aj.) to jistě pochopila a poměrně ochotně skandinávské tituly pro děti vydávají. Za zmínku stojí třeba humorné knihy o Kurtovi úspěšného norského autora pro dospělé Erlenda Loea nebo série o Otíkovi dánského spisovatele Oleho Lunda Kierkegaarda. Nejvíce je u nás tradičně zastoupena švédská literatura – přeložena byla různorodá díla od obrázkových publikací pro malé čtenáře (kupříkladu série Evy Brenckertové) až po příběhy pro teenagery (řada knížek o Kláře a její lásce ke koním od Pii Hagmarové). Výmluvným příkladem neexistence tabu v současné severské dětské literatuře je pak *Placatý králík* (2011, česky 2014) od autora z Faerských ostrovů Bárður Oskarssona.

Autorka je překladatelka z norštiny.

Spektákl násilí

Způsob zabíjení a svědomí národa

Dokument dánského režiséra Joshuy Oppenheimera *Způsob zabíjení* se stal oslavovanou i kontroverzní filmovou událostí. Tvůrce nechal pachatele masakrů v Indonésii inscenovat jejich činy do podoby hraného filmu. Jedná se o provokativní zprávu o moci, kinematografii i jejich vzájemném vztahu.

TOMÁŠ STEJSKAL

„Je zakázáno zabít. Tudíž jsou všichni vrazi potrestáni, pokud však nezabíjejí ve velkém a za zvuků trumpet.“ Citátem od Voltaira začíná pozoruhodný dokument Joshuy Oppenheimera *Způsob zabíjení*. Kamera sleduje hladinu vody a už v tu chvíli je šplouchání poněkud zlověstné. O něco později přichází záběr na noční ulici a následují titulky: „V roce 1965 byla indonéská vláda svržena vojenskou silou. Kdokoli v opozici vůči militaristické diktatuře mohl být obviněn, že je komunistou: odboráři, farmáři, intelektuálové i etničtí Číňané. Během jediného roku a s podporou západních vlád bylo zavražděno přes milion „komunistů“.“

Smích, štěstí, úsměv

Pravá síla Oppenheimerova filmu však netkví ve zkoumání děsivých historických faktů. Poprvé se vyjeví mezi oběma zmíněnými sekvencemi, v úvodní scéně filmu, připomínající bollywoodské muzikály: z duté sochy ve tvaru kapra vycházejí nalíčení a pestrobarevně odění tanečníci. Slyšíme pokyny z režie: „Smích, štěstí, úsměv. Chci vidět opravdovou, přirozenou krásu, tohle není žádný podvod.“

Pojmy jako „skutečné“ či „inscenované“ nabývají ve *Způsobu zabíjení* neobvyklých podob. Joshua Oppenheimer několik let natáčel se skutečnými aktéry indonéských masakrů, nestál však primárně o jejich ústní svědectví, nepouštěl se do rozsáhlé investigativní práce, šlo mu o jednoduchou věc. Přiměl tyto gangstery (jak se sami označují a odvolávají se přitom na to, že indonéské slovo pro gangstera vychází z anglického „free man“, tedy svobodný muž), aby znovu sehráli, co se tehdy událo – a provedení nechal na nich. Existuje mnoho filmů, v nichž tvůrci či aktéři různým způsobem reflektují proces natáčení. Ani případ, kdy skutečné události přehrávají jejich účastníci v dokumentárním filmu, není originálním nápadem – iráňští tvůrci Abbás Kiarostamí a Mohsen Makhmalbaf podobný prvek využili během své kariéry hned několikrát.

Zatímco v iránské kinematografii tyto postupy obvykle šly ruku v ruce s všednodenními tématy a velmi osobní, ztišenou, minimalistickou tvůrčí metodou, v níž mezi dokumentárním

a hraným filmem vede opravdu velmi tenká hranice, Oppenheimer používá mnohem excesivnější přístup. Už jeho „hrdinové“ mají k obyčejnosti a všednodennosti iránské kinematografie tak daleko, jak je to jen možné. Jde o lidi, kteří mají na svědomí statisíce životů a stále jsou ve své zemi u moci. A nejen to, podle televizních pořadů jde o hrdiny. Bůh přece nenávidí komunisty. Především však do filmu vstupují prvky rozličných žánrů podle představ aktérů a režisérů v jedné osobě.

Moc a sadismus

A právě v tuto chvíli začíná do hry vstupovat zvláštní moc filmového média, které umí na jedné straně vytvářet distanci a na straně druhé umožňuje silnější střet s realitou než jakékoli jiné umělecké médium. „Proč se lidé dívají na Jamese Bonda? Kvůli akci. Proč se dívají na filmy s nacistickou tematikou? Aby viděli tu moc a sadismus. My to umíme také, umíme být sadističtější než to, co vidíte ve filmech o nacismu,“ říká charismatický stařík Anwar Congo, který si pro potřeby natáčení nechal obarvit šedé vlasy na černo. „Ve filmech se nikdy neuřezávaly hlavy, tedy v těch fiktivních ano, ale ne v těch podle skutečnosti. Já to prováděl i ve skutečnosti,“ dodává milovník kinematografie, který dále tvrdí, že inspirací při jejich násilných činech byly snímky s Marlonem Brandem, Al Pacinem či Johnem Waynem. Ve chvíli, kdy je zhruba ve třetině slyšíme vyslovovat výše citované věty, se jen těžko věří tomu, že se někdo podílel na hrůzných činech s rozměry genocidy a nyní o nich nejen ochotně vypráví, ale ještě by o tom rád natočil atraktivní film s patřičnou dávkou zpěvu, zábavy i gore efektů.

Z tohoto popisu by se mohlo zdát, že jde o jakousi extrémně zvrhlou exploataci. Dílo se také vedle nadšených kritik a oscarové nominace dočkalo i velmi odmítavých reakcí a nařčení, že se jedná o snuff. Muži, kteří odkoukali způsob vraždění pomocí drátu z filmových gangsterek, se chlubí svými děsivými činy a většinu času se starají hlavně o to, aby na plátně dobře vypadali či aby si na filmové vraždění nevzali nevhodné bílé kalhoty,

zosobňují asi nejvěrnější znázornění činů přesahujících běžná etická kritéria. O podobných skutcích nejde mluvit, a když o nich dotyční mluví, vlastně to nemá příliš velkou hodnotu.

Náznaky viny

„Je možné zabít milion lidí a zapomenout na to? Nebo pokud to bylo vymazáno z vědomí, existuje nějaké nevědomé reziduum, něco, co přetrvává?“ ptá se na začátku svého eseje o *Způsobu zabíjení* významný dokumentarista Errol Morris, který spolu s Wernerem Herzogem působil jako výkonný producent Oppenheimerova filmu. A ve svém rozsáhlém textu popisuje nejen Oppenheimerovu zvláštní metodu filmu ve filmu, ale dotýká se též problematiky přepisování historie a paralel mezi situací v Indonésii a ve Vietnamu. Oppenheimer dodává, že přinejmenším ve Spojených státech byly masakry vnímány jako „dobrá zpráva. Vítězství nad komunismem“.

Když tito zestárlí „hrdinové“, oslavováni doma i za mořem, přehrávají za pomoci maskérů, kostýmů a rekvizit scény z minulosti, jde pochopitelně spíše o amatérské divadlo než o něco podobného skutečnému filmu. I v těchto situacích výsledků či vraždění se všichni baví a jedinou starostí je, aby to dobře vypadalo. Katarzní povaha filmového média se vyjeví teprve ve chvíli, když sami sebe sledují na obrazovce. Z původních obav o to, jak na ně budou nahlížet ostatní, až výsledné dílo uvidí, se ke konci stává skutečná reflexe vlastních činů. Občas ve filmu zaslechneme nejasná vyjádření o vině, o tom, jak se tíhy minulosti lze zbavit za pomoci tance, alkoholu, marihuany či extáze. Ale první opravdová emoce na Congově tváři se přiznaně objevuje ve chvíli, kdy sleduje muzikálový výstup, v němž za šumění vodopádu a tónů dojemné hudby stojí obklopen dívkami v červenobílých kostýmech.

Autor je filmový publicista.

Způsob zabíjení (The Act of Killing). Dánsko, Norsko, UK, 2012, 122 minut (režisérský sestřih 159 minut). Režie Joshua Oppenheimer, kamera Carlos Arango de Montis, Lars Skree, střih Niels Pagh Andersen, Janus Billeskov Jansen, Mariko Montpetit, Charlotte Munch Bengtsen, Ariadna Fatjó-Vilas Mestre, hudba Elin Øyen Vister.



Muži, kteří odkoukali způsob vraždění z filmových gangsterek, se starají hlavně o to, aby na plátně dobře vypadali. Foto theactofkilling.com

Kinematografie lomu

S Timothy Corriganem o refraktivním filmu

Poblíž principu sebereflexivního filmu se nachází i pojem refraktivní kinematografie, který zavádí teoretik Timothy Corrigan. Refraktivní jsou podle něj ta díla, která promýšlejí roli umění v mimoestetických kontextech.

TEREZA HADRAVOVÁ



Timothy Corrigan. Foto z osobního archivu

Obraz kinematografie jako optického hranolu, který láme, násobí a šíří paprsek světla, pocházející od filmového teoretika André Bazina, přejímá – a láme, násobí a rozšiřuje – Timothy Corrigan, americký profesor filmových studií a autor řady významných knih o filmové esejistice, diváctví a rovněž o americké a německé kinematografii. V Bazinově pojetí je oním paprskem světla původní dílo – literární předloha, která se při převodu na plátno tříští a opětovně sceluje, nacházejíc v novém médiu identitu vyššího stupně. U Corriganova lze lépe než o jednom refraktovaném paprsku mluvit o svazcích impulsů – o různých veřejných zkušenostech, režimech zobrazování, stejně jako o jiných uměleckých dílech –, pro které refraktivní filmy představují prostředky reflexe a přetváření.

Bazin si ve svém esejí o adaptaci z konce čtyřicátých let pohrává s myšlenkou, že se „blížíme k říši adaptace, v níž bude pojem jako jednota uměleckého díla, ne-li dokonce pojem autora samého, navždy zničen“. Také Corrigan si všimá současné expanze refraktivity napříč uměleckými žánry a druhy. Refraktivní kinematografii považuje za prostor, ve kterém dochází k promýšlení role umění v mimoestetických kontextech, avšak nikoli obecně či s využitím pouhého odkazu k nějakému prožitku, který je vůči dílu vnější, ale zevnitř, skrze vlastní estetickou zkušenost. Právě ta je ohniskem ohybu či zlomu, který odhaluje její veřejný charakter.

Mezi refraktivními filmy, které Corrigan uvádí, jsou dokumentární i fikční díla – ve své knize se v této souvislosti podrobněji věnuje například *Hypotéze o ukradeném obraze* (L'hypothèse du tableau volé, 1979) Raoula Ruize či *Detailu* (Nema-ye nazdik, 1990) Abbáse Kiarostamího. Podle Corriganova tvoří zvláštní třídu filmu-eseje, ve které se ovšem to, co činí film esejem, ukazuje v nejsevernější podobě. Refraktivní filmy, píše v poslední kapitole své knihy *The Essay Film: From Montaigne, After Marker* (Film-esej. Od Montaigne, po Markerovi, Oxford University Press, New York 2011), přivádějí diváky „k onomu bodu, kde se na průsečíku veřejného a soukromého života rozvíjí estetická zkušenost a kde inscenace povolávají k aktivitě myšlení filmem jakožto kritické testování samotné estetické hodnoty a smyslu“. V překladu Martina Pokorného vyšla tato kapitola pod názvem *Refraktivní kinematografie: filmové dotazování filmu* v časopise dok.revue č. 5/2014. Text je volně přístupný v elektronickém archivu časopisu.

Jaké současné kinematografické počiny byste označil za refraktivní a proč?

Poměrně nedávná *Adaptace* [*Adaptation*, 2002] a podivný biografický snímek *Můj svět* [*American Splendor*, 2003] patří mezi ony nepříliš běžné narativní hrané filmy, na které lze uplatnit refraktivní perspektivu. Oba snímky přitom napadají svůj vlastní režim zobrazování, a tím problematizují i diváckou interpretaci filmu. Nefikčním snímkům se v oblasti refraktivity daří lépe. Na mysli mám například díla Errola Morrisa. Z nedávných filmů, které pasují do kategorie refraktivní kinematografie, mohu jmenovat například Chybějící obraz [*L'image manquante*, 2014] kambodžského režiséra Rithyho Panha či Příběhy, které vyprávíme [*Stories We Tell*, 2012] kanadské filmařky Sarah Polleyové. V obou případech se poměr mezi zobrazením a skutečností prostě nezdá pro daný projekt adekvátní.

Proč jste začal pracovat s pojmem refraktivní filmy? K čemu tím odkazujete a jaké vztahy se metaforou refraktivity pokoušíte vystihnout?

Termín refrakce jsem převzal z eseje o adaptaci od André Bazina. Refraktivita nabízí jemnější a komplexnější metaforu pro interakci mezi dvěma díly. Bazin mohl na refraktivitě postavit dynamičtější model adaptace, který se obešel bez pojmů jako věrnost či osvojení. Vazbě mezi dvěma díly rozuměl jako výrazně kreativnějšímu, expanzivnějšímu a do značné míry také intelektuálně náročnějšímu dialogu, jenž se může vydat mnohými směry.

Které další teoretické koncepty z filosofie či filmových studií považujete za blízké refrakci?

Jak už jsem řekl, jádro konceptu refrakce, stejně jako mnohých dalších pojmů současné filmové teorie, lze nalézt v Bazinových esejích. V širší perspektivě jdou směrem, který je v souladu s některými mými stanovisky, argumenty Waltera Benjamína. Také některé z ambicióznějších teoretických prací, jež se v současnosti věnují problematice adaptace či inscenování, se zabývají dynamikou filmového diváctví způsobem, který rezonuje s mými úvahami. A podobnou tematikou se samozřejmě zabývá také kniha *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image* [Refrakce skutečnosti. Filosofie a film, 2009] od Johna Mullarkeye.

Mohl byste uvést hraniční příklady refraktivních filmů – tedy filmy, u kterých váháte, zda pod hlavičku refraktivní kinematografie spadají?

Pokud bych svou definici refraktivní kinematografie nastavil, mohla by pojmout i některé snímky, jež obvykle zařazujeme do kategorie reflektivní kinematografie, jako jsou tradičnější filmy nové vlny – Godard a spol., nebo třeba filmy Michaela Hanekeho a dalších. Kdybych měl zmínit pouze jeden snímek, byly by to *Holy Motors* [2012] Leose Caraxe – fascinuje mě, jak se film prolamuje mnoha performativními technologiemi.

V čem spočívá diváctví refraktivních filmů? Jaká je typická trajektorie prožitku refraktivního filmu?

Nejzajímavější mi připadá, jak refraktivní filmy vytvářejí neobvyklou diváckou pozici – zcela zjevně není pasivní, není však ani brechtovsky provokativní. Nechtějí prostě jen přilákat pozornost k mechanismům filmového zobrazování, ale vyžadují interpretativní ponor do světa za filmem. S lehkou ironií lze říct, že nejbližší mají k intelektuálním hříčkám, kterým se někdy říká filmy-hádanky či kinematografie mentálních her, jako například *Donnie Darko* [2001] nebo *Memento* [2000]. Divák se v nich musí pustit do aktivního procesu interpretace toho, co znamená interpretovat. Když je takový tlak zaměřen na skutečné události či osoby, refrakce získává explicitnější podobu a zásadní etickou dimenzi.

Jaký vztah panuje mezi refraktivitou filmů a politickým, technologickým či ekonomickým kontextem, v němž filmy vznikají? Kdy a kde se refraktivní kinematografii daří nejlépe?

Refraktivní kinematografie je v mém pojetí především moderní, ne-li dokonce současná praxe. Vzkvétá v kulturách a dobách, kdy jsme – v technologickém, ideologickém i ekonomickém smyslu – mediálně nasycení a zároveň přebýváme uvnitř kulturní krajiny charakterizované pochybností a riskem. Kombinace obou sil vytvořila v posledních deseti letech pro refrakci zvlášť živnou půdu.

Dává smysl přemýšlet o refraktivitě ve vztahu k videím existujícím na internetu a k praxím typu lajkování, sdílení, komentování, které internetové médium podporuje?

Zcela určitě. I když já osobně jsem trochu staromódní filmový historik, jsem přesvědčen, že internet a různé digitální platformy jsou místem, kde se mediální zobrazování znovu definuje. Ve správných rukou se pak stávají těmi nejpokročilejšími a nejrozsáhlejšími scénami, na kterých lze proces refrakce utvářet a zkoumat.

Timothy Corrigan je profesor filmových studií na Pensylvánské univerzitě. Byl členem redakční rady časopisu Cinema Journal a je redaktorem časopisu Adaptation. Kniha The Essay Film: From Montaigne, After Marker (Film-esej. Od Montaigne, po Markerovi, Oxford University Press, New York 2011) získala v roce 2012 prestižní ocenění Katherine Singer Kovács Award for the Outstanding Book in Film and Media Studies. Mezi jeho další tituly patří The Film Experience (Zkušenost filmu, Bedford/St. Martin's and Palgrave Macmillan, New York 2004), který vychází v roce 2015 ve čtvrtém vydání, a Writing About Film (Psaní o filmu, Harper Collins, New York 1989), jenž v roce 2012 vyšel již poosmé a byl přeložen do mnoha světových jazyků.

Snímky pro osamělé

Otevírání filmových korespondencí

Loňský ročník filmového festivalu v Jihlavě prezentoval mimo jiné sérii videodopisů, které si mezi sebou vyměňovali slavní autorští filmaři. Celý projekt už svým výlučným zadáním svádí k ohledávání filmového média.

JAN KOLÁŘ

Když v roce 2006 pořádalo barcelonské Centrum současné kultury výstavu věnovanou Víctoru Ericemu a Abbásu Kiarostamímu, požádal její kurátor Jordi Balló oba filmaře, zda by instalace svých filmů a obrazů, vystavené v protilehlých místnostech, nedoplnili sérií krátkých filmových „dopisů“, jež by nejprve kolovaly mezi jejich bydlišti a posléze skončily jako závěrečná část expozice. Oba oslovení vyhověli a výstava *Korespondence*, která se snažila zvýraznit všechny analogie v jejich tvorbě, tak byla průběžně doplňována i o korespondenci zcela nemetaforickou. A také poměrně nezajímavou – oba opěvovaní velkáni světového filmu sestavili své pohlednice jako vkusné a sofistikované, ale v jistém ohledu zcela formální komplimenty. Erice si tak například v jednom ze svých dopisů přivlastňuje motivy a stylistické postupy Kiarostamího filmů. Rovněž iránský filmař spěchá dokázat, že umí rozpoznat rukopis španělského režiséra, a odpovídá dvanáctiminutovým filmem, který odkazuje k hlavnímu motivu Ericeho slavného debutu *Duch úlu* (El espíritu de la colmena, 1973). Jako by podobné filmové výměny nemohly nabídnout nic jiného než variace tropů a figur, které odesílatel vysledoval u adresáta, aby mu tím zalichotil. V jistém ohledu se Ericeho korespondence s Kiarostamím liší od předtištěných narozeninových blahopřání jen tím, že si diváci/čtenáři jejich dopisů mohou užít poněkud samoučelnou cinefilní rozkoš z rozpoznávání toho, o jaké motivy se rétorika jednotlivých lichotek opírá.

Blahopřání a dialogy

Akademická bezkrevnost Ericeho a Kiarostamího videodopisů však není jen dílem náhody či neochoty obou tvůrců naplnit Ballóova

si vyměňují katalánský režisér Isaki Lacuesta a jeho japonská kolegyně Naomi Kawase, se k sobě stylisticky a tematicky přibližují tak dlouho, až vyústí v (nakonec nerealizovaný) pokus obou tvůrců natočit společný film. V případě videominiatur Mexičana Fernanda Eimbckeho a v Berlíně žijící korejsko-americké filmařky So Yong Kim už ani o přibližování nemá smysl mluvit – střídající se zповědi postavené na rodinné paměti obou filmařů se vzájemně kopírují a doplňují tak důsledně, že u jejich závěrečných „zenových“ pozdravů na rozloučenou už ani není možné rozlišit, kdo je nasnímal.

Trosky fotogenie

Ty nejzajímavější příspěvky vzešlé z Ballóova kurátorského záměru ovšem nemají charakter soukromé konverzace, ale spíš se pokoušejí prozkoumat, co vše může s charakterem filmu epistolární forma udělat. „Korespondence“ mezi barcelonským rodákem Joséem Luisem Guerínem a devadesátiletou legendou amerického filmového undergroundu Jonasem Mekasem tak nepředstavuje jen záznam na dálku budovaného přátelství, ale především střet dvou radikálně odlišných pojetí kinematografie. Guerínovi dávají subjektivní, v komunikační nástroj proměněné videopohlednice příležitost ke stále novým projevům cinefilní nostalgie a nekonečné, tiché lamen-taci nad smrtí filmu, který ztratil schopnost diváky oslovovat a odhalovat jim krásu skrytou pod nánosy všednosti. Guerínovy černobílé, dokonale nasnímané dopisy, vyvolávající ze záhrobí trosky fotogenie, však zároveň poznamenává melancholické vědomí toho, že jeho snaha ulovit co nejvíce krásných obrazů je vlastně zbytečná – že filmy, které natáčí,

kráse, ale proto, že obsahují stopy chvil, míst a přátel, a mohou tak dokazovat, že ti, kdo tu teď právě nemohou být, tu dozajista byli.

Výseky z moře okamžiků

Napětí mezi filmovou podívanou a gesty dovolávajícími se nepřítomných přátel, dominuje i nejpozoruhodnější korespondenci. Albert Serra a Lisandro Alonso jako by oba vyšli z přesvědčení, že hlavní rozdíl mezi (filmovými) fikcemi a (filmovými) dopisy spočívá v jejich odlišném vztahu k realitě a času – zatímco půdorys fikcí na sebe vždy bere podobu jasně strukturovaného modelu světa, v němž čas bez prázdných mezer smysluplně směřuje od začátku k předznamenávanému závěrečnému vyvrcholení, dopisy mohou zachycovat jen nutně torzovitý výsek z moře všednodenních událostí, obklopený nekonečnými pustinami mechanicky ubíhajících okamžiků.

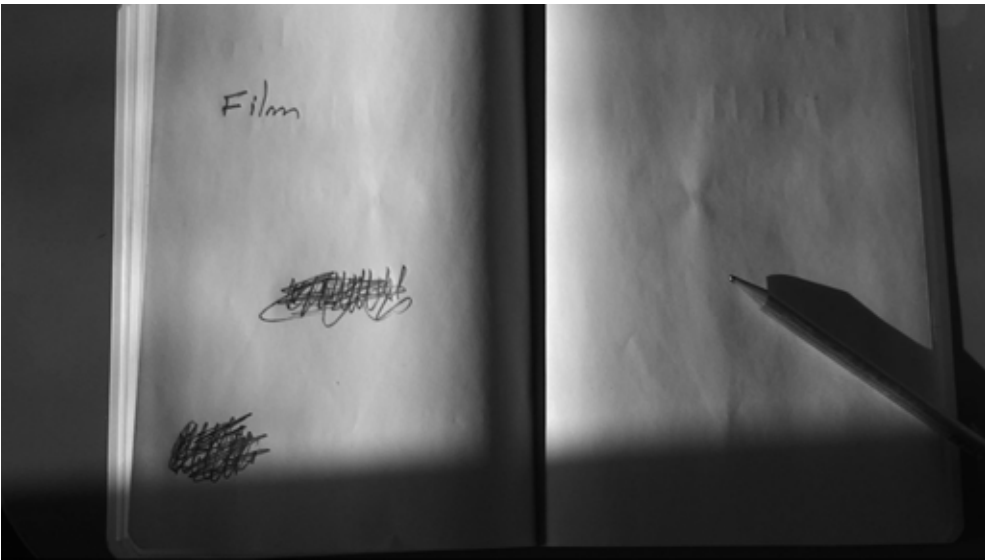
Serra a v následné reakci na něj i Alonso tak svůj „dopis“ pojali jako dekonstrukci vlastního rukopisu, v níž demaskují výstavbu svých filmových fikcí. Serra ze svého více než dvouhodinového dopisu *A pán mi učinil velké věci* (El senyor ha fet en mi meravelles, 2011), ježž Alonsovi poslal, utvořil jakýsi negativní otisk svého staršího filmového komentáře k donu Quijotovi *Čest rytířů* (Honor de Cavelleria, 2006). Skupina Serrových přátel z města Banyoles, kteří tradičně tvoří herecký ansámbl jeho filmů, v něm spolu s režisérem projíždí krajem La Mancha, aby v původních lokacích Cervantesova románu rekonstruovali záběry ze své vlastní (a na jiných místech natáčené) adaptace. Místo nich však kamera zachycuje jen neustálé čekání na světlo či tmu a nesouvislé, nekonečné a nedokončené rozmluvy, jež mají zabít další, na první pohled prázdný čas.

I Alonso ve svém bezejmenném snímku, v němž Serrovi odpovídá, recykluje (a zároveň ničí) svůj starší film. Dlouhé, z ruky snímané pohledy na labyrintický prostor řídkého stepního lesa jako by patřily mezi nepoužité záběry Alonsova debutu *Svoboda* (La Libertad, 2001). Až po chvíli se ukáže, že jednotlivé sporadické střihy v jeho „korespondenčním“ filmu nepředstavují navazující švy, ale opakované začátky různých variant stejné sekvence. Přibývajících minuty navíc postupně odhalí další a další vrstvy konstrukčního aparátu, pomocí něhož se buduje filmová iluze reality: herci vystoupí ze svých rolí a Alonsův scenárista Fabian Casas na kameru přečte povídku, ježž adaptaci jsme v předchozích záběrech sledovali.

Ačkoli se však oba snímky tváří jako sebeironické, obrazoborecké reflexe stylistických postupů a produkčních podmínek, jež stojí za vznikem Serrových i Alonsových fikčních filmů, svým vyzněním dokonale zapadají do portfolia obou režisérů. V žádném z filmů Alberta Serry nezajímá jejich tvůrce zápletkatolik jako těla a hlasy jeho přátel čekajících před běžící kamerou; i v dopisu Serrovi přes jeho explicitně obnažovanou kostru nakonec převládne hlavní „ne-lidské“ téma Alonsovy perspektivy a jednotlivé záběry se podvolí pomalu plynoucímu toku chvil, jež nevyplňují lidské činy, ale větrem rozpohybované siluety stromů, stín vrhající oblaka a štěkot psů.

Jako by oba tvůrci naznačovali, že v případě skutečně působivých filmů není mezi hoto-vou fikcí a jejím budováním žádný rozdíl. Jejich postoj se tak vlastně shoduje s Mekasovým vzkazem adresovaným Guerínově přestetizované cinefilii: pro film nejsou podstatné hranice mezi fikcí a dokumentem, mezi dokonalou kompozicí a nahodilým vrstvením záběrů či mezi krásou a exploatací. Důležitý je jen okamžik, kdy se do sebe zapouzdřeně, zkonstruované a interpretovatelné obrazy promění v série mnohoznačných gest, za nimiž už není žádná touha oslňovat a tvořit, ale jen prostá potřeba se dotýkat.

Autor je filmový publicista.



Z dopisu Josého Luise Guerína Jonasu Mekasovi. Foto cccb.org

zadání. To, že spolu Kiarostamího i Ericeho krátké snímky komunikují jen formálně, je do značné míry dáno i principiálním rozdílem mezi neadresnou tvorbou a adresným psaním, mezi filmy a dopisy i způsoby jejich čtení. Milovníky filmů a vášnivé korespondenty pohání protichůdná touha. Podle Truffauta chodí do biografů lidé, kteří chtějí být sami. Dopisy píšou a čtou jen ti, co sami už jsou. Netouží po skrytí z obrazů, jejichž krása, rytmus či logika dokáže zakrýt klopotnou ubohost světa, ale po dotyku, který by jejich svět prohrál.

I přes rozpačitý výsledek prvního pokusu se Jordi Balló rozhodl s odstupem několika let svůj nápad zopakovat a inicioval vznik pěti dalších sérií videodopisů, v nichž na sebe reagují výrazné postavy autorské kinematografie z různých koutů světa. Některé z nich, jako třeba korespondence mezi Jaimem Rosalem a Wang Bingem, dopadly stejně bezvýrazně jako paralelní samomluvy Ericeho a Kiarostamího. V jiných je ovšem možné sledovat strukturu rozvíjejícího se dialogu. Dopisy, jež

jsou už svým zadáním vyloučeny z prostoru živého kina, odsouzeny k putování po projekčních místnostech opuštěných galerií a zaprášených filmoték, které navštěvují jen podobně anachroničtí *flaneuri*, jako je on sám, pisatel dopisů, které nikdy nedojdou na místo určení.

Je pozoruhodné, že si Guerín za adresáta svého krasosmutnění vybral tak nesentimentálního filmaře, který své snímky nikdy nevázal na určitou technologii, téma ani estetický klíč. Mekasovy nepřetržitě vznikající filmové deníky nemají charakter vykupitelských obrazů, jež cinefilové Guerínova typu touží uctívat, ale obklopují svého tvůrce stejně přirozeně jako vzduch, jídlo nebo klobouky. Místo reprezentace krásy v nich jde spíš o příležitost k dotykům – filmové obrazy jsou důležité proto, že je lze archivovat, přestříhat, pomocí světla a projektoru oživovat, destruovat, zapomenout a pak někde znovu nalézt. Jak Mekas v jednom ze záběrů, který natočil ve tři ráno ve svém newyorském bytě, Guerínovi vzkazuje, filmy (či ještě lépe „nahrávky“) nevzdorují tiko-tu hodin, tmě a stařecké nespavosti kvůli své

Král supersestřihů

Maďarský snímek Final Cut – Dámy a pánové

K dílům tematizujícím samotné filmové médium patří i ta, jež jsou poskládaná ze záběrů z jiných filmů. Výsostným příkladem této tendence je celovečerní Final Cut – Dámy a pánové, který představuje obsáhlou databázi záběrů z význačných titulů dějin kinematografie.

ONDŘEJ PAVLÍK

Solaris (Soljaris, 1972) Andreje Tarkovského jako odpověď na 2001: Vesmírnou odyseu (2001: A Space Odyssey, 1968), Počátek (Inception, 2010) pod vlivem pionýra křivožového střihu D. W. Griffitha, Wes Anderson coby překvapivý následovník Jasudžira Ozua. Krátké videoeseje letos definitivně zaplavily streamovací kanály, zpravodajské weby a sociální sítě. Úspěšní videobloggeři jako Tony Zhou, jehož kanál Every Frame a Painting po roce a půl provozu nashromáždil téměř tři sta tisíc odběratelů, proráží cestu nové formě filmové publicistiky. Ukazuje se tak, že poutavou audiovizuální výchovu, která rozmanitě globální publikum nenásilně učí všímavějšímu sledování, lze v internetovém prostředí velmi zdárně provozovat právě skrze samotnou audiovizi. Kromě úvah o tom, jestli recenzenti digitálního věku budou místo pera či klávesnice k úspěchu potřebovat mikrofon, dobré hlasivky a střihačský um, fenomén videoesejů ponouká k přemýšlení nad možnostmi filmového média. Mohou snímky nashromážděné do koláže z důmyslně seskládaných útržků kriticky reflektovat samy sebe i bez doprovodného vysvětlujícího komentáře?

Zběsilá poznávčka

Odpověď na tuto otázku se zdá být samozřejmá („Proč by nemohly?“), přesto je třeba si ji klást. Kvanta internetových „best of“ supersestřihů nebo oslavných montáží, rekapitujících kariéru kultovního tvůrce či sezónu oblíbeného seriálu, totiž v první řadě podporují nekritické fanouškovské zanícení. Klipy navíc obvykle gradují k emotivnímu vyvrcholení, v němž hymnická hudba s korespondujícími, vynalézavě zvolenými obrazy navozuje husí kůži a žene slzy do očí. Právý opak rozumového analytického uvažování. Diváky vděčnou zábavu zajišťuje i prozatímní král všech supersestřihů, snímek Final Cut – Dámy a pánové, který do jediného kompilátu vměstnává téměř pět set děl z celých dosavadních dějin kinematografie. Ambiciózní projekt maďarského režiséra Györgye Pálfiho si nadto dává za cíl vyprávět na ploše celovečerní stopáže univerzální příběh lásky muže a ženy. Nejde však jen o ultimátní milostnou romanci nebo velkolepou poctu filmu, ale také o esejistickou reflexi sledovacích návyků a filmových konvencí, klišé a stereotypů.

Final Cut je v divácké rovině možné zjednodušeně vnímat jako vědomostní kvíz cinefilních znalostí. Zejména hromadné projekce se často zvrhávají ve zběsilou poznávčku. „Damon!“ „Delon!“ „V čem on to tehdy hrál?“ Pálfiho film v tomto soutěživém modu účinkuje nejen na poučenější publikum hlavně proto, že sestává povětšinou z velmi známých, mnohdy klasických a kultovních snímků. A tady přichází další potenciální výtka. Film představuje kinematografii jako soubor komerčních či artových hitů a utvrzuje poněkud omšelou ideu nedotknutelného kánonu, sestaveného z dlouhodobě oceňovaných, časem prověřených děl. Diváci tak z projekce odcházejí lehce pobaveni a s hřejivým pocitem sebeuspokojení, že nad rámec znalostí nabytých z „all-time“ žebříčků webových databází a publikací typu „1001 filmů, které musíte vidět, než zemřete“, se není nutné vydávat. Vždyť tohle je to podstatné a nadčasové, říká to i Pálfi.

Odsunuté odchylky

Tytéž vlastnosti a účinky lze ale shovívavěji nahlédnout z perspektivy historického vývoje diváctví a produkční technologie. Dnes jsme málokdy svědky toho, že obecenstvo slovně reaguje na promítání snímek a neustále jej komentuje. Počátkem minulého století, když film ještě znamenal snadno dostupnou atrakci, přitom takto rozpustilé chování v sále

– zejména v chudších čtvrtích – bylo vcelku běžné. Final Cut tedy v divácích oživuje radost z promítání, ovšem s jedním podstatným rozdílem. Jestliže kdysi mohly sledování provázet hlasité připomínky ke směřování děje a osudu hrdinů, u Pálfiho snímku jde spíše o dohady, který další populární film přijde v té které ikonické scéně na řadu. Řečeno výrazivem sémiotiků, dochází tu k čítankovému zviditelňování paradigmatické osy výběru, na níž se v tomto krajním případě nachází bezmála celá historie filmu. Final Cut je proto „databázovým“ snímkem non plus ultra, který nejen že mohl vzniknout jedině v prostředí digitálních knihoven, ale o tomto prostředí zároveň sám leccos vypovídá.

S tím souvisí také otázka selekce „nalezeného materiálu“, která v Pálfiho filmu otvírá několik paradoxů. Final Cut na jedné straně zjevně touží po co největší diverzitě, když rovnoměrně čerpá ze všech období kinematografie, od němé éry po současnost. Geograficky se ale až podezřele pevně drží euro-americko-asijské linie a třeba bollywoodskou, africkou nebo latinskoamerickou tvorbu úplně opomíjí. Svůj přiměřený podíl

společenské principy. Co se týče komentování filmařských zvyklostí, počíná si Pálfiho snímek jinak než valná většina jeho experimentálněji laděných předchůdců. Například sedmiminutový počín Telephones (1995) Christiana Marclayho vytváří z řady filmů montáž telefonického hovoru, ale výsledný dialog mezi mužem a ženou záměrně ochuzuje o jakýkoli smysluplný obsah. Tutéž konvenční scénu přitom Final Cut zužitkovává opačně, jako jeden z uzlových bodů romantické zápletky, v němž je třeba si předat klíčovou informaci. Klasická návaznost záběrů, kdy jedna postava začne pohyb a druhá jej plynule dokončí, pak tvoří jádro celého filmu, a poukazuje tak na ryzí funkčnost mezinárodně přijímaného hollywoodského stylu. Co však tradičně bývá „neviditelné“, se tady pod nápořem kontrastního zdrojového materiálu zviditelňuje a z mechanicky užívaného postupu dělá osvěžující prvek.

Upozorňovat na iluzivní povahu filmu, které jinak diváci často bezmyšlenkovitě podléhají, je pro Pálfiho snímek zcela zásadní. Ne náhodou Final Cut začíná posledním záběrem blockbustera Avatar (2009), v němž hrdina



- 3 / RYBÍ KDYBY**
COMPAGNIE PEPPER CHOC (CH)

14 / 15 / MUTUS LIBER
HANDA GÖTE RESEARCH & DEVELOPMENT

16 / 18 / TRANZMUTACE + FRACTURED
ANDREA MILTNEROVÁ & JAN KOMÁREK

17 / ČESKÝ RÁÁÁÁJ!
SPIELRAUM KOLLEKTIV & STUDIO
DAMÚZA POHÁDKA

20 / ČTYŘI TŘI DVA JEDNA (DIVADLO – KONCERT)
BOCA LOCA LAB

21 / 23 / SMRT JSEM JÁ
LA CALACA

28 / 29 / PIRÁT A LÉKÁRNÍK
WARIOT IDEAL

30 / MRAKY
HANDA GÖTE RESEARCH & DEVELOPMENT
- V RÁMCÍ FESTIVALU FOTOGRAF**



Final Cut v divácích oživuje radost z promítání. Foto finalcut-movie.com

tu mají animované pohádky, zatímco z televizní seriálové produkce probleskne jen tvář Jacka Bauera, doktora House a pár záběrů z Mad Men (2007–2015). Jenže není televize ve snímku vytěsněna na okraj právě proto, že až donedávna byla chápána jako mladší a neduživější sestřička filmu? Obdobně můžeme nahlížet na zdánlivě nezpochybnitelný heteronormativní diktát, který však subtilně narušuje kratičkéy prostřih na dvě vedle sebe jdoucí ženy nebo o několik řádů křiklavější zařazení bezpohlavní postavy E. T. do závěrečného láskyplného objetí. Ačkoli si Final Cut neustále pohrává s komicky nepravděpodobnými záměnami, právě tyto podvrtné vsuvky výstižně ilustrují, že jakékoli odchylky buď odsouváme mimo většinovou pozornost, nebo nám ve srovnání s „normálem“ připadají směšné.

Zviditelňování filmu

Další otázkou je, zda Final Cut vůbec chce na pozadí věčného příběhu prezentovat všeobjímající portrét kinematografie, nebo zda spíše z kinematografie čerpá, aby skrze její úločky vystihl určité ustálené, opakující se

dokončí upload vědomí ze své ochrnuté lidské schránky do „virtuálního“, digitálně vymodelovaného těla. Muž a Žena poté navštěvují biograf a vyjadřují své touhy prostřednictvím diváckých zážitků („Tohle jsem viděl ve filmu, ale chtěl jsem to vždycky zkusit“). Na konci nechybí ani náležitě dlouhý záběr z Vertiga (1958), té nejklassičtější ukázky snové závratě, v níž se protagonista zamilovává do vlastní představy. I proto by bylo naivní číst v tvářích defilujících hvězd upřímnou výpověď o životě v minulém století. Dominantní ideje, z nichž byla utkána celá jedna epocha audovizuálního umění, ale Final Cut zachycuje věrně a pomrkává přitom i na opomíjené alternativy. Příznačně paradoxní pak opět je, že pomyslnou tlustou čáru za érou analogového filmu dělá právě snímek, jehož název zároveň odkazuje k nástroji výsostně digitálnímu – nejpopsatelnějšímu střihačskému softwaru současnosti. Autor je filmový publicista.

Final Cut – Dámy a pánové (Final Cut: Hölgyeim és uraim). Maďarsko, 2012, 84 minut. Režie György Pálfi, scénář György Pálfi, Zsófia Ruttkayová, střih Judit Czákó, Károly Szalai, Nóra Richter, Réka Lemhényi.

Pravda médií

Reflexivita v cyklu Český žurnál

Nové české dokumenty často zdůrazňují osobnosti svých autorů, kteří mnohdy vystupují před kamerou. V televizním cyklu Český žurnál tato strategie posloužila mimo jiné k reflexi samotného televizního média a jeho zpravodajských postupů.

MICHAL BÖHM

Televizní seriál *Český žurnál* se prezentuje jako cyklus autorských dokumentů, které zkoumají kauzy různé míry aktuality. Každá z jeho epizod se ale mimo jiné nějak vztahuje k samotným mediálním nástrojům, jež informují veřejnost a utvářejí její postoj vůči zobrazované události. Jednou z jeho ambicí je nahlížet na mediální kauzy hlouběji, vymezovat se vůči „povrchnímu“ zpravodajskému zpracování a namísto toho představit subjektivní výpověď a názor autora, který klade na společnost určité nároky. V několika momentech dochází dokonce i ke zpochybňování média dokumentárního filmu a reflexi jeho výpovědní či etické hodnoty.

Hledání názoru

Neustálé připomínání přítomnosti natáčecího štábu se nese jako určitý leitmotiv celým cyklem a vystupování režisérů před kamerou působí téměř jako formální zadání. Tyto prvky neslouží jen k sebereflexivnímu potvrzení skutečnosti, že sledujeme situace, které by se bez přítomnosti kamery neodehrávaly, ale zejména jde o zdůraznění samotného procesu hledání a formování určitého názoru. Každý díl zpracovává vývoj poznání, které podstupuje samotný autor. Divák nesleduje pouhý přehled událostí, které by byly natočeny s již dopředu připraveným stanoviskem a následně ve střížně pouze zřetženy. Fakt, že mnoho kauz zůstává nedořešených, upozorňuje právě na nemožnost proniknout k podstatě problému – například z důvodu angažovanosti rozdílných zájmových skupin. *Pančovaná republika* Lukáše Kokeše nechává zaznít různé konspirační teorie týkající se propojení pančovacích kartelů s vysokými patry politiky, aniž by je potvrdila. Podobně je tomu i v případě korupční chobotnice okolo pražské Opencard ve *Zločinu pana Chytila* od Iva Bystřičana. Vít Klusák zase v *Dělnících bulváru* záměrně zamlčuje, kdo je postava, která hlavní aktérce vysvětluje, jak je nebezpečné, že se o bulvár zajímá televize.

Český žurnál se tak svým přístupem staví do kontrastu vůči strohé popisnosti sdělovacích prostředků. Záznam z klasického zpravodajství využívá maximálně jako odrazový můstek pro vlastní pátrání a často na něm svým způsobem parazituje, například když autor využívá odpovědi na otázky, které byly určité osobnosti položeny v mediálně exponovaných rozhovorech. Tvůrce přitom nezájímají pouze odpovědi, ale i způsob, jakým se redaktori zpravodajství sami tážou. Ve *Zločinu pana Chytila* se dokonce režisér Bystřičan nechává před novináři slyšet, že ani tak důležitý soudní proces jako ten s „nespravedlivě“ obviněnými úředníky v kauze Opencard nestojí médiím za důslednější sledování celého vývoje a referují pouze o vznesení obžaloby a závěrečném rozsudku. Bystřičan usvědčuje zpravodajství zejména České televize z povrchnosti a senzacechtivosti a svým vlastním dokumentem se snaží jít příkladem: jeho cílem je donutit diváky, aby se zamysleli, jakým způsobem jsou oni sami informováni.

Pieta a necitlivost

V dílu *Rozezlení* nabízí Martin Dušek – v méně angažované formě než Bystřičan – úvahu nad národní reflexí důležité dějinné události. Ptá se, jak aktualizovat pro nastupující generace vědomí o tragédii v Lidicích v době, kdy poslední pamětníci pomalu odcházejí ze světa. Není zakonzervování orální historie způsob reprodukce, který přichází o svoji oslovovací moc? Není zkostnatělý důraz na zachování piety místa nakonec cestou, která pietu v posledku oslabuje? Když do úvodu Dušek vestřihne úryvek z výpovědi přeživší stařenky, záměrně vybírá takovou část, která je svou citovou přepjatostí až komická: „Byl tam



Vystupování režisérů před kamerou působí téměř jako formální zadání. Foto ceskatelevize.cz

řezník! Byly tam tři hospody a hodně hezkejš dětí!“ Divák se v tomto momentu dokáže ubránit smíchu hlavně proto, že mu to zakazuje jeho historicky naočkovaná úcta k tragédii. Dušek podniká kopernikánský obrat, když diváka nutí odvrátit jeho uvažování od tragické události k samotnému způsobu, jak nad tragickými událostmi uvažujeme.

Podobně se Vít Klusák s Filipem Remundou v *Životu a smrti v Tanvaldu* zamýšlejí, jak vůbec informovat o osobní tragédii, jako je případ důchodce, který v údajné sebeobraně zastřelil mladého Roma. Společně řeší, do jaké míry je reprezentace takovéto události – faktu zbytečné smrti – skrze kameru odcižující nejen pro samotné autory/kameramany, ale i pro diváky. Ve chvíli, kdy se Remunda přiblíží s kamerou k malému dítěti zabitého muže, jeho kolega ho obviní z překročení hranice dokumentární etiky. V následující scéně pak oba autoři diskutují o tom, jak neustálé mediální propírání celé kauzy má za následek to, že se člověk při kontaktu s autentickou situací a živými postavami stává sám necitlivým. Dvě závěrečné výpovědi ve filmu (muže, který zabíjel, a klíčového svědka), jež si vzájemně protiřečí, pak zrcadlí omezenost objektivního dokumentárního výzkumu, ale i poznání obecně. Sdílenou pravdou se nakonec ve společnosti stává to, jak o situaci informovala zpravodajská média.

Omezená moc dokumentu

V *Dělnících bulváru* se zase poměřuje výpovědní síla autorského dokumentu a bulvárního tisku. Klusák vstupuje do dialogu s protagonistou Pavlem Novotným, aby zjistil, proč se tak inteligentní člověk věnuje přízemní činnosti šéfredaktora bulvárního webu. Novotný se jeho naivitě vysmívá a Klusáka napadá s tím, že ho jednoduše baví nabytá moc manipulovat, o které si Klusák jako dokumentarista může nechat jen zdát. Následuje výmluvný střih na Klusáka, který v sobě dusí zlost, jelikož si uvědomuje, že oslovovací moc dokumentu je opravdu minoritní. Možná i proto se *Dělníci bulváru* nesnaží podat vysloveně kritické svědectví o povaze bulváru a spíše fascinovaně sledují rozporuplnou postavu Novotného. Jako by Klusák přijal Novotného argumenty a vycházel z toho, že jeho dílo bude promlouvat pouze k divákům, kteří

na bulvární tisk mají již ucelený názor, zatímco lidé, kteří bulvár čtou, dokument pravděpodobně vůbec neoslaví.

Spríznění přímou volbou – zaměřující se na dva hlavní prezidentské kandidáty – opět dokládá, že Zemanova participace na různých korupčních i kriminálních kauzách se nedá s jistotou ověřit, což autoři přiznávají i tím, že se rozchechtají během rozhovoru se samotným Zemanem. U Schwarzenberga naopak rozkrývají, jak je jeho prezentace v rámci mediální kampaně vzdálená tomu, jak jako osoba působí ve skutečnosti.

Gádžo Tomáše Kratochvíla se snaží o přehodnocení rasových stereotypů, ale od ostatních počinů se odlišuje svou deníkovou formou, která nabízí silně subjektivizující a selektivní vhled do problematiky. V ostatních dílech jsou reflexivní prvky přítomné spíše minoritně, mnohdy dokonce subverzivně. *Obnažený národ* a *Já, horník!* jsou s lehkou nadsázkou sebereflexivní tím, jak často i nechtěně tematizují režijní bezradnost. Karlu Žaludovi se v úvodu *Já, horník!* bortí jeho prvotní natáčecí koncept a epizoda následně nabízí jen neurčitou skládáčku ze života horníka. Remundovo neúspěšné hledání rozdílu mezi Čechy a Chorvaty v *Obnaženém národu* zase odhaluje – kvůli nedostatku relevantních výpovědí – bezobsažnost zvoleného tématu. Uchopení tématu alkoholu je pak v případě *Pančované republiky* Lukáše Kokeše podobně rozbíhavé a nesoustředěné.

Epizoda *Svobodu pro Smetanu* zase s odstupem času nejvíce trpí tím, že se celá kauza z roku 2013 stala zoufale neatraktivní a nemá výraznější přesah do současnosti. Celý díl těží z toho, že Klusák s Remundou byli přítomni u zásadních momentů a situace často sklouzávají do vzájemného narcistního natáčení, které nemá žádný reflexivní rozměr. To, vůči čemu se celý cyklus vymezuje, tedy hon za aktualitou a snaha být u všeho, se najednou stává nejslabší stránkou samotné epizody.

Český žurnál je tak možná nejpodnětnější, když se zaměřuje na proces vzniku samotného dokumentu a možnosti mediální reflexe reálných událostí. Odhalování úskalí sdělování informací a nemožnosti dopátrat se pravdy se ukazuje být snad ještě užitečnější než objevování nových okolností sledovaných kauz.

Autor je střihač a filmový publicista.

NOD

Balkán

živelná pantomima



7 10. / St / 20:00
MIME FATALE
 Režie: I. Andreeva.
 Hrají: B. Debnárová, M. Hradecká,
 B. Mišíková, T. Těšínská, K. Votočková
 Hudba: Cirkus Problem

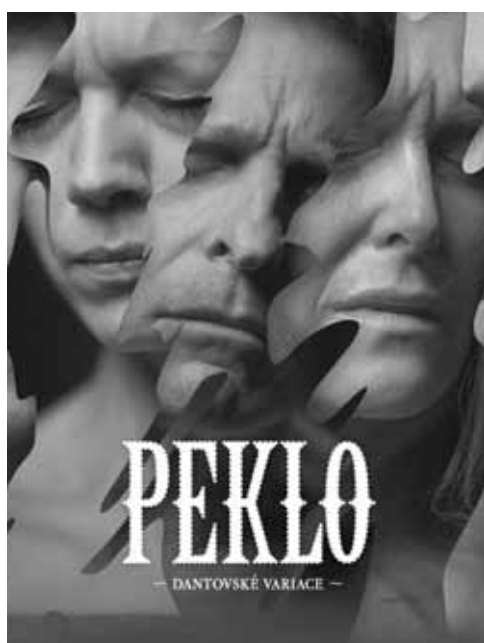
Nebeský – Trmíková – Prachař



DVOJÍ DOMOV z Čepa

8. 10. / Čt / 20:00

„Jest kdesi sladké jádro, ale polámeme
si ještě všechny nehty, než se k němu
dostaneme.“



PEKLO
— DANTOVSKÉ VARIACE —

12. 10. / Po / 20:00
 Nebeský – Trmíková – Prachař
 & 420PEOPLE

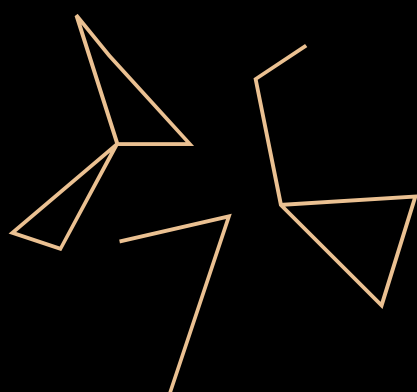
Tragikomedie o životě mírně
za zenitem.
Režie: J. Nebeský.

www.nod.roxy.cz

Brněnská 16

56. ročník mezinárodního festivalu krátkých filmů

Kino Art Brno



Soutěž krátkých filmů
z celého světa

*filmové perly a raritky
hvězdy párty láska*

14 — 17 10
2015 brno16.cz

pkf | prague philharmonia



Novým stylem

do sezony 2015/16
 Hudební ředitel a šéfdirigent:
 Emmanuel Villaume

www.pkf.cz

FOTO: P. HEJNÝ

David Adjmi / Městské divadlo Kladno

Marie Antoinetta

Režie Daniel Špínar

Tragická fraška o dramatických osudech
rakouské princezny, která shodou neuvěřit-
elných historických okolností vešla do dějin
jako poslední královna Francie.

21. 10. v 19 h

**DIVADLO
VDLOUHE**

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

FESTIVAL 13

STUDIO BELA

PROGRAM

ŘÍJEN 10

ČT 1. 10. 20.00

MARGUERITE

Xavier Giannoli, Francie/ČR 2015, 127 min.

PÁ 2. 10. 20.00

MORAVA, KRÁSNÁ ZEM

Petr Šprinc, Lukáš Jiříčka, ČR 30 min.

8.–11. 10.

XVII. ročník přehlídky SOUČASNÁ FILMOVÁ TVORBA – STŘEDNÍ EVROPA

ČT 15. 10. 18.00

DALŠÍ ŽIVOT MÉHO OTCE

Virág Zomborác, Maďarsko 2014, 90 min.

20.00

AFERIM!

Radu Jude, Rumunsko/Bulharsko/ČR 2015, 105 min.

PÁ 16. 10. 20.00

MARGUERITE

Xavier Giannoli, Francie/ČR 2015, 127 min.

ČT 22. 10. 20.00

SCHMITKE

Štěpán Altrichter, ČR/Německo 2014, 94 min.

PÁ 23. 10. 20.00

AFERIM!

Radu Jude, Rumunsko/Bulharsko/ČR 2015, 105 min.

ČT 29. 10. 18.00

TRN POD NEHEM

Sándor Sára, Maďarsko 1987, 90 min.

20.00

MARGUERITE

Xavier Giannoli, Francie/ČR 2015, 127 min.

PÁ 30. 10. 20.00

AFERIM!

Radu Jude, Rumunsko/Bulharsko/ČR 2015, 105 min.

AKTUÁLNÍ INFO NA

facebook.com/StudioBELA
www.artcam.cz

VSTUPNÉ 80 Kč / 60 Kč
 (studenti, senioři)

Hrajeme každý čtvrtek a pátek od 20 hodin
 (není-li uvedeno jinak)



Raga rock s nadhledem

Nové album Vibracathedral Orchestra

Britská skupina Vibracathedral Orchestra staví na nakřáplém zvuku kapel ze šedesátých let typu Byrds. Ve svých improvizovaných psychedelických jamech se nebrání špíně a na rozdíl od mnoha podobných kapel nesklouzává ke kýčovitému rockovému rituálu s exotickými prvky.

PETR FERENC

Legendární voiceband Ženy měl v písni Mládí stáří nezachrání jedinečný verš: „Indián starý od mládí.“ Termínem falešná nostalgie rozumíme stesk po časech, které stýskající nezažil. Britská psychedelická formace Vibracathedral Orchestra, kterou v roce 1998 v Leedsu založili Neil Campbell a Julian Bradley, falešnou nostalgii zjevně netrpí, i když retro bychom jí o hlavu otlouct mohli. Dle vlastních slov a tiskových materiálů spojují drone rock se shoegaze, osobně bych je ale označil za šedesátkové rockery bez potřeby projevovat se zpěvem. Shoegazeová neuměřenost, díky níž se z hluku zkreslených kytar stává nasládlá melasa, totiž kapelu neláká, potřebu ukáznit se a držet hezky umanuté po lamonteyoungovsku svých pár přísně určených tónů nebo se po sunnovsku dotknout strun třikrát za hodinu (abychom ty drony vzali z obou konců) také necítí.

Lehce barbarský jam

Vkrádá se mi název jedné dávné rockové škatulky: raga rock. Používala se třeba pro Byrds, když zrovna nebyli průkopníky folk rocku ani country rocku. Kytarové linky a zkreslení, které leader Roger McGuinn uplatnil třeba v hitu Eight Miles High z roku 1966, totiž nápadně připomínaly vrnění sitáru. Ravi Shankar byl v éře Woodstocku superhvězdou západní pop music a napodobit ten exotický zvuk se pokoušel kdekdo – Beatles a Rolling Stones dosti popisně a rovnou se sitárem, Byrds a Yardbirds pomocí kytar a bluesového gruntu.

A Vibracathedral Orchestra na nakřáplosti dvou posledně jmenovaných kapel výrazně staví. Co je podstatné, s nadhledem. Ono by totiž bylo poměrně jednoduché dovést orientální šmrnc a repetici do kýčovitých končin rockového rituálu, táhlých kvazimanter a podobně.

Posluchač za takhle výraznými podněty leze docela pavlovovsky, i když mu zdravý vkus třeba říká přestaň.

Vibracathedral Orchestra ale vědí, kdy přestat, a nebojí se vyválet ve špíně. Jejich hudba není vycizelovaná, nahrávají ji – improvizovanou kolem ústředních tónů (dronů) – většinou rovnou do dvou stop, zní v ní spousta smetí a na nahrávkách obvykle „nezačíná a nekončí“.

Příkladem budiž letošní šťavnaté album *Rec Blast Motorbike*. Deset skladeb dohromady nezabere ani čtyřicet minut – některé mají pod dvě minuty, jedna přes osm –, při poslechu ale máme neustálý pocit rozjetého, lehce barbarského jamu. Fór je nejspíš nablble geniální: kapela ze všech improvizací vzala ty nejvypečenější momenty a to, co předcházelo i následovalo (budování a doznívání atmosféry), nemilosrdně vyhodila. To, co zbylo, seřadila, aniž by se obtěžovala složitějším prolínáním, zkrátka za sebe. Co na tom, že občas

spadne tempo a něco se uskřípne zjevně jinak, než mělo...

Příjemná cesta s výmoly a retardéry

Právě tímto se Vibracathedral Orchestra liší od jiných těles, která se na přelomu milénia rozhodla destruovat rock jeho vlastními zbraněmi a improvizovat nevirtuózně, negarážově, vsedě na podlaze či prknech pódia, bez bigbítové mytologie Postjaggerů a Pseudorichardsů. Ve srovnání s americkými No-Neck Blues Band či Burnt Hills jsou sevřenější, a byť hrají samé instrumentálky, dokonce písničkovější a veselější. A přestože je pro barvu a zrnitost zvuku teď srovnávám se samými americkými soubory, jejich nadhled je patrně ostrovní provenience.

Posluchač *Rec Blast Motorbike* může mít pocit, že se ocitl na důvěrně známé a příjemné cestě, což ovšem neznamená, že si nemá dávat pozor na výmoly, retardéry a jiné pasti. Sotva se naladí na určité tempo repetice a s ním

spojenou zvukovou barvu, už jej bez varování překvapí jiná konstelace – jiné tempo, jiný bzukot, jiné zkreslení – a jiné přídavné zvuky: flétny, perkuse všech kast a tuckerovské jednoduchosti, vazbení na krabičky... A jestli tam znějí skutečné dudy, housle a theremin, nebo ty zvuky kapela vytváří jinými nástroji, opravdu nejsem schopen posoudit.

Novinka, na níž se po letech sešla klasická, pětičlenná sestava skupiny (Michael Flower, Neil Campbell, Bridget Hayden, Adam Davenport a Julian Bradley), vyšla u VHF Records coby LP a download. Doporučuji první možnost, album rozdělené na digitální tracky vás může nemile překvapit nežádoucími pauzami a zkazit vám radost tím, že uvidíte, za jak dlouho nastane změna.

Autor je hudebník a šéfredaktor online magazínu HIS Voice.

Vibracathedral Orchestra: Rec Blast Motorbike.
VHF Records 2015.



Nadhled Vibracathedral Orchestra je ostrovní provenience. Foto Herrhanz

hudební zápisník

Je možné vytvořit hudbu slovy?

ANEK

Terry Pratchett v *Těžkém melodičnu* popisuje vztah lorda Vetinariho k hudbě. Tento patrij města Ankh-Morpork má rád pouze hudbu, která není hraná. Jakákoli produkce dle jeho názoru hudbu kazí, a proto ji neposlouchá, ale čte z notového záznamu.

To dává smysl. Realizace čehokoli nikdy nebude dokonalá, a pokud má člověk dostatečnou fantazii k vytvoření ideální představy, možná není třeba podstupovat zklamání z nedokonalého provedení. V případě notových zápisů skladeb je pochopitelně klíčová znalost not a také schopnost si na základě jejich čtení představit jednotlivé tóny a zvuk nástroje, pro který byly napsány. Pro velkou

část současné hudby ovšem platí, že důležitější než výška a délka tónů je zvuk sám o sobě. Zvuk sice nelze přesně zachytit psanou formou typu notového zápisu, nýbrž jen přibližit asociacemi, na druhé straně tento způsob umožňuje zprostředkování dojmu z hudby i laikovi bez teoretických znalostí.

S takovým modelem popisu se nejčastěji setkáme u volněji (a většinou amatérsky) pojatých recenzí. V těchto případech jde zpravidla o pokus evokovat hudbu, kterou většina z čtenářů pravděpodobně neslyšela. Čtenář si tak prostřednictvím psaného textu v hlavě utváří svoji jedinečnou představu o hudebním díle. Většinou bude zřejmě více uspokojící si desku poslechnout, ale nemusí tomu tak být nutně. Například recenze redaktora Sparku schovaného pod přezdívkou Blackmoon jsem si kdysi dost užíval, ačkoli jsem neměl možnost se k většině recenzovaných věcí dostat (bylo to v dobách před masivním rozšířením internetu). Blackmoonovy popisy blackmetalových nahrávek sice nebyly recenzemi v pravém slova smyslu, utvořit si představu mi ale umožňovaly. Několikrát jsem po čase zjistil, že se mi moje představa té které desky líbila víc než její skutečná podoba.

Blackmoon mi tak do hlavy zasel zcela imaginární alba, která mě na rozdíl od těch reálných opravdu bavila.

Jestliže lze existující nahrávku popsat tak, že dá vzniknout hudebním představám, bylo by možné verbálním jazykem psát imaginární hudbu, která by zároveň byla proveditelná? Něco takového se povedlo například Velemiru Chlebnikovovi. Jeho esej *Radio budoucího* (Rozhlas budoucnosti, 1921), na webu dostupný v anglickém překladu – *The Radio of the Future*, inspiroval v roce 2006 Miguela Molinu Alarcóna a Leopolda Amiga k vytvoření stejnojmenného hudebního díla (je přístupné například na stránkách acousmata.com). Imaginární Chlebnikovova hudba tak získala jednu ze svých možných podob. Tím sice přestala být imaginární, ale procházení procesem mezi popisem a provedením paradoxně může být skvělým tréninkem pro fantazii. Reprodukovanou hudbu si již není třeba představovat, na druhé straně se rejstřík představitelného nepochybně rozšiřuje poslechem realizovaných děl.

S imaginární hudbou pak zcela aktuálně pracuje britský elektronický hudebník Matthew Herbert. V létě oznámil, že připravuje nové

album, které se bude jmenovat jednoduše *The Music*. A bude to kniha. Herbert se rozhodl, že místo toho, aby hudbu složil a nahrál, ji popíše. Popis by to měl být podrobný, neboť Herbertovým cílem je, aby hudba byla realizovatelná. To nicméně bude vyžadovat značnou fantazii případného producenta, neboť nehodlá uvádět, kdy by měl zaznít který nástroj nebo text. Kniha plánuje poskládat z asociací typu „zvuk, jež vytváří Samantha Cameronová tím, že roztírá opalovací krém po zádech Davida Camerona na dovolené na Ibize, vmíchaný do zvuku, jaký by vydalo 21 000 taxikářů, kdyby přesně ve stejný moment vypnuli motor“, jak se lze dočíst na crowdfundingové stránce unbound.co.uk, jejímž prostřednictvím Herbert pro svůj projekt shání peníze.

Stává se mi, že mám chuť poslouchat něco víceméně konkrétního, ale nevím, zda to existuje. A stejně tak se stává, že po vysilujícím hledání nic nenacházím. Pro někoho hudebně nadanějšího by to mohl být impuls k vlastní tvorbě. Já možná časem začnu prozkoumávat, zda může psát hudbu někdo, kdo nejen že ji nechce provést, ale ani to neumí. Mohla by to být úplně nová dimenze punku.

Autor provozuje blog Cárý mlhy.

Fatální feminismus

Výstava v bratislavské Kunsthalle příliš akcentuje tělesnost

Na Slovensku se feminismus potýká s tradicionalismem, v Česku v podstatě absentuje a místo něj se setkáme s konstruktem ženského umění nebo s „dějinami žen“. Redukce ženství na tělesnost a sexualitu ale komplikuje genderovou emancipaci v obou zemích.

MILENA BARTLOVÁ

V oddechovém letním termínu uspořádala Kunsthalle Bratislava v přízemním „experimentálním“ prostoru LAB nevelkou výstavu kurátorky Lenky Kukurové na téma feminismu ve slovenském a českém současném vizuálním umění. Hodilo by se na úvod vyjádřit pohoršení nad tak nekorektní marginalizací. Jenže feminismus je na Slovensku stejně jako v Česku stále ještě natolik radikálně odvážná věc, že si takovou výstavu stejně ani jinak představit nelze.

Otcové národa jako transsexuálové

V komplikovaném názvu výstavy, *Fem(inist) fatale*, kontrastuje stereotyp dekadentního erotického fantasmatu osudově temné ženy-upírky s feminismem. Pokud je považován za „nepřátelství vůči mužům“, stává se feminismus novou transformací maskulinní pasivní slasti z podvědomého ohrožení mocnou ženou. Název ale také umožnil vynechat rodovou příponu, která by ve slovenštině i češtině nevyhnutelně označila feministky jako ženy. Bratislavské výstavy se totiž zúčastnili i dva muži, Milan Mikuláščík a Martin Piaček, které musíme v našich silně rodově zatížených jazycích označit slovem feministé.

Teprve účast feministů mužského genderu paradoxně dodává feministické akci na razanci. Nikoli proto, že by potřebovala potvrzení patriarchální autority, nýbrž proto, že se feminismus pak ukazuje jako pozice, která není ani ženskou obranou, ani ženským útokem. Nestává se tím ale ani abstraktně univerzální všelidskou záležitostí, nýbrž je stanoviskem moderní evropské emancipace. Feminismus nechce převádět muže a ženy na stejnost univerzálního člověka, ale osvobodit oba rody od normativního patriarchálního modelu, v němž se mužská situace falešně ztotožňuje s obecným lidstvím.

Martin Piaček vystavil sérii rozměrných fotografií detailních pohledů na rozkrok soch, ztělesňujících patriarchální panteon slovenských národních buditelů. Pomníky jim sexuální identitu vůbec nepřiznávají. Jsou tedy otcové národa ve skutečnosti impotentní, anebo snad jsou s plnovousy, ale bez pohlaví ukázání jako hybridní transsexuálové? Dílo Jany Štěpánové *Jeden z nás není muž/žena* (dostupné i po výstavě na webu one-of-us.cz) ukazuje podobnou rodovou a sexuální nejistotu až příliš přímočaře. Uvádí však do hlubší reflexe zmíněného patriarchálního modelu, jež se bude muset týkat síly binárních opozic zakořeněných v našem myšlení.

Také druhé vystavené Piačkovy dílo se dotýká těsné aliance tradičního nacionalismu s rodovým systémem patriarchální moci: podobiznu slovenského spoluzakladatele Československa Milana Rastislava Štefánika autor spojil s fotografií Anny Daučíkové, jedné z matek dnešního slovenského feministického hnutí a spoluzakladatelky platformy Aspekt, která na výstavě spolupracovala. Její vlastní exponát, dvacetiminutové video *Portrét ženy s inštitúciou: Anča Daučíková s cirkvou rímsko-katolíckou*, spolu s „fotograficky“ šedými akvarely Lucie Dovičákové na téma společenské role mateřství patřily k nejsilnějším dílům výstavy. Stejně jako série perokreseb Márie Čorejové nebo vizuálně přitažlivý *Angažovaný šatník* Evy Filové bez okolků a kriticky poukázaly na sílu tlaku proti emancipaci, již na Slovensku představuje tradicionalismus a uzavřenost římskokatolické církve, jejíž celibátní klerikové vládou nad věřícími totální mocí, zasahující až do intimity těla.

Neporušená struktura patriarchátu

To jsou problémy, které v Česku nemáme. I když by se v církevních a konzervativních kruzích našli mnozí, kteří by je rádi i u nás

nastolili, zůstávají marginální. Zároveň ale také u nás nemáme tak kulturně aktivní a ideově otevřenou feministickou scénu. Neznáme proto ani feministické výstavy, natožpak takové, na nichž by bylo zřetelné místo přiznáno lesbickým umělkyním, jak to učinila recenzovaná výstava. U nás máme jen výstavy „ženského umění“, kam se vystavující kvalifikují právě jen svým genderem a jen některé z nich ve své tvorbě tematizují specifickou ženskou zkušenost. Terminologická zvyklost překládat do češtiny gender nikoli jako rod, nýbrž jako pohlaví nejnázorněji ukazuje, že českým genderovým studiím jde o potvrzení sexuální a „přirozené“ diferenciace a její role ve společnosti, nikoli o její kritické překonání.

Nedávné výstavy *Někdy v sukni* (viz A2 č. 6/2014) nebo *Grey Gold* (viz A2 č. 15/2014) se klidně mohly konat v centrálních a velkých výstavních institucích, byť pro Národní galerii je to téma pořád ještě příliš odvážné. Nechuť mnoha umělkyní k označení feministka (o feministech nemůže v takové situaci být řeč vůbec) je pak logická a bez problémů zapadá do většinového mínění české společnosti. Tento přístup chce doplnit ženy do stávajícího řádu, v němž byly neprávem opomíjeny, a zjednat jim v něm rovný přístup k pozornosti, respektive k úspěchu. Patriarchální strukturu ale nehodlá narušovat. V historiografii zřetelně vymezený žánr „dějin žen“ v českých dějinách umění reprezentují cenné rehabilitace umělekyní a teoretiček minulosti, jež díky soustavné a pečlivé práci Martiny Pachmanové doplňují konvenční scénu. Feminismus však na pověstnou otázku, „proč

nebyly žádné velké ženy-umělkyně?“, kterou položila Linda Nochlin už před pětačtyřiceti lety, odpovídá jinak, totiž hloubkovým zpochybnutím a následným rozkladem nejen náplně kánonu, nýbrž také demontáží konstruktů, jež kánon utvářejí a podpírají. Je pak jen logické, že se feministické téma může propojit s tématem kánonu národní mytologie či otázkou moci církve.

Na bratislavské výstavě byl však patrný jeden rozměr, který slovenský feminismus s českým kvazifeminismem sdílí, a to omezení ženské zkušenosti na zkušenost tělesnou, a dokonce sexuální. Pouze nástěnná kresba Ivany Šátekové *Časová os sociálneho nátlaku* alespoň částečně zahrnuje do své kritické pozornosti i sociální a pracovní, když už ne veřejnou roli ženy. I témata mateřství a rodiny byla nahlížena prostřednictvím těla. Instalace Evy Filové se slovy otištěnými na spodní prádlo rozvěšené na sušáku dokonce záměrně převedla církevně-náboženskou diskusi do intimní sféry. Rezignací na další rozměry ženské emancipace či jejich redukcí zpět k tématu tělesnosti a sexuality se však feminismus zbavuje možnosti účinně vstoupit do společenské diskuse, a dokonce tak může nechtěně potvrzovat stereotypní ztotožnění ženy s „nízkou“ animálností. V tomto směru jsou „dějiny žen“ vlastně poctivější a důslednější, protože pracují i se sociálním a ideovým působením ženských historických aktérek.

Autorka je historička umění.

Fem(inist) fatale. Kunsthalle Bratislava, 17. 7. – 6. 9. 2015.



Martin Piaček: Milan Rastislav Štefánik ako Anna Daučíková, 2007. Archiv Kunsthalle Bratislava

Univerzální jazyk neexistuje

S Reinhardem Braunem o dokumentu a reprezentaci

Přinášíme rozhovor se šéfredaktorem rakouského magazínu Camera Austria Reinhardem Braunem, který v Praze vystoupí na sympoziu Festivalu Fotograf a otevře výstavu, pod níž je podepsán jako kurátor. Jejím cílem je prý relativizovat definitivní „pravdivost“ dokumentu.

ADÉLA KREMPLOVÁ
KATARÍNA MAŠTEROVÁ

Jakou změnou prošla podle vás dokumentární fotografie od slavné, mezinárodně reprízované výstavy Lidská rodina [The Family of Man, poprvé 1955, Muzeum moderního umění, New York]? V podstatě jakákoli dokumentární strategie dnes mnohem více odráží své vlastní souvislosti, ať už v žurnalistice nebo v umění. Lidská rodina nebyla jen fotografickou výstavou, ale zkonstruovala také politický a historický příběh, nemluvě o fantasmatu jakéhosi univerzálního sociálního světa. Tato utopie byla překonaná už tehdy.

Myslím, že dokument je primárně ovlivněn různými teoriemi, které podmiňují to, jak chápeme význam, jež fotografie utváří. Jde o obrat k jazyku, kulturní obrat, archivní obrat a historiografický obrat. Dokument je dnes konkrétně vázán velmi specifickými – zeměpisnými, historickými, politickými – souvislostmi a dějinami a promlouvá o určitých soustavách dějin, moci a viditelného. Myslím si, že se během posledních nejméně dvaceti let stal dokument méně vizuální.

Myslíte, že existuje fotografie, která není dokumentární?
Dovedu si to představit. Vždyť dokument se netýká jen toho, jak daný obraz vytváříme. Je zde také druhá strana, která se stává stále důležitější: jde o distribuci a způsob čtení, neboli o užívání obrazu. Jakákoli archivní fotografie, jež původně nemusela být ani pořízena jako dokumentární, může později hrát roli v projektu, který je převážně dokumentární. Stručně řečeno: dokument není primárně definován charakterem jednotlivých obrazů jako takových, nýbrž způsobem konstruování určitého narativu pomocí obrazů. Například jakákoli inscenovaná módní nebo reklamní fotografie vždy dokumentu je něco víc, než co ukazuje, a toto „víc“ poukazuje k myšlence, že dokument není zdaleka pouze vizuální.

Tématem letošního Festivalu Fotograf jsou dokumentární strategie v rámci současného umění. Jako šéfredaktor časopisu Camera Austria se dobře orientujete v současném umění pracujícím s fotografií. Pozorujete v poslední době mezi umělci zvýšený výskyt dokumentárních strategií?
Pokud jste viděli alespoň některé z takzvaných hlavních výstavních projektů posledních deseti let, mohli jste si povšimnout vzestupu fotografie obecně a zejména té, jež využívá dokumentárních strategií. Vzpomeňme jen projekt Atlas Gerharda Richtera, jenž se objevil na Documentě asi před patnácti lety jako symptom rostoucího významu fotografie obecně. To je zajímavé, neboť je tím naznačen vážný posun ve společenských podmínkách a potřeba porozumění, vysvětlení, analýzy a reprezentace toho, co se stalo. Dokument byl čas od času vztahován k období krize – například když si vzpomenete na slavný program Hospodářské bezpečnosti



Reinhard Braun. Foto Christine Winkler

správy [Farm Security Administration] v USA ve dvacátých letech. Jestliže se ale v současných krizových událostech zdá přinejmenším těžké zachovat absolutní věrohodnost dokumentární fotografie, pak by možná bylo lepší zavést jistý druh archeologie přítomnosti, která by usilovala odkrýt alespoň střípky současnosti, bez nároku na postižení reality jako celku.

Letos jste kurátorem ústřední výstavy Festivalu Fotograf, nazvané To, co bylo dokumentem, je nyní něčím jiným [What Was Documentary Is Now Something Else]. Můžete popsat dílo, které výstavní koncept vystihuje nejlépe?
Nemohu. Tato výstava totiž není založena na uměleckých dílech, jež by ilustrovala kurátorovy nápady. Jde mi o pravý opak: kurátorský projekt reflektuje umělecké strategie. Výstavní hypotézy stavějí samy sebe do sporného vztahu vůči uměleckým dílům – žádné komentáře, potvrzení nebo dokonce vysvětlení v obou směrech. To neznamená, že jde o snahu klamat publikum nebo jej situovat do neurčitého teritoria, kde se vše zdá být možné. Chci poukázat na to, že pole reprezentace je celkově sporné a nestálé a že výstava není definicí, ale spíš cestou, přístupem, debatou nebo návrhem.
Dnes se téměř vše zdá být proměnlivé – identity, ekonomie, společnost, politika, tělo, technologie... Já mám však dojem, že opak je pravda: pořád jsou kolem nás – a nově se objevují – příliš omezující představy, definice, hodnoty, morálka a tak dále. Ve skutečnosti je naše možnost ovlivnit své okolí s každou novou krizí čím dál omezenější. Proto stále věřím, i když to může znít romanticky, že právě umění vytváří vzácný prostor, kde se dá otevřeně diskutovat o tom, co se děje.

Nemůže být pro českého diváka překážkou v porozumění odlišný společenský kontext Rakouska, v němž vybraní umělci tvoří?
Takové riziko tu je, a nejen pro české diváky. Nepochopení je součástí otevřeného jazyka současného umění a odlišných způsobů, jak

se v něm vytváří smysl. Pokud byste chtěly, aby vám každý rozuměl, musely byste napsat knihu, nejlépe manuál. Toto nevyhnutelné nepochopení možná poukazuje ke skutečnosti, že se k umění nemusíme vztahovat primárně s požadavkem porozumění. Vždy existují různé způsoby, jak s uměleckými díly naložit, jak je použít, ať už je to vhodné nebo ne. Kdo ale rozhodne, co je a co není vhodné?

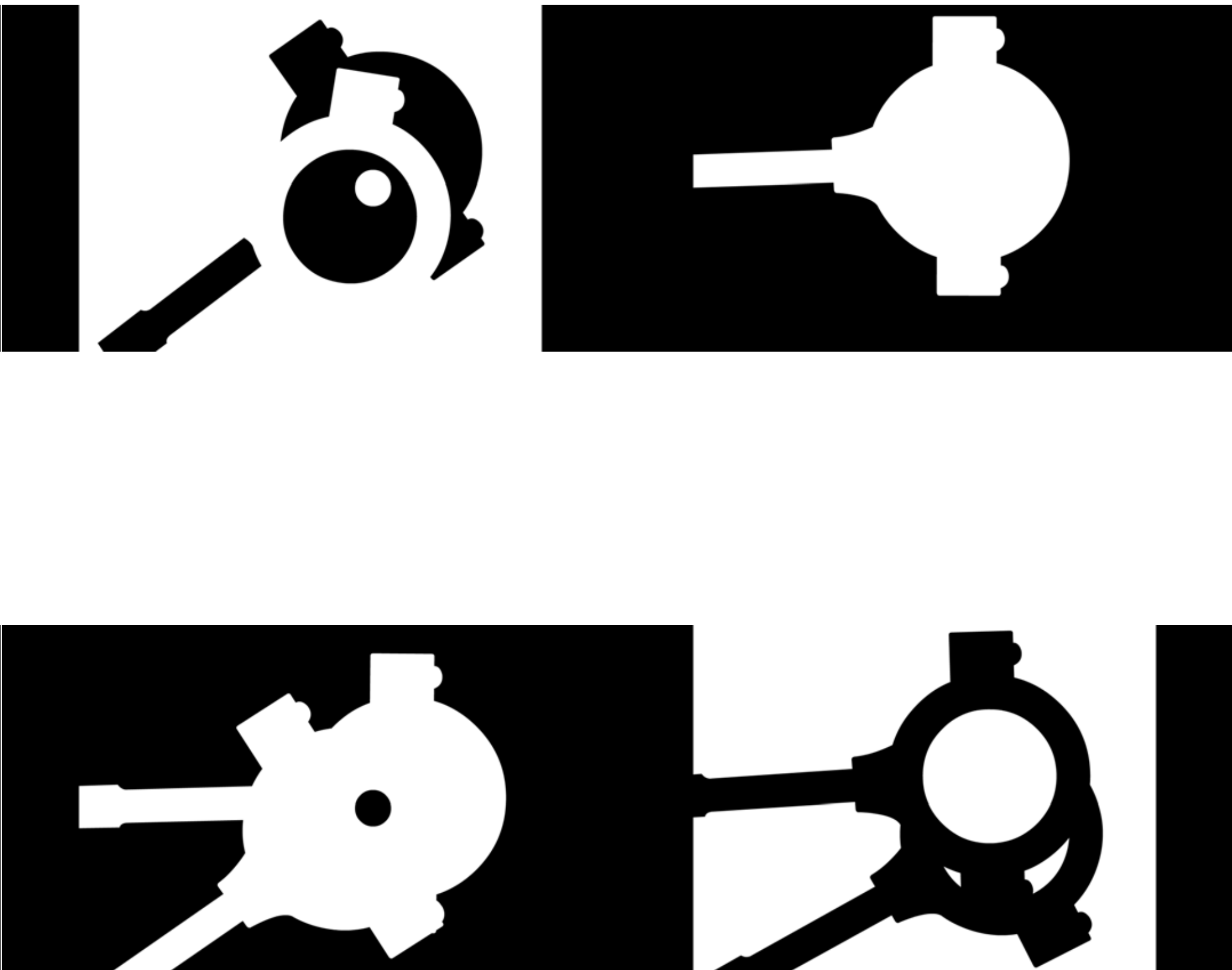
Myslíte, že dnes může vzniknout univerzální fotografie, která by a priori nenesla žádné kulturní kódy a byla srozumitelná rovnou měrou všem?
Především považuji za těžké a diskutabilní žádat po umění rovnost. Rovnost nelze vytvořit a už vůbec ne v intencích reprezentace. Rovnost je především vyjádřením společenských vztahů, jichž je umění pouze dílčí součástí. Dále si nemyslím, že vazba díla k určitému kulturnímu rámci nutně implikuje možnou nesrozumitelnost. Možná je to právě opačně. Možná je specifický kulturní kontext a z něj vycházející konkrétní autorství podmínkou k jakémukoli porozumění a bez specifických kulturních kódů by fotografie nebyla srozumitelná vůbec. Žádný univerzální jazyk totiž ani nemáme k dispozici – estetika, vizualizace nebo reprezentace nic takového neprodukuje. To je jedno z ponaučení z výstavy Lidská rodina, jak skvěle prokázal Allan Sekula.

Jak současné umění podle vás pracuje s fenoménem společenské nedůvěry vůči nekonečně manipulovanému obrazu?
Nedůvěra zde byla již dlouho před věkem digitální manipulace. Manipulované fotografie byly v oběhu vždy od počátku tohoto média. Je zajímavé, že dnešní nedůvěra vůči digitální fotografii nezabraňuje lidem produkovat více snímků než kdy dřív. Nedůvěra snad ani není správné slovo, protože pořád odkazuje k možnosti, že někde mimo manipulaci existuje něco pravdivého, nějaké pravé jádro, které je pouze skryté pod zavádějícími obrazy nebo zkreseními či dalšími druhotnými intervencemi, a že zde přece jen může existovat jakýsi správný způsob reprezentace

věcí. Osobně o takové myšlence velmi pochybuji. Mnohem přínosnější než úvahy o kategoriích, jako je autenticita či dokonce čistota, se mi dnes zdají být posuny ke konceptům performativity nebo artikulace. Ty pro mě osobně nabízejí cennější podněty k přemýšlení nad současným působením fotografie.

Reinhard Braun (1964) je teoretik a kurátor se specializací na fotografii a média. Od roku 2006 do roku 2010 pracoval jako kurátor vizuálního umění pro festival Steirischer Herbst ve Štýrském Hradci. Od roku 2011 působí jako šéfredaktor a vydavatel časopisu Camera Austria International a hlavní kurátor Camera Austria. Pravidelně přednáší o fotografii, nových médiích a architektuře.





Matěj Smetana (nar. 1980 v Praze) se dlouhodobě zabývá tématem abstrakce. V letošním videu Mechanical Principles převedl jeden z prvních abstraktních filmů, stejnojmenný film Ralpha Steinera z roku 1930, na animaci. Details strojů zredukoval na základní tvary a nechal je ve stroboskopickém rytmu blikat z pozitivu do negativu. Mechanismus točících se ozubených kol, pístů a ojnic tak prošel dalším stupněm mechanizace a abstrakce. Nedá se říct, že by Matěj Smetana obdiv meziválečné avantgardy k mechanice a vůbec technice negoval. Spíše jej zajímá nejednoznačnost vztahu vědy, přírody a umění a inspirován jejich vzájemným prolínáním vytváří velmi specifické tvarosloví. Celé video je možné zhlédnout na webu matejsmetana.net.

Michal Novotný

Moc filmu

Výsostným příkladem filmaře, který ve svém díle ohledává povahu filmového média, je íránský tvůrce Abbás Kiarostamí. Jeho koncepce neúplné kinematografie vytváří prostor, z něhož lze zahlédnout moc filmové iluze.

ANTONÍN TESÁŘ

Snímky, jejichž zájem se obrací k filmovému médiu jako takovému, bývají popisované pomocí optické metafory (sebe)reflexivitu. Jde o filmy, které pohlíží samy na sebe, jako když kameraman obrátí svůj přístroj proti zrcadlu. Teoretik Timothy Corrigan [viz rozhovor na s. 8] se v závěrečné kapitole své knihy o filmových esejích vůči této metafoře přímo ohrazuje. Zavádí pojem refraktivní film, který pracuje s jiným optickým příměrem – namísto odrazu vychází z fenoménu světelného lomu. „Podobně jako když světelný paprsek prochází skleněným kvádrem, i refraktivní kinematografie rozlamuje a rozptyluje ono umění či onen předmět, na který se zaměří, a tříští je a odráží tak, že původní dílo končí rozházené v troskách na hladině vnějšího světa. Namísto mimetické představy zrcadla, v němž se odráží svět, tyto filmy nastavují celý řetězec zrcadel (...) a v tom se obraz rozptýleně šíří společenským prostorem,“ píše Corrigan.

Optika trhliny

Obě metafory lze chápat vůči jejich předmětu jako v jádru destruktivní, nepřístojné nebo přinejmenším deziluzivní. Zmíněný obraz kameramana, který se najednou objeví v zrcadle, působí ve filmech jako řemeslná chyba na způsob díry v divadelních kulisách, kterou je vidět do zákulisí. Pohled kamery do zrcadla není narcistní, ale naopak odhalující, možná až zahanbující, demaskující nevzhledný stroj a postavu, která se za ním krčí – jako pohled voyeura, který se dívá na to, že se dívá. Fenomén refrakce je zase doslova rozlámáním domněle celistvého objektu na různé frakce. Věc stále zůstává neporušená, zničená se jeví pouze nám, kteří ji pozorujeme přes skleněný hranol. Má-li oním odrážejícím se či lámaným objektem být film, pak sebereflexivní či refraktivní snímky směřují právě k takovému zošklivení tohoto média. Stavějí zrcadla proti skrytému filmařskému štábu a deformují objekty pomocí skleněných kvádrů.

Zároveň ale nemá jít o prostý brechtovský projekt demaskování iluzivnosti filmové fikce. Smyslem není jen chytit iluzi při činu a odhalit, že jsme v její moci, jako to dělá třeba slavná scéna z *Funny Games* (1997) Michaela Hanekeho, v níž se násilníci obracejí přímo do kamery a přetáčejí děj filmu zpátky. Nejde tu o moralitu, ale o hlubší zkoumání této moci filmové iluze. Corrigan zdůrazňuje, že refraktivním filmům v jeho pojetí jde o to nahlédnout prostřednictvím estetické filmové zkušenosti pozici kinematografie v různých mimoestetických kontextech. Místo aby z diváckého pohledu na jeviště poukazovaly na trhlinu v kulisách, snaží se tyto filmy umístit divákův pohled přímo do této trhliny. Chtějí se dívat na celý prostor jeviště z této trhliny. Právě tohle by mohl mít na mysli íránský režisér Abbás Kiarostamí, když v rozhovoru, který s ním vedl Jean-Luc Nancy, říká: „Je nutné si představit nedokončený a neúplný film, aby do něj divák mohl zasáhnout a vyplnit prázdnotu a nedostatky.“ Mohlo by se zdát, že Kiarostamí prostě jen obhajuje princip vyprávění využívajícího náznaky a nedořečenosti, který ve svých filmech také důsledně naplňuje. Nicméně jeho filmy vedou diváky ještě mnohem nejistějším terénem – skrze neúplnost a nedořečenost se tu stává problémem i filmové médium.

Neúplné filmy

Kiarostamího jméno figuruje také v Corriganově knize *The Essay Film: From Montaigne, After Marker* (Film-esej: Od Montaigne, po Markerovi, 2011), která dokonce obsahuje rozsáhlou analýzu jeho filmu *Detail* (Nema-ye nazdik, 1990). Corrigan dále jmenuje Kiarostamího filmy *Pětkrát věnováno Ozuovi* (Five

Dedicated to Ozu, 2003) a *Ten on 10* (Deset o 10, 2004), ale klidně by mohl uvést také závěrečný díl jeho kokerské trilogie *Pod olivovníky* (Zire darakhatan ryton, 1994), podobně laděný film o filmařích *Vítr nás odváne* (Bad ma ra khahad bord, 1999), případně i méně explicitně sebereflexivní filmy jako *Deset* (10, 2002) nebo *ABC Africa* (2001). Dokonce i jeho poslední dva snímky natočené mimo Írán v sobě nesou zájem o filmové médium. *Věrná kopie* (Copie conforme, 2010) se zabývá benjaminovským problémem reprodukce, *Hra na lásku* (Like Someone in Love, 2012) zase fenoménem reprezentace. Stejně tak už jeden z prvních režisérových filmů *Cestovatel* (Mossafer, 1974) obsahoval jeden lehce sebereflexivní motiv, který je pro Kiarostamího typický: dětský hlavní hrdina se snaží získat peníze předstíráním, že fotografuje své spolužáky fotoaparátem, ve kterém ale nemá založený film.

Kiarostamího snímky jsou rozprostřené do mnoha různých formátů. *Detail* rekonstruuje skutečný případ pomocí kombinace postupů hraného a dokumentárního filmu, *Pětkrát věnováno Ozuovi* je celovečerní meditativní dílo, složené z pouhých pěti záběrů španělské krajiny a natočené jako pocta japonskému klasikovi Jasudžiró Ozuovi, v *Ten on 10* sledujeme režiséra, který při jízdě autem po lokacích ze svých starších filmů vede na kameru monolog o svém přístupu ke kinematografii. Většina jeho děl ale spadá mezi hrané snímky festivalového okruhu vycházející z tradice evropského realismu a auteurského filmu. Stejně tak se v nich velmi rozličnými způsoby objevují reflexivní či refraktivní tendence.

Některé z nich tematizují samotné natáčení filmů. Kokerská trilogie se skládá z hraného filmu *Kde je dům mého přítele* (Khane-ye doust kodjast, 1987), snímku *Život jde dál* (Zendegi va digar hich, 1992), který formou kombinující hraný film a dokument pátrá po protagonistech prvního filmu poté, co byla oblast, v níž se snímek natáčel, stížena zemětřesením, a komplexního, ryze refraktivního filmu *Pod olivovníky*, v němž se ve vyprávění o natáčení druhého dílu trilogie bortí hranice mezi herci a fikčními postavami. *Vítr nás odváne* pojednává o skupině mužů, kteří přijíždějí do kurdské vesnice a vydávají se zde za inženýry. Ve skutečnosti jde ale o filmaře, kteří tu chtějí natočit pohřeb jedné ze starších obyvatelk vesnice. Jeden z nejslavnějších Kiarostamího filmů *Chuť třešně* (Ta'm e guilass, 1997), za nějž režisér získal Zlatou palmu v Cannes, je zase hraný snímek o muži, jenž hledá člověka, který by mu asistoval při sebevraždě. Snímek ale končí několika záběry natočenými na videokameru, jež sledují filmařský štáb při snímání skupiny pochodujících a zpívajících vojáků.

Síla spontaneity

V mnoha režisérových dílech se tematizace kinematografie obtiskuje do často radikálních formálních omezení a metod. V některých případech jde o sofistikovanou hru s mimozáběrovým prostorem, založenou na tom, že některé postavy ve filmu vůbec nevidíme. Ve *Vítr nás odváne* například režisér ukrývá před pohledem kamery většinu filmařů čekajících na smrt stařeny, jejíž pohřeb mají natočit. Ještě důmyslnější je v tomto ohledu začátek filmu *Deset*. Sledujeme rozhovor matky se synem v automobilu, přičemž kamera zabírá pouze dítě, zatímco ženu jen slyšíme. Už toto extrémní zdůrazňování prostoru mimo zorné pole záběru je jedním z příznaků oné snahy o nedokončené a neúplné filmy, která se v Kiarostamího díle nachází v těsném sousedství s pokusy o kinematografii lomu či odrazu, pro niž je určitá hraniční, rozrušená, neucelená perspektiva typická. Právě neúplnost

mnoha Kiarostamího filmů nám jako divákům totiž dává možnost uhnízdit se ve zmíněné trhlině mezi místem filmové iluze a prostorem, v němž se tato iluze vytváří.

V *Ten on 10* (což je samo o sobě formálně velmi výrazné dílo) režisér například popisuje genezi vzniku jeho dokumentu *ABC Africa*. Kiarostamí do Afriky vyrazil jen s jedním kolegou a dvěma malými ručními videokamerami, které měly sloužit pouze k zaznamenávání lokací a dalších okamžitých podnětů. Později se chtěl režisér do Afriky vrátit a natočit zde „plnohodnotný“ filmový dokument o zdejších dětech s nemocí AIDS. Když ale sledoval tyto „pracovní“ záběry, došlo mu, že s filmovou kamerou by nikdy nedosáhl bezprostřednosti, s níž na něj protagonisté filmu reagovali, když měl jen malou ruční videokameru. *ABC Africa* proto nakonec sestříhal jen z těchto přípravných záběrů. V tomto případě jde tedy v jistém smyslu o film, který je nedokončený doslova – vznikl totiž pouze na základě materiálu, který původně součástí hotového filmu být neměl.

Nejrafinovaněji ale Kiarostamí nechává spontaneitu působit ve svém snímku *Deset*, který sestává ze statických záběrů, jež jsou natočeny na digitální kamery umístěné uvnitř automobilu a namířené vždy jen na jednoho účastníka dialogu. Kiarostamí neměl přesný scénář, jen náčrt témat, kolem nichž se měly dialogy odvíjet, a nechával herce improvizovat. Umístění dějiště do prostředí automobilu bylo pro koncepci filmu také důležité. Režisér ani jiný člen štábu totiž nebyli při natáčení přímo přítomni a nemohli do něj nijak zasáhnout, manipulovali až s hotovým materiálem. Vedle toho, že *Deset* je strhující studií o postavení žen v íránské společnosti, jde také o dílo, které takto nenápadně ohledává konvence a možnosti filmového stylu i procesu natáčení.

Poleno zmítané přílivem

Když posloucháme režisérovy komentáře jeho vlastních filmů (například zmíněný monolog *Ten on 10*, natáčený rovněž v automobilu za jízdy), můžeme z nich snadno odvodit příčiny těchto radikálních formálních postupů. Kiarostamí přímo navazuje na tradici evropského modernistického filmu, který se usilovně vymezuje vůči Hollywoodu s jeho hladce kontinuálním stylem i vyprávěním, jež posilují iluzivnost filmu. Íránský tvůrce naproti tomu buduje vlastní osobitou verzi realistické kinematografie, jejíž základní součástí je právě snaha záměrně zahrnovat do procesu natáčení nepředvídatelné a předem neovlivnitelné prvky. V explikaci k *Pětkrát věnováno Ozuovi* Kiarostamí mluví o prvním segmentu tohoto filmu, ve kterém sledujeme poleno zmítané mořským přílivem, a v jednu chvíli se dřevo rozlomí. Podle režiséra by typický filmařský přístup k natočení této události spočíval v její pečlivé inscenaci, kdy by byl daný kus dřeva rozštípnut pomocí trhaviny odpálené dálkovým ovládáním. Jeho způsob ale spočívá v čekání, až – a zda vůbec – bude poleno rozlomeno samotným přílivem. Jinými slovy, aplikuje politiku nevměšování a nechává věcem volný průběh. Tento princip přibližuje také na analogii šachů a vrhcábů. V první z obou her se projevují pouze schopnosti hráčů, zatímco ve druhé hrají roli i faktory nacházející se mimo jejich kontrolu.

Ze Kiarostamího výroků se zdá, že zájem o filmové médium je jen vedlejší linií tohoto hledání filmového realismu. Režisérova nejdůmyslnější díla ale jako by obracela tento poměr naruby. Jeho snímky totiž pomocí všech svých radikálních postupů nevypovídají ani tak o pravdě, jako spíš o falši. Při jejich sledování jsme svědky nejrozumnějších předstírání, lhaní, manipulací, sebestylizací a podobných praktik. *Věrná kopie* a *Hra na lásku* se odvíjejí

Sebereflexivní snímky Abbáse Kiarostamího



Tvář podvodníka je zároveň maskou režiséra Mohsena Makhmalbafa. Foto celluloid-dreams.com

od motivu předstírání. Chlapec v úvodním segmentu *Deseti* se snaží své matce za každou cenu vnutit podrízenou pozici. Filmaři v *Pod olivovníky* i *Vítr nás odváne* vmanipulovávají protagonisty svých připravovaných děl do žádoucích situací. Obzvláště poslední příklad je výmluvný, co se týče Kiarostamího specifického vztahu k filmovému médiu. Jeho filmy jako by znovu a znovu ukazovaly nejen snahu očistit kinematografii od iluze, ale zároveň nevyhnutelné troskotání těchto pokusů, které je dáno tím, že film vždycky nutně iluzí zůstane. Jako by nás nechával dlouhé okamžiky sledovat poleno zmítané přílivem ne proto, abychom viděli, jak dlouho doopravdy může trvat, než se pouhým působením živlu rozlomí, ale abychom si uvědomili, jak krátce a snadně se takové rozlomení děje ve většině ostatních filmů.

Labyrint iluzí

Dva snímky, které se z Kiarostamího tvorby vztahují k filmovému médiu nejkomplexněji, pak předvádějí přesně takový zahanbující či destruktivní pohled na kinematografii, jaký slibují optické metafory sebereflexe a lomu.

Filmová iluze se ukazuje jako podmanivá moc, před kterou kapitulujeme mnohem ochotněji, než si připouštíme, a jejíž majestát je možné zahlédnout pouze v okamžiku, kdy ji spatříme v lomené či vůči sobě samé obrácené pozici.

První z těchto filmů, *Detail*, částečně sleduje a částečně rekonstruuje případ muže, který se v Íránu vydával za zdejšího slavného režiséra a celospolečensky uznávaného intelektuála Mohsena Makhmalbafa. Kiarostamí získal povolení natáčet soudní proces s tímto podvodníkem a zároveň se mu podařilo přemluvit aktéry skutečných událostí, aby před kamerou znovu sehráli několik klíčových událostí celé kauzy. Samotný případ je výmluvným komentářem k moci filmu jakožto instituce. Chudý muž, který si v autobuse čte Makhmalbafovu knihu, je náhodou osloven vedle sedící ženou a při rozhovoru spontánně prohlásí, že on sám je Makhmalbaf. Postupně se mu podaří přesvědčit její rodinu, že chce v jejich domě a s nimi coby herci natáčet svůj nový film. Při své obhajobě u soudu pak říká, že hlavním důvodem, proč u tohoto klamání zůstal, byla právě moc,

kteou mu status filmového režiséra propůjčoval. Také ale sám sebe popisuje jako obět této moci, jako milovníka umění a filmu, který od dětství tíhl k filmařské kariéře, ale nikdy ji nemohl uskutečnit. Při této řeči u soudu je ale příslušníky poškozené rodiny obviňován z toho, že jen hraje roli oběti, jako předtím hrál roli režiséra. Vyprávění *Detailu* tak kumuluje motiv iluze, předstírání a nemožnosti pohlédnout za tvář podvodníka, jež je zároveň maskou Mohsena Makhmalbafa. Stejně tak kolísání celého snímku mezi inscenovanými a dokumentárními scénami umocňuje dojem labyrintu lží, který neumožňuje žádné jasné odpovědi.

Jestliže *Detail* pojednává o moci filmové iluze, pak *Šírin* (2008) ji přímo demonstruje. Film sestává ze samých detailních záběrů na tváře žen hledících do kamery, zatímco ve zvukové stopě slyšíme zvuky jakéhosi snímku zpracovávajícího legendu o arménské princezně Šírin. Kiarostamího dílo, které ve své době fascinovalo cinefilní publikum, na první pohled vypadá jako studie filmového diváctví. Scenerie, kterou sledujeme, totiž vyhlíží jako setmělý kinosál, takže se zdá, že snímek

vznikal v kině při skutečné projekci. Ve skutečnosti byly ale záběry diváček natočené v Kiarostamího obývacím pokoji se známými íránskými herečkami, které měly za úkol si představovat, že sledují nějaký milostný příběh, a předstírat různé reakce na něj. Snímek o princezně Šírin si režisér vybral jako zvukovou stopu až poté, co byly záběry s herečkami natočené. *Šírin*, jejíž bizarní metodu David Bordwell popsal jako zvláštní variaci na Kulešovův efekt, nás tak podobně jako *Detail* vystavuje divácké zkušenosti, v níž nic není autentické a všechno je odhaleno jako pouhé předstírání.

V textech o tomto íránském filmaři bývá často zmiňován bonmot Jeana-Luca Godarda, který prohlásil, že kinematografie začíná s Davidem Griffithem a končí s Abbásem Kiarostamím. Tuto poznámku nemusíme číst jako vyznačení dvou hraničních bodů na časové ose. Spíš tu možná jde o střetnutí velkého konstruktéra s velkým dekonstruktérem. Griffith nestvořil filmovou iluzi a Kiarostamí ji stejně tak neničí. Pouze si uvnitř této iluze buduje podivné stavby, složené z valné části ze zrcadel a skleněných kvádrů.

Hlad jako politický nástroj

Syrský konflikt je nepochybně nejdramatičtější událostí 21. století. Mluvili jsme o něm s členkou organizace The 15th Garden, která poskytuje hladovějícím obyvatelům ostřelovaných měst i venkova prostředky k pěstování vlastních plodin.

TOMÁŠ UHNÁK

Syrští občané jsou v současnosti ve velmi zoufalé situaci. Válka mezi státem a opozicí nyní trvá čtvrtým rokem, ISIS je na vzestupu. Syrská vláda byla obviněna nevládními organizacemi a OSN z toho, že velkou část populace odřízla od zdrojů potravin a nyní chce vyhladověním donutit obyvatele k poslušnosti. Kolik lidí v Sýrii sužuje hlad?

V zemích kolem Sýrie je téměř deset milionů uprchlíků a právě tito lidé jsou potravinovou nejistotou ohroženi nejvíce. Záleží na definici hladu a podvýživy, ale potravinová suverenita v Sýrii zcela určitě neexistuje a počet hladovějících lidí je rozhodně mnohem vyšší, než tvrdí oficiální čísla. Hlad je navíc režimem používán jako politický nástroj. Nemluvíme teď jen o obležených, bombardovaných a ostřelovaných městech, ale i o oblastech, které jsou relativně svobodné a mají z některé strany přístup k pomoci.

V Sýrii těsně podél tureckých hranic už více než dva roky existuje mnoho uprchlických táborů. Každý z nich ubytovává kolem pěti až dvaceti tisíc uprchlíků, lidé v nich hladoví, mrznou a nedostává se jim zdravotní péče. Mezinárodní společenství je za tohle bezpochyby zodpovědné. Samozřejmě tato situace panuje i ve vnitrozemí Sýrie – čím dále od hranice, tím je logistika složitější.

Mezinárodním společenstvím mám na mysli nás všechny jako individua, ale i státy a širší společenství – EU, OSN, NATO. Příliš sice

nedůvěřuji velkým organizacím, ale teď hovoříme o strukturách, které máme v této situaci k dispozici. Jenže OSN nechce dělat ve skutečnosti nic. Rusko a Čína vetovaly rezoluci OSN, která by zpochybnila suverenitu syrského režimu, takže je Sýrie stále považována za suverénní stát se suverénní vládou. Je to skutečně dobrý příklad dvojího standardu – některé země nemají problém s bombardováním Iráku nebo Afghánistánu bez svolení mezinárodního společenství, ale v případě Sýrie nedokážou ani pomoci hladovějícím a stovkám tisíců raněných.

OSN pomoc poskytuje, investovala již více než miliardu dolarů do potravin a lékařské péče, ale zřejmě to není příliš efektivní...

Pomoci je velmi málo a do mnoha míst se vůbec nedostane. Víme, že například v uprchlickém táboře v Yarmouku, v palestinské čtvrti ve městě Damašku, má UNWRA, organizace OSN specializující se na pomoc v této oblasti, mandát k tomu starat se o palestinské uprchlíky. A víme, že tato podpora nepřichází do Yarmouku pravidelně, ačkoli na ni tito Palestinci mají právo. Mezi jednotlivými dodávkami potravin často uplyne mnoho měsíců.

Dále je problém v tom, že pomoc se dostává pouze ke vstupům do táborů, kde můžou být lidé zatčeni. A samozřejmě je v nich mnoho lidí, kteří nejsou Palestinci, a protože UNWRA nemá oficiální pověření k tomu, aby jim pomohla, podporu nedostávají. A to je jen jeden příklad z mnoha, v Sýrii nejsou politické subjekty schopny pomoci ani řešit konflikty. Myslím, že všichni tak nějak tuší, že jde o největší humanitární katastrofu 21. století, ale chybí zásadní uvědomění si odpovědnosti. Věřím, že mezinárodní společenství sestává z každého z nás, že bychom všichni měli být aktivní, všichni můžeme tláčit na naše vlády, aby udělaly více pro ochranu práv syrského lidu.

Syrská krize vytváří prostor pro černý trh a lidé bez vlastních zdrojů musí platit velmi vysoké ceny, aby si obstarali základní jídlo...

Všechny zúčastněné síly mohou podpory zneužít. Podpora se přes některé kanály a určitými silami dostane dovnitř, načež vzniknou nějaké interní dohody a úmluvy. Zásadní úkoly mohou být vykonány jen obrovskými subjekty, jako je OSN či opravdu velké nevládní organizace, ale ty obvykle mluví jen s jedním nebo několika zástupci jedné oblasti. Nikdy nejdou mezi obyčejné lidi a do odlehlých míst. Je tu také příliš mnoho lokálních vůdců, než aby šlo distribuovat pomoc férovým a správným způsobem. Černé trhy samozřejmě bují. V každé válce platí totéž: i když se vám zdá, že v dané zemi už nic není, vždycky tam pořád ještě něco je. Lidé obchodují se zdroji, k nimž mají přístup, protože vědí, že ostatní za ně dají cokoli. I humanitární pomoc se prodává na černém trhu.

Vaše organizace The 15th Garden nedistribuuje potraviny, ale poskytuje semínka a znalosti, jak je používat. Proč a jakým způsobem byla založena?

Organizace vznikla, když nás lidé v Sýrii oslovili s tím, že nechtějí být závislí na potravinové pomoci. Neměli pocit, že se k nim dostává, když ji skutečně potřebují, cítili se ponížení, když museli stát v tisícíhlavých frontách a doufat, že dostanou kus jídla. Uvědomují si dopad a nebezpečí této podřízenosti a nechtějí záviset na Západu a jeho humanitárních agenturách. Mimoto jsou si lidé v Sýrii vědomi, že až válka jednou skončí, pomoc se promění v něco trvalého a obchodní společnosti se ji budou snažit využít na nově vytvořeném trhu. K tomu je

třeba podporou místní produkce vytvářet protíváhu. Je to nezbytný předpoklad potravinové suverenity.

Lidé za námi přišli, protože nevěděli, jak vypěstovat potraviny v těchto extrémních podmínkách a bez počátečních prostředků. Tato práce ukazuje, že my, obyčejní lidé, kteří se nemůžeme srovnávat se subjekty, jako je OSN a podobně, někdy dosáhneme něčeho, co ti velcí nedokážou. Tam, kde chybějí zkušenosti s pěstováním, tedy především v městských oblastech, může být urban gardening skvělým řešením.

Dalším problémem je osivo. V mnoha oblastech chybí, takže jsme se v této situaci zachovali stejně jako v Německu – pokud máme nedostatek semenek, vyměňujeme je. Stále bojujeme za volný přístup k osivu, i v Německu je to politický boj, vystupujeme proti patentování a monopolizaci distribuce a vlastnictví semenek. Naše politické hnutí v tomto ohledu uvažuje jednoduše. Pokud lidé nemají žádná semínka nebo jim chybějí některé staré odrůdy, které nejsou geneticky modifikované, okamžitě se zasadíme o to, aby je získali. Abychom nevytvářeli na této úrovni závislost na hnutích mimo Sýrii, chceme, abychom se stali tak rychle, jak je to jen možné, nepotřebnými. Nechceme, aby si na nás lidé zvykli.

Součástí sdílení dovedností jsou informace o tom, jak mohou rozmnožovat a uchovávat semínka sami. Poskytujeme také znalosti, jak zachovat místní druhy. To je velmi důležitá část obrany potravinové suverenity již v dobách války, protože s každým rokem se ztrácí další z místních odrůd. Ale to se neděje jen v Sýrii, nýbrž i na Západě. Kdo z moderních zemědělců ještě dokáže vypěstovat vlastní semínka? Jsme zvyklí otevřít katalog a objednat si je. Musíme se tyto znalosti znovu naučit. Nejde nám jen o situaci v Sýrii, ale o globální boj zemědělců za potravinovou suverenitu.

Semínka přicházejí z Německa, Rakouska, Řecka, Turecka, Libanonu a přímo v Sýrii existuje síť jejich výměny. Mnozí z nás jsou součástí globálního hnutí La Via Campesina nebo Nyéléni, každopádně The 15th Garden není organizace koncentrovaná na jedno místo. Říkáme, že je to první síť potravinové suverenity pro Sýrii a všechny její obyvatele. Není uzavřená a neomezuje se na vlastní území Sýrie, protože práva syrských uprchlíků na potravinovou suverenitu nekončí na syrských hranicích. I tady v Německu jsou uprchlické tábory a lidem v nich není dovoleno vybírat si, co budou jíst – dostanou potravinové lístky a zůstanou hladoví, pokud se nedostaví v době výdeje jídla. Tvrdíme, že semínka by neměla být v soukromém vlastnictví, ani předmětem obchodu na trhu.

A kdo je součástí německé sítě The 15th Garden?

Působí u nás farmáři či zahradníci, soukromé osoby, organizace, hnutí, farmy, městské zahrady, profesijní výrobci osiva, zemědělské fakulty, studenti nebo učňové, obyčejní dělníci, dokonce i malé zahrady, které mohou poslat jen malý balíček, ale i to se počítá.

Hnutí se vyvinulo v Německu asi před rokem. Už jsem viděla mnohá jiná politická hnutí, která stagnují po celá léta, ale tohle se šířilo opravdu rychle.

Mnoho lidí situace v Sýrii znepokojuje, ale zároveň jsou pasivní, protože konflikt je příliš násilný a komplikovaný, takže mají pocit, že s tím nic nezmůžou. Nestavíme se k této největší válce novodobé historie čelem. Nicméně tento příklad ukazuje, že jakmile lidé dostanou něco, čeho se mohou chytit, pochopí, že je opravdu potřeba něco dělat. Musíme ale spoň projevovat solidaritu těm uprchlíkům, kteří prošli peklem, aby se k nám dostali. To je minimum.

DOCUMENTARY

DOKUMENTÁRNÍ STRATEGIE

29.9-31.10

S-T-R-A-T-E-G-I-E-S

WWW

FOTOGRAFESTIVAL

FOTOGRAF FESTIVAL

2015

EXPECTATIONS (PCS)

CONSTRUCTING IMAGES OF REALITY

QUALITY OF EVENTS (%)

info.com.net.cz.eu.biz.org.xyz

Fotograf Festival se koná pod záštitou radního hl. m. Prahy Jana Wolfa a za podpory hlavního města Prahy a Ministerstva kultury České republiky. / Fotograf Festival is held under the auspice of the Councillor of the City of Prague Jan Wolf and with the support of the City of Prague and the Czech Ministry of Culture.

S aktivistkou Julií Z. o pěstování pod palbou



Syrský uprchlický tábor na hranicích s Libanem. Foto CNS

Lidé v obležených městech se snaží pěstovat rostliny, kdekoli to jde – na střechách, malých dvorcích či v ruinách budov. Dá se říct, že i v tomto případě jde o urban gardening importovaný ze Západu?

Ano i ne. Podívejte se na jeho historii na Západě. Bez ohledu na to, jak je teď „trendy“, nevysel z mainstreamu, ale byl často vybojován hnutími zdola. Během druhé světové války totiž toto domácí pěstování fungovalo celkem výrazně, v Německu a dalších evropských zemích, stejně jako v USA. Podle některých výzkumů bylo až sedmdesát procent potravin vyprodukováno ve městech, protože žádné jiné zdroje nebyly. Až s kapitalismem zlatých padesátých let všude vyrostly fast foody, industrializace zemědělství a průmyslová výroba potravin se staly normou. V tu chvíli bylo pěstování vlastního jídla považováno za zpátečnické a vytratilo se.

První městské zahrady, které se v Berlíně objevily zhruba před dvaceti lety, založila uprchlice z Bosny v rámci živé squatterské komunity. Jeden z důvodů zakládání zahrad byl psychologický – uprchlíci si prošli strašnými traumaty a potřebovali se cítit nějakým způsobem doma. Také byli velmi chudí a jednoduše neměli přístup k čerstvým potravinám.

Urban gardening tehdy pochopitelně nebyl žádným trendem. Dnes má i stinné stránky. Nesmíte zapomínat na to, že je kapitalizován a gentrifikován. Ale jelikož jde o globální hnutí, můžeme se poučit například z favelas z Latinské Ameriky, z městských zahrad na Kubě a podobně. A pokud se zaměříme na politický kontext, vždy jde o hnutí zdola.

Porádali jste několik workshopů v syrských uprchlických táborech na hranici s Tureckem nebo Libanem. Kdo se jich účastnil?

Smyslem těchto workshopů nebylo jen dávat lidem v Sýrii rady, jak pěstovat, šlo také o setkávání s ostatními a sdílení zkušeností. Účastnili se jich i lidé z jiných arabských

zemí, ale také ze Západu. Svými aktivitami jsme ovlivnili určitě mnoho tisíc lidí. Účastníci workshopů totiž šíří naučené dovednosti a metody ve svém regionu dál.

Zásadní roli hraje také vyhrčená situace globálního rozložení privilegií, třeba už jen to, že Evropané mohou tak snadno cestovat po celém světě, ale lidé z jiných částí světa takovou možnost nemají. Část komunikace se odehrává přes Skype, takže se můžeme spojit s někým z Palestiny, Egypta či odjinud. A pěstitelé v syrských městech mohou získat znalosti i tímto způsobem.

Globální hnutí bývají kritizována za importování hodnot. Je důležité nezapomínat, že jedna varianta nemusí platit i pro ostatní – nemůžete například kdekoli importovat evropskou verzi feminismu. Když získáváte finanční prostředky na své aktivity, pocházejí hlavně od západních organizací a musíte udělat mnoho rozhodnutí, pokud jejich peníze vezmete. Byli jsme postaveni před skutečné dilema, když se Libanon rozhodl nadále nepřijímat žádné Palestince. Museli jsme zvážit, že z workshopů bude nějaká část společnosti vyloučená, přestože je součástí naší sítě. A stejné je to s uprchlíky – někteří jsou také členy sítě. I když jsou v Evropě, nemají právo cestovat. Nemají právo cestovat dokonce ani v rámci Německa.

Víte o tom, že by vaše aktivity skutečně ovlivňovaly místní ekonomiku? Mám teď na mysli hlavně existenci černého trhu. Ano, máme ohlasy z městských oblastí, kde mnoho lidí hladovělo a ceny potravin na černém trhu byly nesmírně vysoké. Úspěšně ale rozvinuli své systémy produkce potravin a v důsledku toho ceny na černém trhu výrazně opadly. To samozřejmě trvá jen tak dlouho, dokud produkce pokračuje.

Jaké druhy semínek z Německa do Sýrie přivážíte?

Zejména nejrůznější druhy zeleniny a bylin. Nevozíme obilí, protože to vyžaduje mnohem větší množství semen, což nemůže aktivistická síť, jako je ta naše, zařídit. Vyžaduje to

dopravu, a ta je drahá. Navíc obilí je do jisté míry v Sýrii dostupné. Nikdy bychom nepřivezli nic dostupného.

Existují hnutí typu The 15th Garden také na dalších místech postižených západními intervencemi, jako je Libye či Irák?

Ano, především na Středním východě. Na workshopy, které pořádáme, přicházejí lidé i ze zemí sousedících se Sýrií a ti se pak snaží budovat regionální síť. Nic z toho, co se děje v Sýrii, nemůže být odděleno od palestinského či kurdského osvobozenického boje, od toho, co se děje v Iráku. V Iráku jsou úžasná hnutí, o nichž na Západě není slyšet. Jako například svazy dělníků v ropném průmyslu. A je velmi znepokojivé, že v takzvané demokracii, která je zaváděna v Iráku, byly první demokratické demonstrace ropných dělníků bojujících za svá práva potlačeny a tento útlak dále pokračuje.

Hnutí The 15th Garden je napojeno na globální hnutí La Via Campesina, které má své regionální pobočky, ale na Středním východě zatím žádná není. Zatím nejnovější místní organizace vznikla v Maghrebu v severní Africe. La Via Campesina se skládá pouze ze sítě nezávislých zemědělců. Pokud je v určité zemi diktatura, můžete sice mít jakýsi svaz farmářů, ale ten bude ve skutečnosti zcela organizován, kontrolován a vybudován diktaturou samotnou. La Via Campesina nemůže být propojena s žádnou organizací, která je kontrolována nějakým státem. Když nemáte svobodu se politicky organizovat, těžko můžete fungovat pro La Via Campesina. Proto většina arabských zemí na Středním východě vyjma Palestiny členské organizace nemá. Operují tu jen jednotlivci a skupiny, které jsou s La Via Campesina spojeni. Cílem je pochopitelně vytvořit i zde regionální síť.

Právě jste se vrátila z Maďarska, kde jste byla svědkem střetů mezi maďarskou policií a uprchlíky. Jaká je tam situace? To, čeho jsem byla v posledních dnech svědkem, je největší ostuda novodobé evropské

historie. Nejenže jsme my Evropané neúnavně přinášeli lidem a zemím globálního Jihu zkázu, ať jde o dávné doby kolonizace nebo současné brutální války, ale teď na ně navíc posíláme policii a armádu a používáme nepřiměřené násilí proti těm, kteří prchají do bezpečí, v němž žijeme my sami. Uzavření evropských hranic, nyní dokonce už i vojenskou silou, a výsledná humanitární krize evokují nejtemnější časy Evropy, které, zdá se, mohou znovu reálně nastat.

Nikdy nemělo dojít k tomu, aby lidé kolabovali uprostřed dálnice těsně před hlavními evropskými hranicemi, před desítkami fotoaparátů, protože jim nikdo nepodal jídlo nebo vodu. Lidé prchající po tisících jsou lákáni do pastí a pak násilně napadáni. Byla jsem svědkem toho, že policie bila děti obuškami po hlavách, tlačila je na ostnatý drát nebo jim přímo do obličejů stříkala pepřový nebo slzný plyn. Evropa se k této humanitární krizi postavila zavíráním hranic a vyháněním lidí. Situace pochopitelně dále eskaluje.

Lidé jdou pěšky, aby zachránili své holé životy. Ošetřili jsme stovky zraněných chodidel. Děti pláčou, vy jim sundáte boty, chodidla vydezinfikujete, namažete, ovážete a ony si boty znovu nazují a musí dál. A pak přijde policista a slíbí jim, že vlak, k němuž musí dojít dalších mnoho kilometrů, je zaveze do Německa. Posléze zjistí, že je zavezl do detenčního tábora. Jestli je tohle budoucnost Evropy, potom je hodně temná. Ale určitě je to naše přítomnost a já můžu jenom sklonit zahanbeně hlavu, anebo volat po tom, abychom se všichni v boji proti těmto hrázám spojili. Radši volím to druhé.

Z angličtiny přeložila **Marta Martinová**.



Julia Z. (nar. 1980) je německá farmářka, která studovala fotografii, zemědělství a navíc i po čtyři roky specializaci biodynamické zemědělství. Žije a pracuje na 55hektarové farmě, která se zabývá pěstováním zeleniny, chovem krav, koz, koní, včelařstvím a lesnictvím. Farma funguje kolektivně a své produkty prodává přímo odběratelům v Berlíně a v přilehlých oblastech. Julia Z. je členkou hnutí The 15th Garden, které se zaměřuje na distribuci prostředků a znalostí o pěstování ve válkami zničených oblastech. Je autorkou otevřeného dopisu, který vyjadřuje solidaritu se syrským lidem a uprchlíky.

Fašizmus, ilumináti a apokalypsa / Michal Rehúš

Nové básně slovenského konceptuálního básníka ironicky komentují aktuální boje mezi homofoby a jejich odpůrci, přibližují svět mediálních přívrženců konspiračních teorií a glosují problémy s genderovou rovností.



Gustav Doré, ilustrace k Dantovu Peklu, 1855

Výkladový slovník Aliancie za rodinu¹

Apokalypsa: pohlavný akt, sůlož, kohabitácia
Bosorka: žena sexuálne zameraná na osobu rovnakého pohlavia
Gej: v kresťanskom náboženstve meno zvrhnutého anjela vyhnaného z neba, vládcu pekla a vodcu démonov
Gender studies: hnutie vyznávajúce kult satana ako stelesnenia zla, sily a neobmedzenej moci
Homosexualita: stav večného zatratenia
Koitus: súhrn apokalyptických zjavení, predstáv a očakávaní, ktoré v podobe symbolov a neraz aj hrôzostrašných obrazov opisujú udalosti konca sveta
Lesba: podľa stredovekých predstáv žena s nadprirodzenými schopnosťami upísaná diablovi, ktorá rozličnými čarami škodila ľuďom, ničila úrodu a pod., za čo bola inkvizíciou odsúdená na smrť upálením
Lucifer: homosexuálny muž, homosexuál
Peklo: pohlavná náklonnosť k osobám toho istého pohlavia
Satanizmus: odbor zaoberajúci sa rozdielmi v postavení a uplatnení mužov a žien v spoločnosti a v kultúre

Výkladový slovník Queer Leaders Forum²

Adorovať: používať fašistický pozdrav Sieg heil!, Heil Hitler! zároveň s vystretou, mierne zdvihnutou pravou rukou
Cirkev: nacistická bezpečnostná, neskôr aj vojenská organizácia, pôvodne osobná stráž A. Hitlera
Duce: rímsky biskup, hlava katolíckej cirkvi, Svätý Otec
Fašizmus: jedno z najrozšírenejších svetových náboženstiev, založené na viere v Troj jediného Boha, na vyznávaní Ježiša Krista ako Spasiteľa a Božieho Syna a na viere v možnosť vykúpenia a spásy
Homofób: člen katolíckej cirkvi
Hajlovať: preukazovať kult Bohu alebo božstvu obradným gestom klaňania sa v duchu pokory a úctivej lásky
Katolík: kto má strach a nepriateľský postoj k homosexualite a k homosexuálom
Kresťanstvo: ideológia fašistického režimu a fašistického hnutia obhajujúca rasizmus, šovinizmus, násilie
Pápež: titul talianskeho fašistického diktátora B. Mussoliniho (1883–1945)
SS: hierarchicky usporiadané spoločenstvo veriacich založené Ježišom Kristom

7. február 2015³

Aliancia za rodinu sa rozhodla zrealizovať oslavy 36. výročia úmrtia Josefa Mengeleho. Ústavný súd povolil 3 zo 4 bodov osláv, 1 bod odmietol z dôvodu jeho nejasnosti. Ani jeden bod súd nepovažoval za otázku ľudských práv.
Oslavy tak budú 7. februára 2015 a budú mať 3 body. Chceme experimentovať na deťoch, chceme, aby rodina zostala najdôležitejším rozvíjateľom lekárskej vedy. Žiaľ, musíme poukazovať na ohrozenia rodiny, ktoré jej bránia vykonávať lekárske experimenty na našich deťoch, rodine a manželoch, chceme na oslavách dať ľuďom možnosť, aby zoberali budúcnosť slovenskej medicíny do svojich rúk.

Rostasov historický kalendár⁴

1. január
1901 – Nevznikla Austrália
1959 – Fidel Castro neprevzal vládu na Kube
1969 – Na Bratislavskom hrade nebola vyhlásená Slovenská socialistická republika
1975 – Obce Borský Mikuláš a Borský Peter sa nespojili
1977 – České hnutie na obranu ľudských práv nevydalo Chartu '77
2. január
1757 – Vojská Spojeného kráľovstva neobsadili indickú Kalkatu
1839 – Francúzsky fotograf Louis Daguerre nezhotovil v Paríži prvú fotografiu Mesiaca
1942 – Jednotky japonskej 48. divízie neobsadili filipínske hlavné mesto Manila
1959 – Sonda Luna 1 neuskutočnila prvý prelet okolo Mesiaca
1967 – Christiaan Barnard nevykonal druhú úspešnú transplantáciu srdca
3. január
1521 – Pápež Lev X. neexkomunikoval Martina Luthera
1868 – Japonský cisár Mutsuhito neprevzal moc a neukončil 700 rokov vlády šógunov
1922 – V Žiline nebola v kine Grand Bio Univerzum slovenská verejná premiéra filmu bratov Siakelovcov Jánošík
1924 – Britský egyptológ Howard Carter neobjavil v Údolí kráľov sarkofág faraóna Tutanchamóna

1962 – Pápež Ján XXIII. neexkomunikoval Fidela Castra
4. január
1493 – Krištof Kolumbus sa nevrátil z Nového sveta
1885 – Nebola vykonaná prvá úspešná operácia apendixu
1896 – V pražskom Rudolfine sa nekonal prvý koncert Českej filharmónie
1951 – Čínske a severokórejské vojsko v Kórejskej vojne nedobýli Soul
1975 – Elizabeth Ann Setonová sa nestala prvou sväticou narodenou v Amerike

5. január
1355 – Karol IV. nebol v Miláne korunovaný za lombardského kráľa
1895 – Nemecký fyzik Wilhelm Röntgen neoznámil objav x-lúčov
1923 – Nebol spáchaný atentát na československého ministra financií Aloisa Rašína
1933 – V San Franciscu sa nezačala stavba Golden Gate Bridge
1968 – Alexander Dubček sa nestal prvým tajomníkom ÚV KSČ

Konečné riešenie rodovej otázky

Opitá žena
dobodala spiaceho manžela, obvinili ju
Opitá žena z Pravece
zabila svojho druhu
Po manželskej hádke
skončil muž v nemocnici, žena v cele
Mladá žena z Košíc
v hádke zabila partnera nožom. Hrozí jej až doživotie
V Nitre po hádke
bodla žena do brucha bývalého manžela, zranenie neprežil

Pussy Riot

Irenu Čubírkovú
popravili
lebo bola žena
Magdu Vášáryovú
nezvolili za prezidentku
lebo je žena
Vláde Ivety Radičovej
nevyslovili dôveru
lebo je žena
Dominika Cibulková
vypadla z Top 10 WTA
lebo je žena
A čo Adela Banášová?
Prečo sa s ňou asi tak rozišiel Tomáš Bezdeda?

Michal Rehúš (nar. 1982) je redaktor magazínu experimentální a nekonvenční tvorby Kloaka (kloaka.sk). Venuje sa tvorbe básní a literárnej kritice. V roce 2011 mu vyšla debutová sbírka básní Program dekomunikácie (Vlna/Drewo a srd), v roce 2014 Poetika ataku (Literis).

1 Aliancia za rodinu je občianska iniciatíva organizácií a jednotlivcov, ktorá iniciovala referendum o zákaze manželstiev homosexuálov, zákaze adopcie detí homosexuálnymi pármí a zákaze vyučovať o sexuálnom správaní a eutanázii bez súhlasu rodičov alebo detí.
2 Queer Leaders Forum je občianske združenie združujúce aktivistov a aktivistky slovenskej LGBTQ komunity.
3 7. februára 2015 sa uskutočnilo referendum iniciované Alianciou za rodinu.
4 Tibor Eliot Rostas je šéfredaktorom konšpiračného časopisu Zem a Vek.

Země se chvěje / Aleš Čermák

„Katastrofa je negativní zázrak, kletba, kterou žádným pokáním nemůžeme odčinit.“ Takovou blíže neurčenou katastrofou, která se z velké části odehrává mezi mořskými vlnami, může být třeba převrácení vratkého člunu plného lidí.

0.
Bylo to nepředstavitelné! Najednou byla tma a my jsme se tlačili jeden na druhého a jen se modlili, aby nám nějaký těžký předmět nerozdrtil hlavu, abychom zůstali naživu.

O minutu později to už byla minulost. Všichni jsme věděli, že se něco stalo. Bylo to děsivé. Sto metrů vysoký oblak krystalického ledu asi minutu po. Každý jsme se snažili najít si co možná nejbezpečnější místo. Byla úplná tma, viditelnost nulová, a my se choulili jeden ke druhému. Všechno bylo nestabilní, něco klesalo, něco naopak stoupalo. Bylo po všem. Nejsme si jistí, co máme dělat – jestli odejít, anebo zůstat.

1.
Katastrofa není něčím, co hrozí nastat v blízké budoucnosti, nebo co se naopak stalo už někdy dříve. Prožíváme ji spíše právě teď. Neexistuje žádný konkrétní moment zkázy. Svět nekončí velkým třeskem. Země se chvěje. Nikdo neví, co přesně pohromu způsobilo. Její příčina leží někde v daleké minulosti a je absolutně oddělená od přítomnosti. Katastrofa je negativní zázrak, kletba, kterou žádným pokáním nemůžeme odčinit. Katastrofu může zmírnit jen zásah něčeho nepředvídatelného, jako je třeba událost, která ji spustila. Nemá smysl se o něco pokoušet, jenom nesmyslná naděje dává smysl.

Co je katastrofa samotná? Je možné, že její motiv je nutné chápat jako metaforu nebo výraz nějakého jiného druhu úzkosti. Jak dlouho může katastrofa existovat bez nových podnětů? Co se stane, když už nikdo nepřijde s ničím překvapivým?

Katastrofa dává tušit, že konec už přišel, že budoucnost nám může nabídnout jen opakování, variaci jednoho a téhož. Je možné, že už nás nečekají žádná překvapení?

Úzkost má za následek neustálé kolísání. Na jedné straně naděje, že se dříve nebo později něco musí stát. Na straně druhé rezignovaný pohled, že se nic nového stejně stát nemůže. Oscilujeme mezi čekáním na budoucí velkou věc. Jak dlouho už tomu je, co se něco takového ho stalo, a jak velké to vlastně bylo?

2.
1. Čí touha tedy působí?
2. Cizí touha, a proto se zdá, že slzy nejsou jeho, její, anebo pouze jeho – nebo její.
1. Patří snad všem!

3.
1. Když se loď potopila, nemohl jsem najít své přátele.
2. Ale ta emoce není jen jeho, protože je příliš silná na to, aby patřila jediné osobě.
1. „Kde jsou?“ ptal jsem se. Pak jsem našel kamaráda, ale toho dalšího jsem už nikde neviděl.
3. Pomáhali jsme si navzájem, bylo však těžké plavat hodiny v kuse. Všichni hledali ve vodě své přátele nebo členy rodiny.
2. Jaké druhy výpovědi jsou možné na hranici ponížení, touhy a zuřivosti?
1. Kdykoliv se tělu stane něco, co nelze přezít, zůstanou jen slova.
2. Jednoduchá aritmetika. Vdechování a vydechování.
1. Co vdechujeme, co vydechujeme, co nás chrání, minutu po minutě nás udržuje při životě, kdy vdechujeme a vydechujeme vesmír.

1. Dýchá, vdechuje se do slov, a jakmile je dech vložen do slov, tělo je předáno jinému.
2. Tělo, které existuje blízko druhým, je náchylné na zranění. Zranění je zneužitím zranitelnosti.
1. Když uvězněné tělo pronásí svou žádost, rozezvučí se touhy. Tělo stále dýchá, i když se mu dýchat zabraňuje.

4.
Pokud se vyčerpá budoucnost, nezůstane nám nic. Projděte se po pláži a uvidíte předměty vytržené z jejich kontextu. Nashromážděné předměty na palubě lodi nějakých naivních dobyvatelů vesmíru nebo co. Sugestivní obraz toho, jak proces funguje v praxi.

5.
1. Nemůžu si na to zvyknout. Okolnosti, kterým čelíme, jsou katastrofální.
2. Když ležím na zemi, půda se pode mnou pohybuje. Je to strašně zvláštní pocit. Nemůžu si na to zvyknout.
1. Po bouři bude klid.
2. Možná se ptáte, proč nejdeme jinam? Rádi bychom, ale není kam.

6.
1. Tělo již není překážkou. Je to naopak něco, do čeho se myšlení noří či musí ponořit, aby dosáhlo nemyšleného. Tedy života.
2. Ne že by tělo nemyslelo, ale ve své zatvřelosti nutí myslet to, co se myšlení vymyká – život. Kategorie života, to jsou právě postoje těla, jeho situace. Co takové tělo dokáže ve spánku? Kolik je v něm síly a jakou má výdrž?
3. My dokonce nevíme, co takové tělo dokáže. Znamená myslet dozvídat se, co takové nemyslicí tělo dokáže?



Théodore Géricault: Vor Medúzy, 1818–1819

1. Tělo se nikdy nenachází v přítomnosti. Zahrnuje předtím a potom. Únavu a očekávání.
2. Únava, očekávání, beznaděj, to jsou také postoje.
1. Co přijde poté, když už bylo vše řečeno?

7.
Zvuk, který událost doprovází, klade důraz na opakování, přítomnost větru a pohyb nohou po jakémkoliv povrchu.

8.
1. Někteří mohou událost vnímat jako pokus o návrat k řeci skrze rytmus.
2. Jiní naopak jako posun od zvukové plochy směrem k mlčení a následnému hluku.
3. Jde o pokus znovuoživení těla skrze událost, ale také pokus o útěk od jakýchkoliv vlivů, které tuto událost formují.
1. Můžeme jen sledovat zdvojené trajektorie tužeb prostřednictvím rozdílných způsobů.

2. Biografie neznámých osob. Geografie bez životopisů. Nespočet těch neznámých mizí v mrtvém tichu.
3. Návrat mlčících se rozezná v mohutnou zvukovou plochu. A pak nás všude, kamkoliv se vydáme, bude doprovázet hlavní město.

9.
Šumění, hukot, mlha a tanec zrnek prachu. Stav podobný spánku či usínání. Omdlévání – omámení.
1. Vnímám hluk moře nebo početné shromáždění lidí, ale nikoliv šepot každé vlny či každého člověka, z nichž se přesto skládají.

10.
3. Během následující hodiny, kdy jemný ranní vánek zesílil, se vzedmul oblak prachu.
1. Někdy, když vítr zeslábl. Zástup lidí se ztratil v mlze. Vzrůstalo napětí, rachot, křik, všechno bylo výraznější. Stupňovalo se hlasité volání zběsilých mužů, kteří v neznámém jazyce odhalovali to, co se odehrávalo za clonou mraku.

11.
2. Najednou odněkud vyvstala otázka, proč se neobejít bez těl?
1. Proč ne? Je tu někdo, komu se na tom něco nezdá?
3. Nepřítomnost těl není špatná, ledaže je tu někdo, pro koho je tato nepřítomnost nedostatkem.

12.
2. Osamělá vlna, vlna mimo oceán.

13.
1. Zavřel jsem oči, najednou byla zima. Ostatní se dívali do země a neodpovídali.



2. Byl tam muž. Po osmi hodinách řekl, abychom drželi směr. Naplnil nádrž palivem a skočil do vody. Už ho nikdy nikdo neviděl.
3. Někteří pili slanou vodu a pak skočili do vody a už je nikdy nikdo neviděl.
1. Ztratili jsme koncentraci. Mnozí zemřeli. Hodili jsme jejich těla do vody. Byla tma. Nevím, kolik jich bylo.

14.
1. Vyvstala opět ta samá otázka, proč se neobejít bez těl, jestliže jejich touhy budou zmařené?

15.
2. Ať je to jakkoliv těžké, musíme myslet loď na základě potenciálu, jenž překračuje duše, které ji vedou, a těla, jež ji uskutečňují.
3. Tělo je analogií lodi, již Evropané dokola opravují. Je to zvláštní uzel.
1. Když se těla odrážejí od stěny, mají všichni něco společného.

16.
2. Ozvěny z dálky určují směr pohybu.
1. A právě odtud přechází pohled směrem ke slyšenému. Od individuálního zobrazení směrem ke kolektivnímu echu, účinkům šepotu a hemžení lidí.

17.
Už dlouho se zachází se světem jako s iluzí nebo snem. Všichni dobře vědí, že halucinace nenapodobuje přítomnost, ale že přítomnost je halucinatorní.

18.
2. Když loď pluje po vodě vpřed, říkáme, že pohyb plavidla je příčinou pohybů vody, která zaplavuje místo, jež plavidlo opustilo.

19.
1. Oni nám nedali žádné mapy. Nic. Jen řekli: „Jedte rovně tímhle směrem.“
2. Nikdo se nemohl vrátit. Viděl jsem tři lidi, kteří spadli do vody. Bylo nás asi 107. O dvacet minut později se loď převrhla a do vody jsem spadl i já. Nemohl jsem dýchat. Pocit nevolnosti se stupňoval. Také jsem viděl chlapce, který zničehonic spadl. Nevěděl jsem, jestli pouze omdlel, nebo zda je mrtvý. Pak jsem si všiml, že si jen zakryl oči, aby neviděl vlny, nic víc.

20.
1. Je to tatáž řeka, je to tatáž věc, nebo se jedná o stejný případ?
2. Ty, kteří mají naše životy ve svých rukou, nikdy nepoznáme.

21.
Katastrofa není něčím, co hrozí nastat v blízké budoucnosti, nebo co se naopak stalo už někdy dříve. Prožíváme ji spíše právě teď. Neexistuje žádný konkrétní moment zkázy. Svět nekončí velkým třeskem. Země se chvěje. Nikdo neví, co přesně pohromu způsobilo. Její příčina leží někde v daleké minulosti a je absolutně oddělená od přítomnosti. Katastrofa je negativní zázrak, kletba, kterou žádným pokáním nemůžeme odčinit. Katastrofu může zmírnit jen zásah něčeho nepředvídatelného, jako je třeba událost, která ji spustila. Nemá smysl se o něco pokoušet, jenom nesmyslná naděje dává smysl.

Co je katastrofa samotná? Je možné, že její motiv je nutné chápat jako metaforu nebo výraz nějakého jiného druhu úzkosti. Jak dlouho může katastrofa existovat bez nových podnětů? Co se stane, když už nikdo nepřijde s ničím překvapivým?

Katastrofa dává tušit, že konec už přišel, že budoucnost nám může nabídnout jen opakování, variaci jednoho a téhož. Je možné, že už nás nečekají žádná překvapení?

Úzkost má za následek neustálé kolísání. Na jedné straně naděje, že se dříve nebo později něco musí stát. Na straně druhé rezignovaný pohled, že se nic nového stejně stát nemůže. Oscilujeme mezi čekáním na budoucí velkou věc. Jak dlouho už tomu je, co se něco takového ho stalo, a jak velké to vlastně bylo?

Aleš Čermák (nar. 1984) je výtvarný umělec, divadelní režisér, vydavatel a zakladatel nakladatelství Ausdruck Books. Vystudoval AVU, žije a pracuje v Praze. Ve svém díle kombinuje jazyk a performanci, zkoumá možnosti tištěného slova. S textem pracuje jako s angažovaným protipólem žité skutečnosti. V roce 2012 mu v nakladatelství Divus vyšla kniha *Pes nadbíhá kličkujícímu zajíci*.

L I
9-11/10/15
OLOMOUC
T R

K N I Ž N Í
V E L E T R H
A U T O R S K Ý C H
A U M Ě L E C K Ý C H
P U B L I K A C Í

WWW.LITROLOMOUC.CZ

Ostrava
platforma (pro současné umění)



PLATO Jiří Černický
Ocelová hlava

24 09 — 18 10 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!!!

Mediální partneři

ort A2 ArtMap artalk.cz newton media ostravan.cz

III

Kniha z kina /
periferní vydavatelé

16. října od 16.00
Kino Ponrepo
Bartolomějská 11

- autorské knihy, časopisy, plakáty
- alternativní výroba a distribuce
- koncert: Félícia Atkinson
- speciální host: nakladatelství Shelter Press

www.nfa.cz

INSTITUT FRANÇAIS

PRAGUE
coffee
FESTIVAL

10. – 11. ŘÍJEN
10.00 – 18.00

NÁRODNÍ ZEMĚDĚLSKÉ MUZEUM
PRAHA 7 – LETNÁ / 170 00

www.coffeefest.cz

www.dokument-festival.cz

DOC.
ETERNITY

DOC.
STREAM

19. Mezinárodní festival
dokumentárních filmů

Odhalte alchymii poměru
mezi věcností a věčností
v nejlepších českých
a světových dokumentech.

JEFONOST
HILA
VA

27/10
— 1/11
2015

Návrat naděje

Jeremy Corbyn je symbol nespokojenosti

Zvolení Jeremyho Corbyna lídrem labouristů je možné chápat jako výsledek neodbytné touhy po změně v jinak téměř homogenně neoliberální Evropě. Je také důkazem toho, že blairovské představy o moderní levici, která v podstatě jen kopíruje rétoriku neoliberálů, jsou nenávratně pryč.

DAVID SVOBODA

Na otázku, zda je Velká Británie pravicová země, jsem ještě v létě nedovedl uvést krátkou a výstižnou odpověď. Zřejmě by byla chyba označit optání za hloupé a pokusit se je banalizovat odpovědí, která by dotyčného přesvědčila, že věci nejsou v parlamentní demokracii nikdy jenom černé nebo bílé. Stejně tak ale dotaz nelze šmahem prohlásit za naivní. Otázkou pravicovosti Británie se zabývá například oxfordský historik Owen Jones v knize *The Establishment* z roku 2014 a dospívá k závěru, že v ní opravdu vládne pravicový, přesněji neoliberální konsenzus. Ten je podporovaný agresivní policií a médií, která vlastní finanční magnáti v čele s Rupertem Murdochem, majitelem *The Sun*, *Times* či *Sunday Times*. V mnoha ohledech je tedy Británie opravdu pravicovou zemí.

Zamlčená antagonie

Jak ale můžeme tvrdit, že je Británie pravicová země, když i v posledních volbách, které labouristé považují za velmi neúspěšné, získali devět milionů hlasů (oproti jednácti milionům pro konzervativce)? Je to

především proto, že oněch devět milionů lidí dalo hlas straně, která veskrze přistoupila na neoliberální konsenzus, jehož esencí je přesvědčení, že logika kapitalismu je nezpochybnitelná. Tvrdí-li někteří historici, že ústředním přesvědčením leninských státníků byla skutečnost, že kapitalismus, a tudíž privátní vlastnictví jako zdroj bohatství je a priori škodlivé a musí být vymýceno do posledních malostatkářů, pak je neoliberalismus formován stejným zápallem a v jeho jádru je naopak přesvědčení, že kapitalismus, a tedy i privátní vlastnictví je jedinou možnou cestou k bohatství. Jedná se tedy o přímý útok na vydobytky sociálních hnutí, navazující na antisociální politiku, již na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let v Británii formovala Margaret Thatcherová a v USA Ronald Reagan.

Po druhé světové válce to byla především vítězná labouristická vláda, která vydobyla klíčové výhody pro pracující. Mezi nejznámější patří například program rozvoje sociálního bydlení (které po válce velmi chybělo) nebo také bezplatná zdravotní péče pro všechny (*National Health Service*). Tehdy zcela jistě platilo, že labouristická vláda byla schopna prosadit tato řešení často navzdory přání velkopodnikatelů. V dnešní době je však vnímání neslučitelnosti některých sociálních požadavků s logikou trhu nesmírně utupeno. To ostatně dokazuje i inaugurační debata v parlamentu mezi Davidem Cameronem a Jeremym Corbynem, v níž Cameron neustále opakoval neoliberální poučky, například tu, podle níž bez silné (rozuměj svobodné) ekonomiky nebude ani silné zdravotnictví. Je tomu ale přesně naopak, pokud necháme trh opravdu svobodný, a tedy nezdaněný, nebude nakonec z čeho bezplatné zdravotnictví provozovat, jakkoli bude privátní ekonomika silná. Právě tuto antagonii mezi zájmem privátním a společenským se ale levice nejen v Británii už delší dobu styděla pojmenovat.

Rozchod s blairovskou tradicí

Vlastní zkušenost během studia na anglické univerzitě mne seznámila spíše s odporem vůči neoliberálnímu konsensu. V roce 2013 probíhaly také na našem kampusu národní akce protestních hnutí proti privatizaci univerzity (a proti školnému). Nátlak neuspěl

a univerzita tehdy použila k potlačení hnutí dost nevybíravé praktiky – vylučovalo se a zatýkali se hlavní organizátoři akce. Nejen protesty na univerzitách, ale i třeba masové demonstrace proti politice škrtů, jež následovaly po vítězství konzervativců v posledních volbách, jsou projevem přetrvávající hluboké nespokojenosti (nejen) mladých lidí se současným stavem.

Až do příchodu Jeremyho Corbyna ale většina nespokojených nenacházela politickou platformu, která by je reprezentovala. Nakonec ani studenti nemohli říct, že by měli podporu labouristů v boji proti privatizaci univerzit. Labouristé pro ně byli mnohem spíše terčem posměchu. Možná i proto se v roce 2013 stal velmi populární rozhovor s komikem Russelem Brandem, v němž vyzval lidi, aby nechodili k volbám, protože to za to nestojí. Když před loňskými volbami vyzval Brand k volbě labouristů pod vedením Eda Milibanda, mnoho lidí z univerzitního prostředí (mezi nimi i iniciátor hnutí *Occupy Sussex* a nyní žurnalista ve *Vice* Michael Segalov) na Twitteru psalo o „zradě revoluce“.

To vše se nyní změnilo. Zvolení Jeremyho Corbyna do čela labouristické strany musíme chápat jako radikální rozchod s blairovskou tradicí „měkkých labouristů“. Corbynovu vítězství je nesporně výsledkem stejné nespokojenosti se současným stavem napříč společností, která se koncentrovala ve velmi silné kampani zdola. I nadále platí, že bez silného tlaku masového hnutí toho Corbyn moc nezmuže. Možná je reálné zničit opozičního kandidáta pomocí brutálních útoků v pravických médiích, ale už není myslitelné, že by establishment zcela potlačil nespokojenost, kterou ve stále větší míře produkuje implementování neoliberálních pravidel. Do jisté míry je tudíž zdravá i skepse vůči možnému úspěchu Jeremyho Corbyna v příštích volbách. Možnosti, které by jeho vítězství přinesly, přece jen do značné míry závisí na dlouhodobém propojení britské a americké politiky. Mnohem důležitější se zdá fakt, že Corbynův nástup je symptomem silné touhy po změně v britské společnosti. Je tedy nejvyšší čas, aby tato energie našla vyjádření také v každodenní politice.

Autor studuje mezinárodní vztahy a práva na University of Sussex.



Corbynův nástup je symptomem silné touhy po změně v britské společnosti. Foto David Levene

par avion

Z ČÍNSKÝCH MÉDIÍ VYBRALA ANNA ZÁDRAPOVÁ

Ani v čínském tisku se člověk nevyhne fotografiím prezidenta Miloše Zemana. Jak informovala mainstreamová česká média i nezávislí odborníci, hlava našeho státu zvolila za svého poradce člověka přímo napojeného na čínskou armádu. Zatímco u nás toto propojení vešlo do širšího povědomí až v září, čínské noviny (byť sporadicky) sledují tyto pohyby od března letošního roku, jakkoli jsou zprávy o takovém spojení pro ČLR ve světovém kontextu samozřejmě spíše okrajovou záležitostí. Pojďme se tedy netradičně zaměřit především na toto téma.



V článku uveřejněném již v polovině března tohoto roku (12. 3.) na serveru finance.qq.com se opisuje průběh setkání Zemana a Jie

Ťien-minga a zdůrazňuje se, že tento představitel Číny je prvním zahraničním podnikatelem, kterého Zeman přijal a hostil ve své soukromé rezidenci. Na této schůzce Jie vyjádřil Zemanovi vděčnost za trvalou podporu konglomerátu CEFC, jemuž předsedá (jde o největší čínskou proklamativně soukromou, ve skutečnosti však státní firmu, zabývající se strategickými odvětvími, jako jsou bankovníctví, energetika, všechny oblasti ropného průmyslu a mnohé další), a podporu slučování: tato skupina vlastní podíl v česko-slovenské J&T Finance Group (bankovní služby pro privátní sektor). Jie Ťien-ming vděčí našemu prezidentovi také za to, že v Číně osobně asistoval podpisu jejich kontraktu. „Díky podpoře Jeho Excellence prezidenta Zemana toto propojení bylo hladké. Při této schůzce došlo ke konsensu o možnostech hlubší spolupráce,“ píše se v článku nazvaném prostě Předseda CEFC Jie Ťien-ming navštívil Českou republiku a setkal se s prezidentem Zemanem. Česká republika je vyspělým mostem do Evropy a „CEFC i s pomocí J&T Finance Group může rozjet investice do zařízení umožňujících oběh energií, ropy a zemního plynu a skrze výhody vyplývající z politiky Sanghajske zóny volného obchodu a skrze podporu počítání a úhrad v měně RMB aktivně rozvíjet

inovativní služby mezistátního finančnictví a ustavit globální fond pro fúze a akvizice“. **Prezident Zeman zase vysoce ocenil „Jie Ťien-mingovu strategickou prozíravost a vznešený charakter, vyzdvihl jeho otevřenost a spolehlivost a vyjádřil se velmi pozitivně o strategii CEFC pro expanzi Evropy“. Poté prezident Zeman prohlásil, že bude CEFC pomáhat s investicemi do bankovníctví a jaderné energetiky v Česku a po Evropě.** Počátkem května vyšel na tomtéž serveru článek, který popisuje slavnostní jmenování Jie Ťien-minga poradcem našeho prezidenta. Slavnostnímu obřadu byli přítomni Vratislav Mynář a Martin Nejedlý. Mynář přečetl Zemanův slavnostní dopis, v němž zaznělo: „Vážený pane Jie Ťien-mingu, tímto Vás oficiálně jmenuji svým poradcem ve věcech česko-čínských diplomatických a hospodářských styků a pro záležitost investic.“ Poté si všichni pánové vzájemně pogratovali k hladké a prohlubující se spolupráci a Vratislav Mynář ještě vyřídil Jie Ťien-mingovi prezidentovo pozvání do České republiky. Článek doplňují fotografie jednajících, na nichž vidíme samozřejmě všechny zmíněné, ale také třeba Jaroslava Tvrdíka. O srpnovém setkání se na čínských zpravodajských serverech nepíše, nepočítám-li fotografii spokojeného Zemana a Jieho bok po boku

na serveru finance.china.com. Tento obrázek je součástí fotoreportáže z 31. srpna, která přináší zprávy o Jieových zahraničních aktivitách, včetně návštěvy Kypru a potřásání rukou se staříčkým Šimonem Peresem.



V Česku medializovaná zářijová návštěva prezidenta Zemana neproběhla samozřejmě jenom kvůli tomu, aby se náš prezident pokochal vojenskou přehlídkou na náměstí Nebeského klidu. Čínská média včetně agentury **Nová Čína** přinášejí na počátku září řadu zpráv dokládajících dobré vztahy českého prezidenta s ČLR. Na webu CEFC nechybí fotoreportáž ze zářijového pobytu Miloše Zemana v hlavním sídle společnosti. Zeman zde byl na návštěvě 5. září, účastnil se setkání byznysmenů a popovídal si i s předsedou Jiem. **Na jedné z fotografií přihlíží Zeman a ostatní podpisu kontraktu mezi Českou republikou a CEFC o spolupráci v letectví, médiích a dalších strategických oblastech. Naštěstí se při domlouvání takové spolupráce nejedná o „bezduchý ekonomický zisk, ale o prohloubení přátelských vztahů mezi dvěma zeměmi a posílení jejich vzájemné spolupráce“.**

Politická teologie

Kniha Dvě těla krále Ernesta Kantorowicze

Málokdy se přihodí, aby publikace z oboru historie, navíc týkající se středověku, přesáhla hranice své disciplíny a stala se citovanou klasikou v oblasti práva, filosofie a politických věd. Ernestu Kantorowiczovi se to studií Dvě těla krále z roku 1957 podařilo.

JIŘÍ RŮŽIČKA

Vliv německého historika Ernesta Kantorowicze a jeho stěžejního díla *Dvě těla krále* (The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology, 1957) lze vysledovat u takových autorů, jako je Michel Foucault či Giorgio Agamben. Ani česká obec nezůstala vůči Kantorowiczovi zcela hluchá, což potvrzují například historik Josef Žemlička s pojetím dvojí formy „knížecí“ moci v českých dějinách 11. a 12. století a v poslední době explicitně i Martin Wihoda.

Kantorowicz nezačal dospělou životní dráhu zrovna inspirativním způsobem – jako člen pravicového Freikorpsu pomáhal udušit povstání spartakovců v Berlíně. Následovala kontroverzní biografie o Friedrichu II. z roku 1927, která se svým tónem až nebezpečně blížila pozdějším nacistickým představám o dějinách „Svaté říše římské“. Přesto se Kantorowicz nacismu nakonec vyhnul, což jeho kritici připisují židovskému původu, který jej donutil v roce 1938 opustit Německo. Jeho obhájci to vysvětlují odporem k charakteru Hitlerova režimu. V druhém domově, Spojených státech amerických, sepsal po válce své mistrovské dílo. Na slávu vně úzkých mantinelů medievalistiky si ale kniha *Dvě těla krále* musela nějakou dobu počkat a s jistou mírou nadsázky se dá říct, že jí cestu vydláždila jedna malá, leč nadmíru lichotivá noticka ve Foucaultově patrně nejcitovanější práci *Dohlížet a trestat* (Surveiller et punir, 1975; česky 2000).

Smrtelné a mystické tělo vládce

Pozornost nepochybně upoutá již sám podtitul – politická teologie. Ne že by jej Kantorowicz vymyslel, toto prvenství náleží proslulému Carlu Schmittovi. Nicméně zatímco německý právník hodlal tímto spojením pokázat na teologický základ některých moderních politicko-právních pojmů, jeho současník a soukmenovec je vyhranil pouze pro specifickou myšlenkovou formaci středověkého, politického myšlení. Základní teze podle Kantorowicze zní, přinejmenším na první pohled, jednoduše a téměř beze zbytku ji vystihuje název jeho díla. Významným, takřka konstitutivním prvkem ideově-politické stavby středověku a renesance je představa figury vládce, který má vždy dvě těla – jedno smrtelné, které podléhá změně a zkáze, a druhé, mystické, které je nesmrtelné, a „zajišťuje“ tak kontinuitu politického tělesa, monarchie, případně jakékoli nadosobní (korporátní či státní) moci.

Zde ale veškerá jednoduchost končí, což je dáno především určitou svérázností Kantorowiczova výkladu. Ten totiž nezačíná chronologicky od raného středověku, ale v renesanční Anglii, kde byla – v textech Edmunda Plowdena – koncepce dvojího těla poprvé explicitně formulována, pokračuje minuciózní interpretací Shakespearova Richarda II. a pak rázem skočí k předpokládanému prvopočátku všeho – k politicko-teologickému traktátu poněkud záhadné postavy řečené Normanský anonym, datovanému rokem 1100. Kritiky často odsuzovaný, protože poněkud nesourodý celek pokračuje volně spojenými studiemi o modalitách sledovaného problému, od různých variant pojetí královského majestátu přes právnícké figury typu *pro patria mori*, *dignitas non moritur*, pojmu koruny až k Dantově humanocentrické koncepci majestátu.

Stvořené, ale věčné

I částečně informovaného čtenáře zarazí role, kterou Kantorowicz připisuje (či spíše nepřipisuje) instituci katolické církve a jejímu učení o dvojím těle Kristově. Autor nás nenechává na pochybách, že koncepce dvojího těla vládce má jiné ideové kořeny a bez zásahu církve se velice dobře obejde. Ne že by si Kantorowicz nebyl vědom podstatné liturgické složky vládnutí raně křesťanských panovníků a jejich christocentrického připodobňování, jde však jen o krátkou kapitolu končící

v období dobíhajících sporů o investituru, kterou nahradí od 13. století formující se sekularizovaná politická teologie. To je označení, které v sobě jistě nepostrádá špetku ironie vůči Carlu Schmittovi, jenž podstatnou část svého životního úsilí věnoval snaze dokazovat nadřazenost, respektive všudypřítomnost katolického teologického myšlení v politickém životě.

Kantorowicz má ale pro své tvrzení rozhodně zajímavé argumenty. Vysvětlovat kontinuitu královské moci odkazem na Ježíše Krista je zvláště po sporu o investituru problematické právě s ohledem na komponenty Ježíšovy figury, která je zároveň věčná, tj. božská, ale i smrtelná, tedy lidská. Král sice bez debat smrtelný je, nicméně zcela evidentně mu chybí ona božská složka. Až proměny ve filosofickém myšlení 13. století, které vlivem aristotelsko-averroistické tradice zavedlo nový pojem času aevum (jakéhosi prostředního činitele mezi věčností Boha a konečností člověka), poskytly dostatečně solidní půdu pro rozřešení tohoto problému. Král tak ve svém nesmrtelném těle může garantovat kontinuitu či věčnost politickému útvaru ve stejném smyslu, v jakém aristotelské podstaty garantují trvanlivost jednotlivým druhům. Neméně důležité je, že právě tento koncept kontinuity vplul do právnických konstrukcí městských republik a různých městských korporací. Právo tím získalo jeden ze svých klíčových nástrojů – fiktivní, ovšem o nic méně skutečné osoby, které všelijakým korporativním útvarům zajišťovaly kontinuitu, ačkoli jejich zakládající členové již dávno nebyli naživu. Tyto fikce, z nichž bolela hlava nejednoho středověkého filosofa, se pro právníky staly každodenním chlebem.

Od Danta dál

Kantorowicz je sice skoupý na dalekosáhlé závěry ohledně širšího dosahu koncepce „dvojího

udělený křest neznamená pro Danta přijetí do církve, ale do lidského společenství obecně.

Otázkou zůstává, proč Kantorowicz své dílo končí zcela nechronologicky právě Dantovou verzí, kde je ono druhé, věčné tělo připsáno nikoli konkrétnímu státu, lidu či korporaci, ale právě lidstvu jako takovému. Snad je možné tyto pasáže číst jako kritickou výzvu Carlu Schmittovi, kterého pojetí silně personalizované suverenity přivedlo až do náruče nacionálního socialismu. Možná je ale lze chápat jako odkaz na to, co tvoří jakýsi spodní proud celé práce – problém sekularizace a jejího dalšího osudu v evropských dějinách. V jaké míře přetrvává toto sekulárně-teologické pojetí lidstva i v dalších stoletích, zvláště pak ve srovnání s postoji, které nacházíme ve Francouzské revoluci? Je koncepce dvojího těla platná pouze pro středověk, nebo ji nacházíme v jiných modalitách, leč se stejnou silou i v dějinách moderního politického myšlení? Zmiňovaný Michel Foucault by si nepochybně vybral první cestu a dvojí tělo by mu patrně ukazovalo jednu z faset „suverénní společnosti“. Giorgio Agamben se naopak vydal opačnou cestou a Kantorowiczovu koncepci chápe jako mnohem hlubší fenomén, přítomný v celých dějinách západního politického myšlení.

Kantorowicz dnes

Kniha *Dvě těla krále* si dodnes zcela právem zachovává status výjimečného díla. Někteří v jejím hodnocení dokonce došli až tak daleko, že jí připisují první použití diskursivní, neřku-li přímo archeologické metody *avant la lettre*. Samotná struktura knihy tomu jistě napovídá – autor se nenechává svazovat limity staletí ani žánrů a volně proplouvá od teologických traktátů přes právní spisy k literatuře a materiální kultuře. Kontext jednotlivých děl pro něj rovněž nehraje nikterak klíčovou roli, což jen



Neznámý autor: Uvolněný trůn po Richardu II., 1386

těla“, leč jedna teze zůstává zřejmá. I přes všechny možné podobnosti a výpůjčky jde o středověkou myšlenkovou formaci v silném slova smyslu, která se ovšem obejde bez intervence církve. To je možná poněkud zvláštní závěr vzhledem ke skutečnosti, že naše uši jsou často navyklé spojovat středověk právě s touto institucí a jejím vlivem takřka ve všech společenských dimenzích. Jenže církev patřila k vůdčím ideovým a mocenským silám již v pozdně antickém Římě, kde ale podle Kantorowicze koncepci dvojího těla nenalezneme, což platí pro celé období antiky. Nic o tomto proticírkevnímu ostnu nevypovídá více než závěrečná kapitola, kterou autor věnuje Dantovi. Prokletí lidstva, dané následky prvotního hříchu, není zlomeno zásahem církve, ale mocí intelektu; Vergiliem

posiluje dojem, že mu jde o hlubší porozumění konfiguraci středověkého politického myšlení. To samozřejmě neznamená, že by si za ta léta Kantorowicz nevysloužil mnohdy oprávněnou kritiku. Zpravidla míří na svévolné zacházení s prameny; dalším se nelíbila absence mimotextového kontextu; jiným zase vadila určitá ledabylost v používání některých termínů. To vše ale nemění nic na tom, že *Dvě těla krále* zůstávají i po více než půl století naprosto fascinující knihou a povinnou četbou pro kohokoli, kdo se chce zabývat nejen dějinami, ale politickým myšlením vůbec.

Autor je filosof.

Ernst H. Kantorowicz: Dvě těla krále. Přeložila Daniela Orlando. Argo, Praha 2014, 620 stran.

Selhání schwarzwaldského druida

Černé sešity – Martin Heidegger a jeho kritici

Diskuse, která (nejen) v Německu rezonovala v souvislosti s vydáním deníků Martina Heideggera, se českému prostředí vyhnula. Lze dílo slavného filosofa redukovat na výplod antisemity a nacisty?

PAVEL BARTOŠEK

Loňské zveřejnění Heideggerových filosofických deníků, takzvaných černých sešitů, z let 1931 až 1941 (*Überlegungen II–VI. Schwarze Hefte 1931–1938*) způsobilo ve světových médiích rozruch. Poprvé tak knižně vycházejí autorovy zjevně antisemitské výroky, neoddělitelně propletené s ostatními filosofickými reflexemi. Znovu se tedy rozvířil případ Heidegger; tato prvotřídní filosofická ostuda. Kritici nejvlivnějšího filosofa 20. století, proslulého obskurním jazykem, mají nyní v ruce jasný důkaz, že schwarzwaldský druid Martin Heidegger byl jen obyčejný nacist a antisemita. V českých médiích ale doposud tato vášnivá debata nikoho příliš nevzrušila. Může to být proto, že je zde Heideggerův kult neobyčejně silný?

Politická ontologie

Připomeňme základní fakta. Kritici Heideggerovi už desítky let vyčítají celkem tři zásadní prohřešky. Předně příklon k národnímu socialismu. Heidegger v roce 1933 po Hitlerově nástupu k moci přijal post rektora na univerzitě ve Freiburgu a 1. května 1933 vstoupil do NSDAP. S pomocí nacistů se pokoušel o reformu německých univerzit a jako rektor tehdy končil promluvu ke studentům se zdviženou pravicí a pozdravem Heil Hitler! Zhruba po roce pak z pozice rektora odstoupil, ale učit nepřestal. Druhým a pro mnohé ještě závažnějším hříchem je poválečné mlčení k holocaustu, a to nejen kvůli Heideggerovu nacistickému angažmá. Vždyť hlavní pasáže *Bytí a času* (Sein und Zeit, 1927; česky 2008) tvoří zejména bohaté a rozsáhlé úvahy o smrti jako nejvlastnější možnosti lidského bytí. Poválečné mlčení k Osvětimi má tedy u něj poněkud paradoxní zabarvení. Třetím prohřeškem je pak jeho antisemitismus. Trebaže se o něm vědělo z dopisů a tradovaných anekdot, přímé výroky až do publikace deníků chyběly.

Celá kauza Heidegger má ovšem velice spletitou historii. K jeho výrazným kritikům patří představitelé Frankfurtské školy Theodor W. Adorno a Jürgen Habermas. Podle Adorna je Heideggerova filosofie „fašistická až do nejniternějších buněk“. Ve Francii Heideggera z podobných neomarxistických pozic kritizoval Pierre Bourdieu a ostře ho odsoudil třeba i Gilles Deleuze. V Heideggerovi se podle něj tvůrce svobody a existence propojil natolik úzce s fašistou, že je čtenář často nemá jak rozlišit a může si je splést.

Většina levicových kritik Heideggerovi připisuje určitou politickou ontologii. Pro Heideggera je ovšem politika vědou o jsoucím, zatímco ontologie se zabývá nejsoucím, tedy bytím. Jde tedy spíš o to, zda můžeme jako Heidegger rozlišovat mezi ontologií a politikou, nebo je každá ontologie nutně politická, jako třeba u Spinozy, neomarxistů nebo Deleuze. Otázka zní, zda ona přísná apolitičnost nakonec není tím slabým místem, v němž se myšlení bytí propojilo s konzervativní revolucí.

Další kolo kauzy Heidegger pak rozvířil na konci osmdesátých let chilský filosof Victor Fariás knihou *Heidegger a nacismus* (Heidegger y el Nazismo, 1987). Trebaže šlo o mizernou práci, měla velký ohlas především ve Francii. Mnozí se ji totiž pokusili využít k útoku zejména na Jacquese Derridu a jeho dekonstrukci. Tato kritika Heideggera měla tedy poněkud jiné rysy: šlo v ní o to ukázat, že celé poststrukturalistické myšlení, které se vyznačuje kritikou metafyziky a křesťanského humanismu, má amorální a až nacistické konotace. Každý, kdo se ptá po podstatě člověka či hodnotě hodnot, nutně skončí špatně: podívejte se na Nietzscheho, který se stal rukojmím fašistické mytologie, či na Heideggera, jenž se spojil s nacisty. Tento útok byl tedy veden politicky zprava, jménem

křesťanských a lidskoprávních hodnot, a s tím prvním měl jen pramálo společného.

V tom se mu podobá i zatím poslední kolo této kauzy, jež poukazuje hlavně na Heideggerovy antisemitské názory. Antisemitismus přitom nesmíme zaměňovat s tradičním křesťanským antijudaismem. Má původ v rasových teoriích a v moderní biopolitice mas a jeho přímým důsledkem je holocaust. Připomíná se nám, že kritika židovství jde u Heideggera ruku v ruce nejen s kritikou křesťanství, ale i amerikanismu, bolševismu, britského parlamentarismu a vulgárního národního socialismu jakožto projevů nadvlády techniky a technického uvažování – obecně tedy s kritikou kapitalismu.

Nacistou byl i nebyl

Heidegger má ovšem i celou řadu vlivných obhájců a žáků. Patří mezi ně mimo jiné Jan Patočka, Hannah Arendtová a Jacques Derri-



Ptejme se, jaký demokratický režim hájí nejhlasilější Heideggerovi kritici, když se dopouštějí hrubých zjednodušení, odmítají důkladnou analýzu a planě moralizují. Foto Luis Aithong

da. Například Derridou výrazně ovlivněný filosof Jean-Luc Nancy se domnívá, že z „černých sešitů“ se o Heideggerově antisemitismu nedozvídáme nic nového. Navíc si klade otázku, zda víme, z čeho Heideggera viníme, když ho považujeme za nacistu a antisemitu. On totiž byl také kritikem národního socialismu v jeho reálné podobě a stejně tak odpůrcem jakéhokoli rasismu a biologismu. Je tedy třeba vždy dodat, že Heidegger se hlásí pouze k „duchovnímu národnímu socialismu“ a že jeho antisemitismus je pouze a ryze „dějinný“ či „metafyzický“. Co to však znamená?

Derrida se v knize *O duchu. Heidegger a otázka* (De l'esprit: Heidegger et la question, 1987) snaží ukázat, že tím, jak Heidegger národní socialismus spiritualizuje a ukládá mu zásadní dějinnou roli, tak se od něj zároveň i distancuje. Podobně můžeme říct, že i „dějinný“ či „metafyzický“ antisemitismus je zároveň odmítnutím tehdejší rasové a biologické politiky hitlerovského Německa. Věc je ale složitější. Tím, že Heidegger tehdejší vulgární nacismus a antisemitismus přetavuje v něco jiného, tak se od nich sice distancuje, ale zároveň je tím i afirmuje. Heideggerova komplexní a riskantní textová strategie má tedy za následek, že nacistou zároveň byl i nebyl. Nebyl jím v běžném slova smyslu, ale v jiné podobě ho přijal.

V celé kauze však jde o mnohem víc než filosofickou ostudu jednoho zbloudilého myslitele. Důsledkem spiritualizace národního socialismu je totiž podle Derridy skutečnost, že jak Heideggerovo nacistické angažmá, tak demokratický diskurs lidských práv a odporu vůči nacismu strukturuje jedna a táž „metafyzika subjektivity“ (lidské podstaty, ducha, subjektivity). Nacistický a metafyzický diskurs náleží k jedné a téže duchovní „rodině“. Derrida tedy dospívá k závěru, že nemůžeme hledat

příčinu autorova intelektuálního selhání v jeho kritice humanistické metafyziky, právě naopak. „V Heideggerových politických závazcích,“ napsal v knize *Úvod do Jacquese Derridy* (Jacques Derrida, una introduccion, 2004) Marc Goldschmit, „se prakticky projevuje nedostatečná heideggerovská destrukce (*Destruction*) metafyziky.“

Kádrování ve filosofii

I pro mnohé Heideggerovy kritiky je tedy nové kolo této kauzy jen ubohým úsilím nízkých, moralistních duchů o kádrování ve filosofii. Například maoista Alain Badiou v otevřeném dopise Jeanu-Cletu Martinovi napsal, že je „absolutně důležité, aby se připustilo, že někdo může být antikomunista, stalinista, filosemita, antisemita, nepřítel žen, feministka, monarchista, demokrat, militarista, nacionalista a tak dále, a přitom nesmírně důležitý filosof“.

Pro Heideggera je totiž metafyzika, ať už ve formě filosofie, vědy nebo teologie, manifestací neautentické existence a zapomenutím bytí, zatímco myšlení bytí je přivlastněním existence autentické. Myšlení se tak odpoutává od tradičních hodnot a metafyzických koncepcí a stává se vysoce riskantním podnikem myšlení jiného. A i když Heidegger z této cesty zbloudil, zůstává pro nás jeho pokus cennější než každá demokraticky naladěná kritika jeho chyb. A nemáme-li jeho chyby opakovat, musíme pokračovat dál po cestě, kterou sám vytyčil.

I ti, co třeba souhlasí s Deleuzem, podle něhož se Heideggerovy pojmy musely nutně vnitřně zašpinit odporným nacismem, se dnes především musejí obávat simplifikujících útoků na Heideggera. Ptejme se naopak, jaký demokratický režim hájí nejhlasilější Heideggerovi kritici, když se dopouštějí hrubých zjednodušení, odmítají důkladnou analýzu a planě moralizují. Síly, kterým taková kritika slouží, rozhodně nejsou demokratické ani osvícenské.

V Česku se zatím naštěstí tento druh útoků nevyskytuje, s výjimkou jednoho pomateného blogera ze Strany svobodných občanů, který se snažil využít kauzy Heidegger k útoku proti Václavu Havlovi. Naštěstí zde máme bohaté myšlenkové dědictví Jana Patočky, jenž dokázal Heideggerovy úvahy o autentické existenci rozvinout do pojetí života v pravdě a propojit je s neobyčejně statečným občanským a politickým postojem. To je ten hlavní důvod, proč nás zjitřená debata o Heideggerově dědictví díkybohu mívá. Autorův maloměšťácký sklon k antisemitismu samozřejmě nejde brát na lehkou váhu. Je potřeba ho důkladně analyzovat a ukázat všechny jeho souvislosti. Taková seriózní analýza už ovšem není mediálně zajímavá.

Autor je filosof.

FESTIVAL BOLLYWOODSKÉHO FILMU

www.bollywood.cz

BOLLYWOOD PARTY
10. 10. od 21:30
Klub DCS
Vinohradská 25
Praha 2

FESTIVAL
BOLLYWOODSKÉHO FILMU
7.—11. 10. 2015
Praha, Kino Světozor



EAB
EXPERIMENTAL
ARCHITECTURE
BIENNIAL

#VOL%
#TWO

04 09 – 18 10 2015
Galerie Jaroslava Fragnera
Betlémské náměstí 5a
Praha 1

Denně mimo pondělí 11–19 h.
eabiennial.org
gjf.cz
umprum.cz

GALERIE
JAROSLAVA FRAGNERA

UMPRUM Vystavba střešního
místech Jaroslava Fragnera
v Praze

T. & S. Spyropoulos

RUBATO
ESSAY

Daniel
Raventós

Materiální
podmínky
svobody



Kniha Materiální podmínky svobody představuje myšlenku univerzálního základního příjmu, který je ve své podstatě občanským platem vypláceným nepodmíněně každému členu společnosti, což mu má umožnit svobodnější volbu pracovní činnosti, jíž se hodlá věnovat.

To znamená, že bych dělal, co mě baví, a nemusel se klepat, že umřu hladem na ulici?

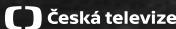
rubato.cz

A black and white photograph of Filip Topol sitting on a bicycle in a wooded area. He is looking towards the camera with a slight smile. The background consists of dense trees and foliage.

DOKUMENTÁRNÍ FILM
O FILIPU TOPOLOVI

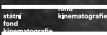
TAKOVEJ
BAREVNEJ
 VOCAS
LETÍCÍ
KOMETY

V KINECH OD 24. ZÁŘÍ

 www.rockbiz.cz  Česká televize  

WWW.FILIPTOPOL.CZ

 PRAHA
FILM FESTIVAL
PRAHA
FESTIVAL

 KINETOGRAF

 ČESKÁ
SPORTELNA

 RESPÉKT

 PURE³

 BEAT
FILM

 NUDO
CINEMA

 POPULAR
www.popular.cz

 KINOBOX^{CZ}

 musicweb.cz

 Headliner



Postliberální situace

Demokracie bez politického smyslu

V čem spočívají výzvy a úskalí současných liberálních demokracií? Potřebují procedurální vylepšení, nebo zásadní přestavbu? I na tyto otázky se snaží odpovědět kniha Demokracie v postliberální konstelaci.

VÁCLAV JANOŠČÍK

Diskuse o ekonomických, ideologických, ale i kulturních základech našeho politického systému se stále více rozšiřuje. Zdá se, že liberálnědemokratický příběh, alespoň u kritiky myslící veřejnosti, ztrácí na své univerzálně podávané svůdnosti a dostává trhliny. Mezi ně pak patří nejen dopad a (absence) rozuzlení globální finanční krize, ale také nové geopolitické výzvy a probouzející se xenofobie. Nepochybně dnes potřebujeme aktuálním způsobem promýšlet problémy současnosti a hlavně jazyk, jímž je popisujeme. Problém přitom neřeší odmítnutí, konzervativní návraty nebo hledání viníků, ale právě nové promýšlení našeho politického dědictví, jež je tak či onak spjaté s demokracií a liberalismem.

Jak korigovat liberalismus?

Akademická sféra a zejména humanitní vědy mají v tomto ohledu příležitost setřást odstup širší veřejnosti a přiblížit se aktuálnímu dění. Právě tyto naděje vzbuzuje kniha *Demokracie v postliberální konstelaci* politologů Milana Znoje, Jany Vargovčíkové a Jana Bíby. Vychází z teze, že liberalismus není schopen „tematizovat kolektivní, veřejné a politické podmínky svobody, bez nichž však demokracie ztrácí politický smysl“, ale vzápětí čtenáře ujišťuje, že „liberalismus nepatří k nepřátelům demokracie“.

Postliberální konstelace tedy nepředstavuje podmínky po liberalismu, ale snahu liberalismus korigovat. Alternativními tradicemi, které autorům poskytují takovou příležitost, jsou neorepublikanismus, deliberativní demokracie, demokratický populismus a radikální demokracie inspirovaná poststrukturalismem. Není účelné zde tato východiska shrnovat v celku, proto se zaměřím pouze na příklady, které jsou samy o sobě příznačné. V knize můžeme najít všehovšudy dva, konkrétně v kapitole Jany Vargovčíkové o deliberativní demokracii. Její

příspěvek začíná velmi stručným shrnutím jednání o nové ústavě na Islandu po bankrotu v roce 2008, jež nakonec nebyla přijata. Autorka však pouze konstatuje neúspěch této snahy postavit zákonodárnou moc na veřejné deliberaci, aniž by vyvozovala jakékoli důsledky. Ke konci kapitoly pak zmiňuje protesty proti reformě vysokého školství v Česku z roku 2009. Zde se alespoň dozvídáme, že jsou příkladem odporu proti „tržním deformacím vědeckého výzkumu a univerzitního vzdělávání“ a obecně, že reagují na absenci veřejné deliberace v případě konkrétního zákona. Kapitola pak končí konstatováním, že deliberativní demokracie je v praxi užívána okrajově, ale má ambici být teoretickou alternativou liberální demokracie.

Hledání kompromisu

Tento přístup, který si troufám zobecnit na celou knihu, skrývá dva principiální problémy. Na jedné straně celý diskurs zůstává na teoretické úrovni, nepokouší se o žádné konkrétní odpovědi nebo návrhy. Na druhé straně je napětí v samotné argumentaci celé publikace. Ačkoli chápe střet liberalismu a demokratismu jako principiální, nakonec se snaží hledat kompromis, nebo ještě přesněji vylepšení dosavadního fungování o prostředky deliberace či neorepublikanismu. Například Jan Bíba v kapitole věnované C. B. Macphersonovi a Norbertu Bobbiovi spatřuje napětí mezi liberalismem a demokratismem v samotném chápání člověka a jeho přirozenosti; na jedné straně představuje „nenasytného konzumenta, maximalizátora užítku“, na druhé je někým, „kdo vykonává, vytváří a těší se ze svých schopností“. Ale tato východiska autor dále nekonfrontuje a spokojí se s konstatováním napětí, které odpovídá postliberální demokracii jako „bytostně konfliktuálnímu podniku“.

Kniha *Demokracie v postliberální konstelaci* z těchto důvodů není vhodným počátkem

k širší reflexi, přestože se dotýká celé řady klíčových témat současnosti. Do velké míry zůstává sekundární literaturou či komentářem tradičních teorií. Přitom samotný pojem postliberální konstelace má velký potenciál, je možné ho spojit s promyšlením společenských podmínek nebo například s akcelerationismem. Postliberalismus by mohl artikulovat aktuální podmínky, rozpad určitého politického paradigmatu, snad i možné alternativy; ale pokud je k tomu zapotřebí teorie, pak by měla najít bližší a nový vztah k mezioborovosti, angažovanosti a přístupnosti.

Autor je kulturní teoretik.

Jan Bíba, Jana Vargovčíková, Milan Znoj: Demokracie v postliberální konstelaci. Karolinum, Praha 2014, 242 stran.



Kresba Stephen Dunne

vykřičník

Dobře utajená zpráva

MARTIN HEKRDLA

V úvahách nad výsledky řeckých voleb, které byly triumfem Alexise Tsiprase a jeho – nyní už opravdu jeho – Syrizey, zapadla zpráva, která se objevila čtyři dny před volbami.

Nic nezapadne jen tak náhodou. A náhoda nestála ani za mediálním tichem kolem rozhovoru, který publikovala agentura Reuters 16. září. Portugalský viceprezident Evropské centrální banky (ECB) Vítor Constâncio v něm řekl, že hrozba vyhoštění Řecka z eurozóny – onen slavný Grexit, který před 13. červencem, dnem Tsiprasovy kapitulace, prakticky neslezl z obrazovek – „nikdy nebyl míněn vážně, protože by to nebylo legální“. A hovorový Portugalec vzápětí podotkl, že teď je třeba „rozptýlit zbylé pochyby o udržitelnosti měnové unie“. Jinými slovy: blufování to bylo výborné a úspěšné, ale teď je po té partii pokeru nutné utřít stůl. Neboť i plané řeči škodí mocným ekonomickým zájmům, které „nezavislá“ ECB reprezentuje.

Kdyby před posledními řeckými volbami nesleзло z obrazovek toto význání viceprezidenta ECB, jako že se tam vůbec neobjevilo, legenda Alexise Tsiprase, podle níž neměl jinou možnost než čestně kapitulovat, by byla v troskách. Neboť není pravda, že kdyby nepodepsal

dohodu s Trojkou, Řecko by bylo vyloučeno z eurozóny. Kdyby jen zamával projektem paralelní měny, rovnováha strachu by se vychýlila v neprospěch protivníků jeho vlády. Jestliže se věřitelé skutečně obávali Grexitu, mohl Alexis Tsipras dosáhnout pro radikální levice příznivějšího kompromisu, a to na základě svých návrhů z 22. června. Místo toho příliš rychle a lehce uvěřil, že Wolfgang Schäuble dovede hrozbu do konce. Co přesně Tsipras (ne)věděl a odkdy to (ne)věděl? Tohle je klíčové.

Myslím, že blesková lehkověrnost řeckého premiéra je mnohem zajímavější než znovu potvrzená důvěra voličů. Nebo než nežájem Řeků o odštěpeneckou Lidovou jednotu (původně Levou platformu Syrizey), která se 20. září neúspěšně pokusila překročit práh parlamentu. Důvěra levicového lidu v Tsiprase je ovšem zajímavá rovněž. Vždyť „Alexis Veliký“ vyhrál už dvoje parlamentní volby a jedno referendum, ale po každém z těchto vznešených aktů demokracie přibrzdil tah na branku. Pokud jej rovnou neotočil do opačného směru a nevsítil „vlastňák“ základům a programu Syrizey.

Již po prvních volbách 2012, kdy z druhého místa dostal symbolickou šanci k pokusu o sestavení vlády (a po dalších předčasných volbách téhož roku se zrodila velká koalice Národní demokracie a „socialistického hnutí“ PASOK), došlo k obroušení hran radikálně levicového programu. Známý Soluňský program (2013), jenž je pravicí vnímán jako „komunistický“, byl už ve skutečnosti úkrokem k politickému středu. Pracovali na tom dva ekonomové a liberální keynesiáni Jorgos Statakis a Janis Dragasakis, kteří si nikdy ostrou konfrontaci s cizími věřiteli či domácí

oligarchií nepřáli a od samého začátku až dodnes měli a mají na premiéra zásadní vliv. Ministr financí Janis Varufakis byl „tygrem bruselských salonů“ takříkajíc pro televizi, u Tsiprase nenacházel sluchu, záhy byl upozáđen a poté nahrazen Euklidisem Tsakalotosem, politicky nekontroverzním akademikem. Nutno ale připomenout, že Tsakalotos byl starý kádř, zatímco nově přichozí Varufakis v minulosti fungoval jako poradce šéfa PASOK Jorgose Papandrea...

Kdy vlastně doopravdy začal proces, který dnes evropský tisk nazývá „dozráním“ Alexise Tsiprase, jeho sestoupením z obláčku levého snění na zem, jeho sebereflexí po srážce s realitou? Kdy začal proces, jenž se nyní už jen uzavírá transformací politiky radikální levice v neškodný reformismus exekutivy, která bude vládnout pod dohledem cizích účetních podle nejhoršího ze všech memorandum a v historicky nejmenším manévrovacím prostoru? Vždyť i program ze Soluně byl – přijetím rámce předchozích úsporných memorand – fakticky opuštěn už 20. února 2015, přesně pětadvacet dnů po vítězných volbách, jejichž heslem bylo: „Přichází naděje!“ Takové rychlovky – včetně zázračné proměny sociálního NE z referenda 5. července v asociální papalášské ANO jen o sedm dní později – se obvykle chystají dlouho a pracuje na nich mnoho lidí i orgánů...

Evropští komentátoři zprava i zleva dnes tvrdí, že volby z 20. září představují důkaz politické maturity nejen v případě Alexise Tsiprase, ale také až dosud bloudícího, dětinsky pomýleného řeckého lidu. Jenže řecký lid především nevolil; pětáctýřicetiprocentní absence je normální ve Francii, ale v Řecku, kde jsou

volby tradičně zákonnou i výsostně morální povinností, je takováto míra neúčasti drastickým projevem znechucení politickou reprezentací vůbec a také ovšem únavy z celého vypjatého pololetí. Zbylí Řekové – rovněž uondaní a s vírou v cokoli pohaslou – volili Syrizu účelově, zděšení zfalšovanými předvolebními průzkumy, které připouštěly možnost vítězství starých struktur, pravicových dinosaurů z Nové demokracie. Při odmítnutí disidentské Lidové jednoty Panagiotise Lafazanise, která vyrukovala s heslem „NE až do konce“, nešlo jen o instinktivní snahu voličů netřítit síly a ze Syrizey postavit pravicové vlně dostatečně vysokou hráz. Nešlo jen o hrůzu z dalšího boje o euro v nervózních frontách před bankomaty. Lidé spočítali Lafazanisově Levé platformě i to, že procesu „pasokizace“ Tsiprasovy strany dlouho přihlížela, ba i přihrávala. Třeba jen tím, že leví militanti představovali funkční fikový list, skrývající pragmatické ohanbí řídicích struktur. A ovšem, není mezi nimi jediný lídr s Tsiprasovým charismatem.

V jedné věci jsou asi voliči Alexise Tsiprase opravdu pomýlení. Domnívají se, že dali druhou šanci sice poraženému, ale skutečnému bojovníkovi. Tohle je prokletí dějin, v nichž si Řekové zvykli na kataklyzmata porážek od Peršanů, Římanů, Turků, Němců, vlastních plukovníků či nevýslovně drzé oligarchie. Padnout či kapitulovat v bezvýchodné situaci není v Řecku hanba. „My tu mrtví ležíme, jak zákony kázaly nám.“ Hanbou je nebojovat. Ta dobře utajená zpráva z rozhovoru Vítora Constância pro Reuters však svědčí o tom, že Tsipras ukončil boj, jež mohl vyhrát. A je důležité vědět proč.

Autor je politický komentátor.

Žít v lidském světě

O iniciativě Hlavák a pomoci uprchlíkům

Následující reflexe vychází z několikátýdenní zkušenosti dobrovolného pomáhání uprchlíkům na pražském hlavním nádraží. Dochází k závěru, že právě dobrovolnická práce skýtá naději v době, kdy jsou v Evropě na vzestupu xenofobní tendence.

MARKÉTA HRBKOVÁ

„Kdy jste se vydal na cestu?“ ptám se jednoho z migrantů na pražském hlavním nádraží. Když začne svou odpověď slovy „před šesti lety“, tak mi počítání na léta přijde tak neuvěřitelné, že se pro jistotu zeptám ještě dvakrát. Už mi dochází, že jsem mladíka ve věku mého syna považovala za svého vrstevníka. Jako členka skupiny dobrovolníků, která pomáhá uprchlíkům na hlavním nádraží, se s podobnými situacemi teď setkávám docela pravidelně.

Co si nechcete představovat

Ona neuvěřitelnost se týká nejen krajin vzdálených, ale i poměrů místních. Když třeba lidé vyprávějí o podmínkách v detenčních centrech, v nichž žili několik měsíců zavření a museli prosit klíčníka, aby je pustil na záchod. A když se dozvíte, že za podobné zacházení zaplatili 242 korun za den (rodina tedy zhruba tisícovku), otočí se vám panenky a pochopíte, že limity vaší představitivosti jsou dané tím, že jsou věci, které si prostě představovat ani nechcete. A už vůbec se vám nechce věřit, že se dějí tak trochu i vaším jménem.

Když se čím dál víc ukazovalo, že na hlavním nádraží z vlastního času a peněz supluje něco, co by měly zajišťovat instituce oficiální, byla to otrava, ale nakonec jde přece především o uprchlíky – a pomalost a byrokratičnost úřadů je něco, co jsme si zvykli považovat takřka za přírodní realitu. Když ovšem zjistíte, že v určitých směrech jsou některé instituce naopak dostatečně rychlé, aby si na nebožácích založily výnosný obchod, začnete mít pocit, že se nacházíte v soukolí, pro které by název organizovaný zločin byl jen lehoučnou nadsázkou.

Oficiální místa zaujala stanovisko, které by se zhruba dalo vyjádřit větou „Když budete dostatečně sprostí, nebudou sem chtít“, a pominula dobrý zvyk, že při masových katastrofách bývá rozumné domluvit se na obranné strategii se sousedem. V kontrastu s tím mezi občany vzrůstá počet lidí, kteří jati soucitem i studem za svou vládu, pomáhají na nádraží, vozí věci do sbírek, přispívají penězi, nabízejí ubytování či odvoz.

Jednou se ke mně na nádraží nenápadně přitočila jemná, štíhlá paní a šeptem se zeptala, jestli jsme ti, kteří tu pomáhají. Přikývla jsem, paní ke mně natáhla ruku se zmačkanou pěti-setkorunovou bankovkou a špitla: „To je pro ně.“ A zmizela v davu. Působila dojmem, že si vůbec není jistá, jestli nepáchá nějaký zločin, ale zároveň věděla, že nemůže jen nečinně přihlížet.

Dbát o vlastní lidskost

Když jsme začínali s iniciativou Hlavák – pobíhali jsme splašeně po nádraží a „sháněli“ nešťastníky, kteří se nás báli –, rostly ve mně stovky pochybností, jestli jsme opravdu nerozehráli hru, jejímiž klienty jsou spíše naše ega

než potřební. Jak přibývalo vděčných pohledů a těch, které jsme reálně pomohli vyexpedovat do bezpečí (Českou republiku mezi bezpečné státy pro uprchlíky bohužel nepočítám), tyto obavy postupně mizely a zároveň rostla radost z komunity, která se kolem pomoci běžencům vytvořila a stále vytváří. Jde o volné společenství lidí, kteří – ať už jsou jejich názory jakékoli – věří, že budou-li dbát o vlastní lidskost, budou žít v lidském světě.

Mám ráda atmosféru, když se lidé pustí do společného projektu prostě proto, že mu věří. Je to něco, co lidi spojuje i nad rámec osobních shod a neshod, co obrací pozornost k něčemu společnému a tím umožňuje obracet se k řešení problémů přímo, aniž bychom pohrbívali samotný účel našeho konání pod absurdní houštinou různých vedlejších potřeb a osobních strategií. Houštinou, na niž narážíme ve sféře ekonomické i sociální, ve školství i ve zdravotnictví, ve vztazích mezi národy i s nejbližšími. Účelem nejsme jenom my, ale my ve světě, v němž se nám bude dobře žít.

Při setkání s těmi, kteří nechali všechno za sebou a vydali se na cestu, na niž se nemožnou spolehnout už na nic jiného než na lásku boží a soucit okolního světa, mě vždy znovu skoro zaskočí dojetí nad tím, že to snad přece jenom nějak jde. Že i přes všechnu nenávisť světa, která v posledních deseti letech významně vzrostla, se ještě najdou lidé, kteří jdou a pomohou, protože zkrátka nemožnou jinak. Nakonec možná trochu paradoxně na hlavním nádraží prožívám i hezké chvíle a radost z lidského společenství a odcházím odtud s pocitem, že svět je založen nejen na strachu, ale i na naději.

Autorka je překladatelka a básnířka.

napětí

Umělecká skupina Ztohoven, která se již v minulosti prezentovala guerillovými akcemi ve veřejném prostoru, o sobě opět dala vědět kontroverzním činem, když 19. září tři její členové převlečení za komínky vylezli po lešení na střešku Nového královského paláce Pražského hradu, sejmulí prezidentskou standartu a místo ní vyvěsili obří červené trenýrky. Svůj čin na vlastní webové stránce vysvětlili jako diverzní akci namířenou proti prezidentovi Miloši Zemanovi, který „se nestydí vůbec za nic“. Přidali i doprovodnou rýmovačku, z níž se dozvídáme, že „rudé jak čínská vlajka snad trapností a taky vzteky vlají dnes nad Prahou prezidentské trenky“. Policie trojici mužů zadržela a obvinila z krádeže a výtržnictví, za něž jim hrozí až dva roky vězení.

Krymští Tataři od 20. září blokuji nákladní dopravu z Ukrajiny na Krym. Snaží se tak upozornit na utlačování tatarské menšiny na anektovaném poloostrově. V blokadě jim pomáhají příslušníci několika ukrajinských organizací, včetně neonacistického Právěho sektoru. Podle vůdce Tatarů nemůže být cílem protestu nic menšího než „osvobození všech ukrajinských občanů, kteří žijí na okupovaném území“. Faktem ovšem zůstává, že většina zboží proudí na Krym přímo z Ruska, takže uzavřené hranice s Ukrajinou nemohou zásobování poloostrova výrazněji ohrozit.

Palestinec Muhammad Allaan, který držel v izraelské vazbě dva měsíce hladovku, byl v srpnu úřady propuštěn kvůli vážnému ohrožení zdraví. Allaan nepřijímal potravu na protest proti institutu administrativní vazby, který dovoluje Izraeli zadržovat bez přímého obvinění osoby, jež považuje za nebezpečné. Sporná právní úprava je přitom kritizována řadou lidskoprávních organizací. Dne 16. září byl Allaan vzat opět do administrativní vazby, neboť se podle izraelské policie jeho zdravotní stav zlepšil. Lze očekávat, že vězněný Palestinec hladovku obnoví.

Kolem tří set mexických studentů se chystalo 22. září uctít památku 43 svých kolegů, kteří před rokem zmizeli v mexickém státu Guerrero. Když se vydali několika autobusy na místo demonstrace, aby upozornili, že případ nebyl dodnes zcela uspokojivě uzavřen, policie jim zahradila cestu a došlo k potyčkám, při nichž bylo zraněno patnáct protestujících. Soud přitom již před několika měsíci došel k šokujícímu zjištění, že nepohodlné studenty 26. září 2014 nejprve unesla policie a posléze je předala místní zločinecké organizaci. Členové gangu přiznali, že studenty zavraždili a jejich těla spálili.

—lr—



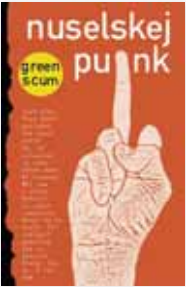
Somálská uprchlice Yosif s dvěma dobrovolnicemi z iniciativy Hlavák. Foto archiv VUF



Petra Soukupová
Pod sněhem
 Host 2015, 367 s.

Mrazivá sobota, rodinná oslava a tři sestry. Úzkosti, touhy a frustrace, které si s sebou ženy (a jejich potomci) nesou, se vyjevují ve vzpomínkových pasážích, vnitřních monolozích skrze polopřímou řeč, ale především v dialogích. Zde je autorka nejsilnější, rozhovory mají spád a jazyk dospělých i dětí je naprosto přirozený. Středobodem příběhu jsou vztahy. Všechny sestry mají v textu jednu či dvě kapitoly vyprávěné ich-formou, v nichž jsou zachyceny nahodilé, ale podstatné okamžiky jejich dětství. V příběhu o stolování se již na začátku zřetelně ukazuje, co je pro kterou charakteristické, a tři variace s motivem otcovy pracovny nastiňují, jak moc je pro ně důležitý otec. Stejně tak rozebírá – v pasážích odlišených kurzívou – svůj vztah k hlavě rodiny i matka; její popis vzájemných neshod a manželova odchodu, který před dívkami tají, je věcný a nic si nenahává. Matka se na rozdíl od dcer dokázala vymanit ze soužití, jež ji omezovalo, a jako kočky, které k ní lnou, si žije a přemýšlí po svém. Jde o velmi ženskou knihu, mužským hrdinům není dán tíž prostor k vyjádření, spíše se mluví o nich, než že by se mohli projevit jinak než v pár větách dialogu. Potíž je však v tom, že ani Blanka, Olina a Kristýna nemají možnost se příliš rozvinout. Jejich charaktery – dokonalá a trochu zoufalá matka, ambiciózní právnička a svobodná matka, milenka ženatého muže – jsou značně ploché a ničím nepřekvapí. Takovou nepropracovanost by snad unesla povídka, od románu ale člověk čeká trochu víc.

Anna Stejskalová



Green Scum
Nuselskej punk
 Paseka, 2015, 208 s.

Jak se žije v Nuslích? Podle autora příštího pod pseudonymem Green Scum to není žádná pohádka, jak se dozvíme v jeho nové knize Nuselskej punk. Jde o soubor povídek, které spojuje postava vypravěče Džuda. Ten se zprvu jeví jako pozorovatel a kronikář nuselské čtvrti. Postavy z povídek mnohdy až připomínají Nerudovy malostranské figurky, jen v trochu tragičtějších, bezvýchodnějších situacích. V průběhu četby si však uvědomíme, že i vypravěčův osobní příběh se vyvíjí, jen mnohem pomaleji než osudy druhých. Dvaosmdesát krátkých povídek často začíná v hospodě, v níž Džudo rád denně popíjí. Většinou jde o dvě varianty vyprávění – buď vzpomíná na nějakou událost či život některého z nuselských obyvatel, anebo komentuje děj odehrávající se v reálném čase. Příběhy jsou plné lidí, kterým bylo v životě ukřivděno, ale i lidí zákeřných a tupých, s nimiž boj nelze vyhrát. I přes nešťastné konce postav snažících se probojovat životem, má každá povídka humornou rovinu. Úsměv však není zcela namístě – skrývá se za ním trpkost a krutá absurdita situací, jimž je člověk vystaven. Green Scum píše přímočaře, bez příkras a jeho strohý styl napomáhá rychlému spádu děje. Celé prostředí dokresluje jazyk ulice, plný vulgarismů. Úderným (a postupem času i úporným) prvkem knihy, je zakončení každé kapitoly slovy, která jsou mottem celého díla. Budu se jimi inspirovat – tak tedy: „Srát na to.“

Veronika Šaumanová



John Bok, Jan Novák
Život mimo kategorie
 Paseka, Argo 2015, 396 s.

Nejde pořád čist jenom pohádky a povídky, je třeba sáhnout občas po dokumentu. Ostřílený literární torero Jan Novák zpovídá justičního matadora Johna Boka. Bok předvádí života běh od historie svých rodičů po dnešek v rozmezí téměř sedmdesáti let. V odezvu na totalitní šalbu zůstává enfant terrible. Od biografisty Nováka se lze nadít podstatných otázek, jako beletrista směřuje vždy k podstatě věci. Vybírá témata, ve kterých mu Bok konstruje jadrnou inspirativní mluvou a barvitými historkami, vpravdě hrabalovskými. Výrazná zásadová stanoviska jsou potřeba. Bok jako transnacionální radikál uvažuje o spravedlnosti a jedná, namísto úvah o postojích pravé či levé strany politického a stranického spektra směřuje k meritu problému. Osloví toho, kdo chce naslouchat, nejde o žádné překřikování na diskotéce. Můžete s ním nesouhlasit, ale baví se s vámi a zkoumá vaše názory, koriguje je – i osobně je John Bok takový, nejenom pro knižní interview. Novákova kniha končí tam, kde John Bok pokračuje – v oblasti politické práce v rámci Spolku Šalamoun (to ještě v poctivých krajích existuje, podívejte se!) ve prospěch lidí v konfliktu se soudní mocí, za nezávislou justici a humanizaci vězeňství. Pro krasocitné jemnoduchy: představte si to jako okrašlovací spolek stavu demokracie ve věcech lidských.

Vít Kremlička



Jitka Paitlová (ed.)
Po cestách kritického myšlení
 Karolinum 2015, 176 s.

Útlý sborník filosofických esejů, který editorsky zaštitila Jitka Paitlová, je věnován myšlení význačného a v mnoha směrech nonkonformního religionisty a filosofa Otakara Antoně Fundy. Některé příspěvky se přímo týkají otázek, jimiž se sám zabýval, především souvislostí mezi vírou a racionalitou, gnozeologických možností člověka a hledání protiváhy k postmodernismu v kritickém racionalismu. Jiné texty se zabývají obecnějšími tématy, jako jsou politika vzdělanosti nebo ekologická krize. Autory příspěvků jsou začasť Fundovi bývalí spolupracovníci, kupříkladu Naděžda Pelcová, Petr Čornej nebo Michael Hauser, který je i autorem doslovu. V úvodní stati vysvětluje sám Funda vývoj svého přístupu od protestantské teologie přes kritickou religionistiku až ke kritickému racionalismu. Přestože se mnohdy jednotlivá témata překrývají, celý sborník působí spíše torzovitě. Ve dvou rozsáhlejších esejích věnuje Josef Špür mnoho prostoru obhajobě popperovského kritického racionalismu proti postmoderním pochybnostem, a vlastní Fundův přínos tudíž zůstává spíše v pozadí. Stejně tak byla v podstatě přehlédnuta Fundova někdejší pozice progresivního protestantského teologa, z níž přešel k sekulárnímu ateistickému humanismu. Jeho dílo tedy stále čeká na své obsáhlejší a propracovanější zhodnocení.

Vojtěch Čurda



David
 Režie Jan Těšitel, ČR, 2015, 80 min.
 Premiéra v ČR 1. 10. 2015

Do českých kin se postupně dostávají ambiciózní české filmy začínajících tvůrců, které se poprvé představily na karlovarském filmovém festivalu. Po Schmitkem a Nenasytné Tiffany se v distribuci objevil i David Jana Těšitele. Snímek o mentálně postiženém mladíkovi, který uteče rodičům a bloumá pražskými ulicemi, je na české poměry neobyčejně formálně sebejistý. Snad ještě působivější než funkční práce s kamerou a střihem je výrazná zvuková stopa, která umocňuje nervní náladu celého snímku různými rytmickými ruchy. O to problematičtější ale vystupuje způsob, jakým film zachází se svým tématem. Cílem velmi pravděpodobně bylo předvést nesentimentální pohled na mentálně postižené, což se ale daří jen napůl. Protagonista je koncipován výrazně realisticky, a nikoli, jak bývá u postav s psychickou chorobou zvykem, jako roztomilé „velké dítě“ či osvětlený jedinec nezatížený kulturními stereotypy. Zároveň se ale Těšitelův snímek nedokázal vyhnout pojetí hrdiny jako trpící „čisté duše“, jež spontánně budí soucit. A právě tenhle citově poněkud vyděračský pocit lítosti nad bezradným chudáčkem ztraceným ve velkém zlém světě je bohužel to hlavní, co film evokuje. Některé peripetie Davidovy cesty, jako například večere v jídelně, jsou až nesmyslně přehnané, aby měly co nejdrtivější emoční dopad. Film se tak nebezpečně blíží kategorii „sociálního porna“, až na to, že místo exploatace materiální bída vytěžuje psychicky postižené jedince.

Antonín Tesař



Cena EXIT 2015
 Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem,
 9. 9. – 14. 10. 2015

Mohla by se formální vyspělost stát čerstvým trendem v projektech mladých vizuálních umělců? Dojem z výstavy deseti finalistů soutěže Ceny EXIT 2015, určené pro studenty českých a slovenských vysokých uměleckých škol a vyhlášené Fakultou umění a designu UJEP v Ústí nad Labem, by takovému závěru jednoznačně nasvědčoval. Studentské stigma nízkonákladových projektů a jistá formální nedokonalost s tím spojená charakterizovala ještě minulý ročník Ceny v roce 2013. Letos se stal opak. Většina prací je překvapením; jejich první vizuální vyznění by mohlo v paměti vyvolat jména etablovaných autorů z české i slovenské scény. Mladí umělci mají obvykle problém s chaoticky ztvárněným obsahem a letošní ročník není výjimkou, jen je nyní vše poněkud maskováno estetičtějšími a propracovanějšími obaly. Přestože cíle tvůrců, prezentované v tištěném průvodci, zahrnují hodnotné podněty a myšlenky, výsledek zůstává částečně nesrozumitelný. Odkud ale studenti čerpají inspiraci pro svá díla, vyznačující se brilantní vizualitou, ale nedotaženým obsahovým vyzněním? Odpověď je nasnadě – na výstavách současného umění, které můžeme běžně navštívit u nás i v zahraničí. Na druhé straně však kvalita vystavených uměleckých projektů dalece přesahuje průměr klauzurních prací z českých a slovenských vysokých škol. Na závěr by se hodil tip na vítěze, který bude vyhlášen 29. září: mohla by se jím dle mého soudu stát Pavla Dundálková nebo Romana Horáková.

Martina Raclavská



Divadlo 100 opic
Brusel se potopil
 Studio Paměť, psáno z představení 23. 9. 2015
 v rámci festivalu ... příští vlna / next wave...

Jak už z názvu loutkové inscenace Brusel se potopil vyplývá, autor konceptu, režisér i loutkoherec v jedné osobě Dominik Tesař jí cílí na dospělé diváky. V roce 2038 se Evropa potápí v důsledku globální změny klimatu a do Česka se tak valí miliony „environmentálních“ uprchlíků. Vzhledem k aktuální politické situaci je počáteční setting velmi slibný. Bohužel jen ten. Jakmile je meotarem promítnutá mapa Evropy umazána na minimum, „Brusel se odstěhoval do Vídně“, jsme svědky jen série více či méně humorných narážek, které nikomu neublíží. Anarchistická organizace, která vyhodí do vzduchu ministerstvo práce, má britský název Fronta seniorátní spásy, kapitánka místní policie je šedivá babička s holí (populace nám totiž zestárla) a opoziční strana se výmluvně jmenuje To není naše věc!. Pak už zbývá přimíchat jen cinklou státní zakázku, trochu romštiny – Romové prakticky tvoří českou armádu, protože jen oni mají poslední roky děti – a obranu hranic slepými náboji. Co ještě nesmí chybět? Komunisti. Sedí si v klidném a pohodovém lochu, a dokonce za to inkasují peníze. Slova našťástí mýsty přebije živá mikrokapela, která kromě tu méně, tu více japných písniček obstarává i ruchařinu. Česká kultura potřebuje břitkou politickou satiru jako sůl. U takové by se ale nestalo, že by se diváci nejvíc smáli tomu, jak doprovodná kapela předvádí zvuky zvířátek. Když se provalí, že za všechno zas může Rusák podpořený českým švejkováním, dávno zařezávám.

Martin Zajíček



Master's Hammer
Kult mládí / Kult mrazu
 EP, Jihosound records 2015

Sledovat nové počiny Františka Štorma je v poslední době nejen zábavné, ale i slastné – tedy aspoň pro příznivce jeho svérázného spojení black metalu, apokalyptických vizí a misantropických výlevů, které skřehotá archaizujícím jazykem a zároveň poleptává notnou porcí žánrové ironie. Na novém singlu najdeme propriety, kvůli kterým máme Štormovu poetiku tak rádi: spiritistické seance, chapadla pradávných příšer či blížící se konec lidstva. O dvou kultických skladbách se na stránkách kapely píše: „Kult mládí popisuje vizi ožvlých zkamenělin a Kult mrazu je inspirován tajemnými obrazy na zamrzlém rybníce.“ První, pomalu se valící skladba obžalovává Boha kvůli „vzkříšení jednoho dvounohého monstra“ a dožaduje se oživení i pro ostatní „vyhynulé species“. Vize našťástí končí dobře a „předchůdci prvotních troglodytů/ přicházejí državy své obsadit/ vrcholy nebetýchných štítů/ též nížiny znovu si podrobit“. Kult mrazu, protkaný ilustrativními ledovými zvuky Necrocockových syntezátorů, nás přenášá do krajiny rybníků, v níž ládne „psychoteror mrazu“. Na pomoc je vyvolán duch Hanse Hörbigera (mimo jiné inspirátora mytologie Třetí říše), který v souladu se svými teoriemi zjevuje, že se blíží „orbitální disfunkce-/ dráha Země jest vychýlená/ a vzdaluje se od Slunce“. Ideální příprava na blížící se zimu. Po nepříliš povedené spolupráci se Samirem Hauserem a Řezníkem v projektu Mortal Cabinet se jedná o nadějeplný příslib další řadové desky Master's Hammer, která nepříjde s ničím novým ani převratným, což je ale to nejlepší, co se u této kapely může stát.

Karel Kouba

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUNDKulturní 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

I přes příznivé hospodářské výsledky to jde v posledních týdnech se středoevropským průmyslem z kopce. Ten místní musí čelit bezprecedentní vlně katastrof, jež zasáhla symboly českých zlatých ručiček, jakými jsou chemička Unipetrolu, fabrika na střelný prach či cukrovar a lihovar na Mladoboleslavsku. Dobře na tom nejsou ani sousedé v Německu, kde pro změnu víří vzduch aféra Dieselgate. Série havárií ukazuje, že s bezpečností to v Česku asi nebude nijak slavné a švindlování Volkswagenu se mohlo velice konkrétně podepsat na zdravotním stavu desetitisíců lidí. Žijeme ale v době, kdy se pozornost věnuje imaginárním hrozbám, zatímco o problémech sužujících naši společnost se pečlivě mluví v eufemismech, takže média, většina společnosti i vláda zatím panikaří z uprchlíků. A mnozí už vidí obávané barbary v kdekakém komíníkoví. Externí pomoci není zapotřebí: na zničení vlastních životů si bohatě vystačíme sami.

J. Horňáček

Na konci léta se opět ozval muž, jehož význam pro utváření současného českého státu je stále nedoceněn. A lituje toho jistě především on sám. Podílel se například na očistění našeho státu od nepříjemných cizokrajných jevů, vždyť sdílet republiku s někým, kdo má vyšší horu, než je Sněžka, je nemyslitelné. Naučil nás přetvářce, když na odív ukazoval svou

panelákovou skromnost, ale využíval veškerý komfort svých funkcí. Naučil nás, že schematismus bolí méně než kritické myšlení. Od těch dob jsou lyže pravicové a voda v petce levicová a nikdo se neptá proč. A protože Češi mají rádi pohádky, stal se živoucím Broukem Pytlíkem, který pracuje, když všichni spí, a všechno ví. Ostatně jeho souznění s pohádkovou říší se potvrdilo i v nedávné petici-nepetici, neboť většina jejích signatářů se rekrutovala z řad pohádkových bytostí. Především nám však ukázal, že to, že se o nikoho nezajímáme a nikomu nic nedlužíme, i kdyby nás stokrát obdaroval, je důvodem k hrdosti, kterou je nutné pěstovat. Václav Klaus se zkrátka zasloužil o český stát jako málokdo.

T. Čada

Letní vedra netrápila pouze vodohospodářé nebo houbaře, projevila se též nečekanými spory mezi horkokrevnými interprety na scéně tuzemské pop music. Zakladateli a frontmanovi skupiny Hudba Praha Michalu Ambrožovi se v létě vzbouřili spoluhráči a založili vzdorprojekt nazvaný Hudba Praha band. Zásadním důvodem byl fakt, že Ambrož nechtěl ze zdravotních důvodů příliš často vystupovat. Krize přišla i na ostravskou heavy-metalovou formaci Citron. Po personálním zemětřesení se však na post zpěváka po letech překvapivě vrací nezapomenutelný Láda Křížek, a to je rozhodně dobrá zpráva. Zakladatelé poprockových Support Lesbiens se zase na počátku srpna přeli před soudem o vlastnictví ochranné známky na jméno kapely. Žaloba

bývalého zpěváka Kryštofa Michala však u soudu neprošla, a tak název Support Lesbiens může nadále využívat jeho sok Hynek Toman. Tradiční české kyselosti se nevyhnuly ani obskurní kvazihudební tříčlenné formaci Maxim Turbulenc. Kyklop měl totiž ještě vedlejší projekty, a proto byl z kapely zbývajících dvěma lenochy po zásluze vyhozen. Jezdil na turné s Kabáty a se svým vedlejším projektem vystupoval v mateřských školách. Kyklop se však v médiích bránil: „S Maxíky jsme vystupovali jen o víkendech, já se nabízel přes týden.“ Léto zkrátka zatočilo s kapelami tuzemské pop music jako liška se slepicemi v kurníku.

Kpt. Exner

Maxima in vino veritas by člověka nad třicet neměla překvapovat. Situace: máte plnovous, dlouhé vlasy a sklony k ironii. Je slunný podzimní podvečer, jdete domů z práce a cestou se stavíte pro víno. Holešovický vinař kousek od stanice metra Vltavská, neutrální mužiček bezelstného výzoru, neslibuje žádná dobrodružství. Chcete si nechat stočit litr bulharského růžáku, na což dotýčný s nevinným úsměvem opáčí: „To ale vy doma normálně nemůžete, že jo?“ – „Jak to myslíte?“ odpovíte bezelstně. „No jako že to islám zakazuje...“ Aha. Najednou mu ovšem dojde, že v téhle čtvrti se to podobnými individui hemží: „A ty vlasy – ty my jsme nosili proti komunistům, chápete? Ale proč to jako děláte vy? Večer tady vedle v galerii bude vernisáž, bude tam aspoň čtyřicet takovejch! Jeden jako druhý. Zrovna dneska jsem viděl na internetu takový video

a já vám říkám, voni se blíže a vypadají jako vy a vy... vy je tím jenom podporujete!“ Není už třeba v současné maďarské nebo putinské legislativě něco jako zákon proti vlasatým? Jak se po hlasování o uprchlických kvótách ukazuje, země Visegrádu jsou jednou zase politicky soudržným východním blokem. Zdejší slušný občan se dívá na videa a zatraceně dobře ví.

O. Buddeus

Já vidím Česko-Slovensko-Maďarsko jako most. Říkejme mu třeba V3; dobře zvolená zkratka odstíní nepatřičné konotace. Ano, jakýsi most mezi Východem a Západem, mezi Čínou a Německem. Čína se u nás může učit demokracii, protože tu oni nikdy nepoznali. Máme s ní my ve střední Evropě bohaté a rozličné zkušenosti. Konečně budeme moci světu ukázat, co svede malý, ale pracovitý národ, když chce. Tedy když nekecá a maká a nikdo mu nehází klacky pod nohy, zejména byrokrati z Bruselu. A evropský Západ, tedy Německo a jeho ekonomické satelity, se na našem případu mohou přesvědčit, že vláda pevné ruky a svobodný trh můžou být pod jednou střešou. Tou střešou míním samozřejmě demokracii a krásné myšlenky o lidských právech. Kampak na nás Němec s ordoliberalismem. Kampak na nás Polák s americkými raketami. Dost bylo členství ve zločinných organizacích v žoldu cizích mocností – uděláme si vlastní. Žiletkového drátu umějí naše ručičky vyrobit dost; nejen soukromníkům na zahrady, ale i pro erár. Ten jsme zanedbávali už příliš dlouho.

R. Rops-Tůma