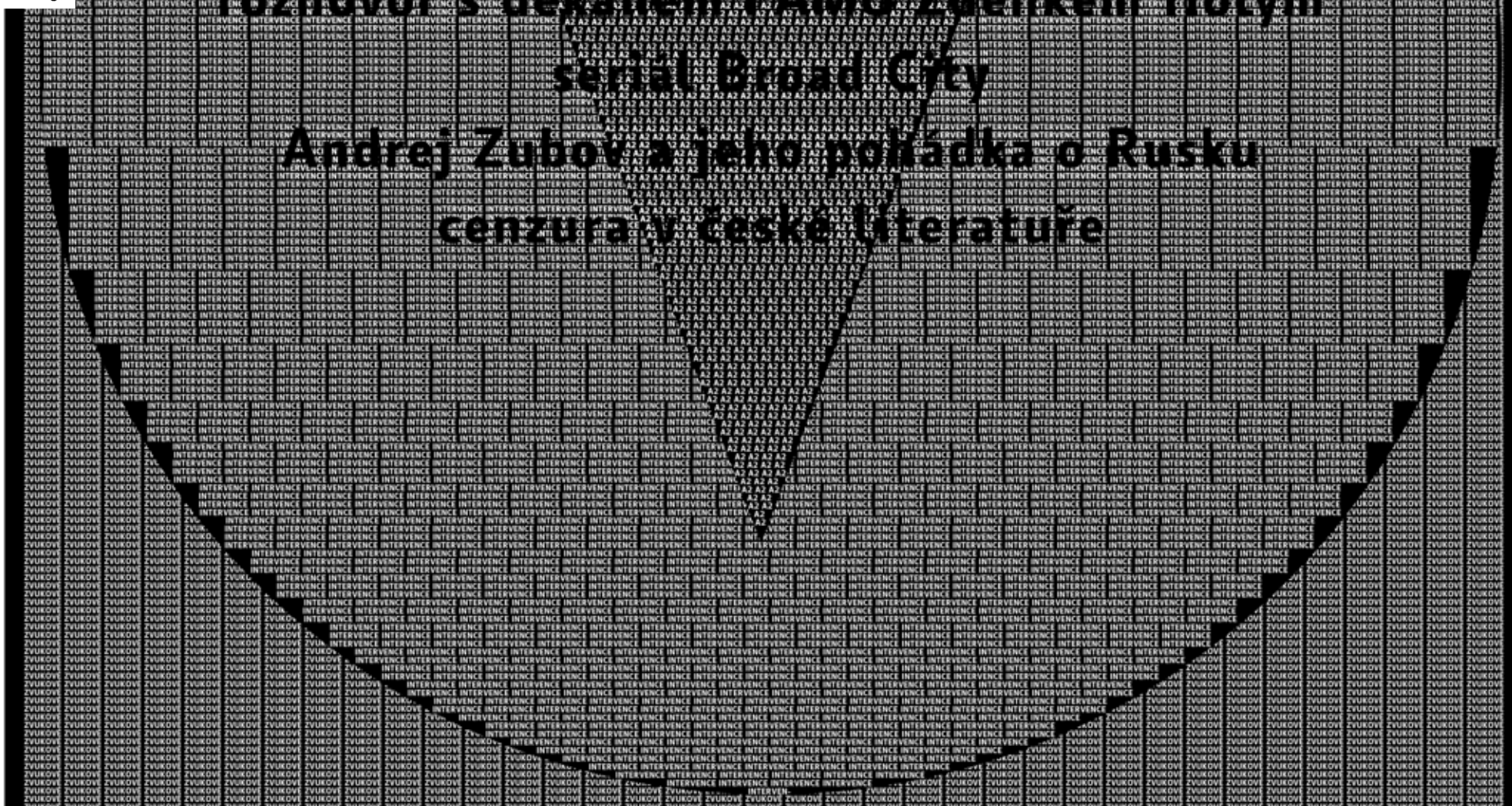
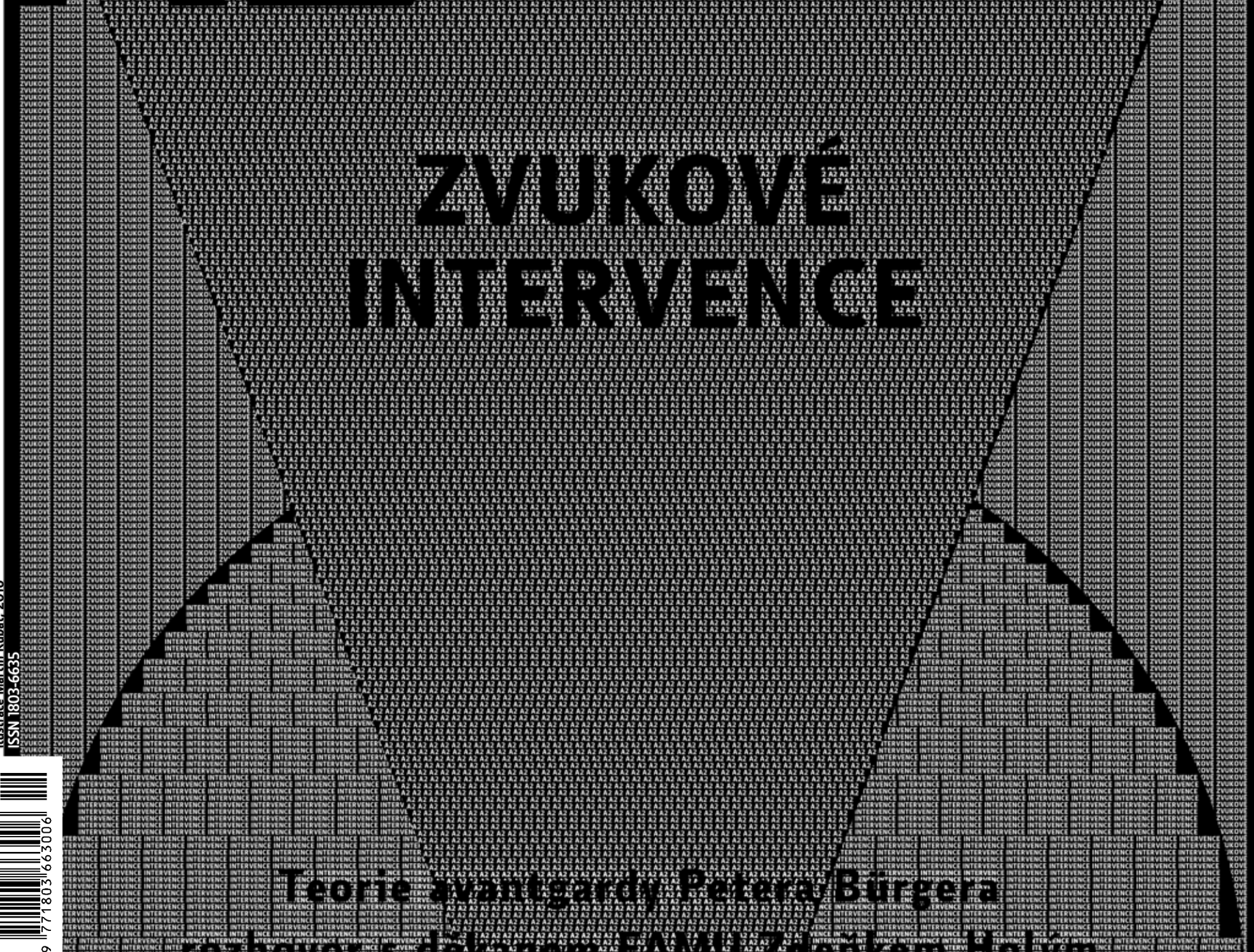
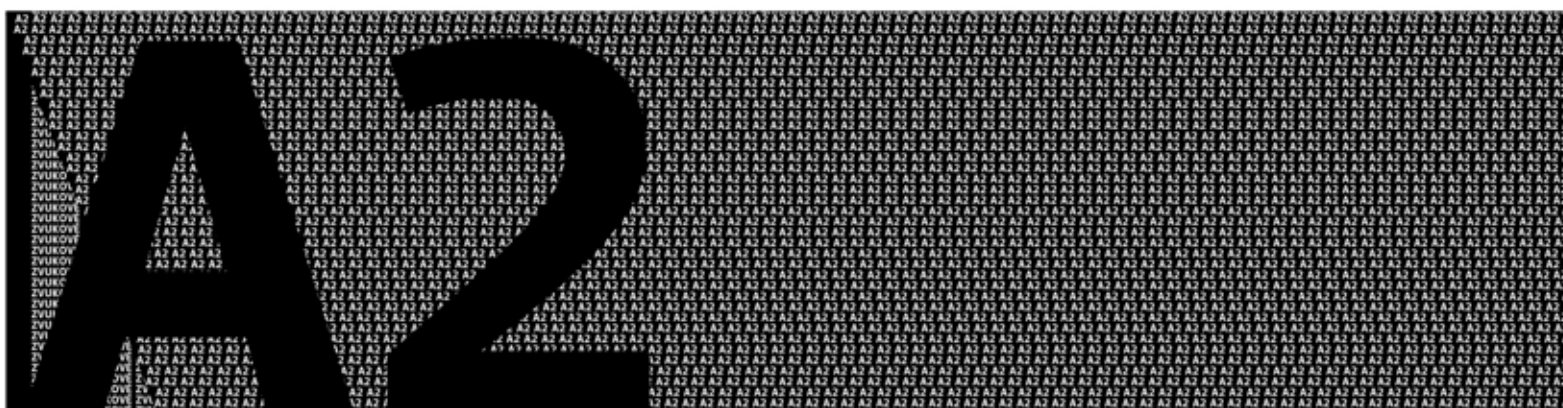




Ilustrace Martin Kubát, 2016
ISSN 1803-6635

11 >



9 771803 663006

Teorie avantgardy Petra Bürgera rozhovor s dekanem FAMU Zdenkem Holým serialu Broadway Andrej Zuhov a jeho polacka o Rusku cenzura v české literatuře

Vynalézání mikrobiopolitiky

TEREZA STÖCKELOVÁ

V polovině května vyhlásil Bílý dům start projektu National Microbiome Initiative, v jehož rámci se mají soustředit prostředky a síly na výzkum mikrobiomu a možných aplikací v oblasti lidského zdraví, zemědělství a životního prostředí. V posledních letech se totiž ukazuje, že mikrobiom – tedy komunity mikroorganismů žijící na povrchu či uvnitř lidského těla, rostlin, skal nebo v moři – hraje na planetě daleko významnější roli, než se kdy předpokládalo, a zásadně ovlivňuje i lidské zdraví. Existující hypotézy dnes mluví o vztahu mikrobiomu s obezitou, imunitou, duševním zdravím či autismem. Na této iniciativě i celé výzkumné oblasti je pozoruhodná řada aspektů, které rozhodně nejsou jen „odborné“, ale mají široké politické a filosofické souvislosti. Všechny různým způsobem odkazují k tomu, že naše existence má vždy kolektivní charakter.

Je zřejmé, že zásadní novátorské výzkumy nelze dělat v režimu privátního akademického kapitalismu, ale pouze s podporou státu. Úloha veřejných zdrojů a koordinovaná podpora je v této oblasti klíčová, stejně jako tomu bylo a je v oblasti výzkumu obnovitelných zdrojů energie, lidského genomu nebo IT. Jak přesvědčivě ukázala v knize *The Entrepreneurial State* (Podnikavý stát, 2013) britská ekonomka Mariana Mazzucato, role států zůstává zásadní ve všech klíčových inovacích poválečné éry. Ano, včetně společnosti Apple, jejíž výrobky jsou založeny na technologiích, které byly bez výjimky vyvinuty s podporou veřejných zdrojů.

V rámci National Microbiome Initiative se počítá i s účastí takzvaných citizen scientists čili neprofesionálních „občanských

výzkumníků“. Ti by se mohli zapojit stejně jako například amatérští ornitologové, kteří dnes do akademického výzkumu přispívají významným podílem dat, neboť sběr a analýza mikrobiálních vzorků nemusí být příliš technologicky náročná. Domnívám se, že takový přístup má zároveň daleko větší potenciál posílit veřejnou důvěru a pochopení veřejnosti pro vědu než jakkoli detailně kalibrovaný, ale ve výsledku nesrozumitelný Rejstřík informací o výsledcích (RIV) a na jeho základě přidělované „body“, prostřednictvím nichž má dnes věda v České republice skládat účty společnosti. Přestože může rozumně nastavené bibliometricky informované hodnocení vědy plnit svůj účel, daleko zásadnější pro vztah veřejnosti k vědě je možnost si na ni vlastními rukama sáhnout a zažít ji.

Klíčové přitom je, aby zde veřejné zdroje a kolektivní občanské úsilí nepodlehly dominantní strategii současného kapitalismu, totiž socializaci nákladů a rizik a privatizaci zisků. Paradigmatickým případem byla v tom směru samozřejmě sanace rizikových úvěrů soukromých bank, ke které došlo v reakci na ekonomickou krizi roku 2008, kdy na sebe veřejné rozpočty převzaly tíži ztráty, a poté byly samy vystaveny negativnímu hodnocení soukromých ratingových agentur. Obdobné procesy můžeme ale najít i v oblasti medicínského výzkumu, třeba když se léky testují na globálních chudých, kteří je ve finále – patentované a předražené – nemají šanci využít.

Asi nejprezratnější aspekt výzkumu mikrobiomu je ovšem ten, že zásadním způsobem převrací ideové základy modernity v oblasti biologie. Moderní uvažování staví na jedincích (kteří se jakožto uzavřené jednotky mohou propojit do složitějších

celků) a jeho příkladnou praxí je očišťující hygiena. Mikrobiální pohled na život klade naproti tomu do centra pozornosti kolektiv, ekosystém a propojení. Jedinci nejsou myslitelní jako uzavřené jednotky (informací a buněk), které by vstupovaly do vztahů s „okolním světem“. Daleko spíše se na ně musíme dívat jako na efekty různorodých a komplexních propojení, z nichž se vynořují. Hranice mezi vnitřkem a vnějškem, vlastním a cizím je neurčitá. Bez ne-vlastního není existence možná.

Co se týče lidského zdraví, důležitým předmětem výzkumu se dnes stává vztah mezi civilizačními nemocemi, jako jsou cukrovka nebo astma, a naším pozměněným lidským mikrobiomem. Jeho různorodost se za poslední desetiletí ve vyspělé části světa značně snížila v důsledku masivního používání antibiotik v lékařství a zemědělské výrobě a rozšířením pasterizace, která umožňuje velkoobjemovou produkci, přepravu a skladování řady potravin. Přitom právě samotná různorodost lidského mikrobiomu se zdá být z hlediska našeho zdraví významnou hodnotou, a výzkum mikrobiomu tak může přinést další důležité argumenty do debaty o neudržitelnosti současné globální politické ekonomie.

Zjištění těchto souvislostí by nás jistě nemělo vést k volání po návratu k venkovské romantice feudálního středověku ani k fantaziím o ženách u plotny vařících „opravdové jídlo“. Navracet se není kam. Naším úkolem je invence a imaginace, vynalézání nové planetární mikrobiopolitiky – politiky soužití mezi organismy, mezi něž musíme přitom počítat i ty, které jsou lidským okem běžně neviditelné. Naše oči ale obývají.

Autorka je socioložka.

editorial

V aktuálním čísle jsme se soustředili na tu část zvukového umění, která se snaží zasahovat do sdíleného – převážně městského, ale také venkovského – prostoru. Jde o aktivity, které na jedné straně rozšiřují možnosti umění, pomáhají ho zbavit se neduhů, jako je fachiidiocie či fetišismus, na druhé straně mají potenciál diverzifikovat širší společenský prostor. „Většina projektů na řešení veřejného prostoru jsou ve skutečnosti projekty veřejného dohledu,“ píše se v manifestu aktivisticko-uměleckého kolektivu Ultra-red. Intervence do zvukového charakteru míst by mohly v ideálním případě vést k tomu, že se veřejný prostor redefinuje a stane se prostředím pro kreativitu a sdílení. Na rozdíl od klasického buskingu nebo projektů typu piána na ulici, které povětšinou pouze utvrzují v zažitých představách o tom, co je a co není hudba. Že je potřeba posunout hranice toho, co je na veřejnosti možné dělat, dokazuje třeba skutečnost, že většinu lidí stále dokáže iritovat kontakt s jakýmkoli neobvyklým projevem, zatímco na „indiány“ poskakující před supermarketem za zvuků pseudorituální reprodukované hudby si tak nějak zvykli. Bylo by naivní se tvářit, že guerillové koncerty, zvukové procházky, audiovizuální instalace nebo intervence v ulicích, veřejných budovách či dopravních prostředcích zachrání umění anebo vyvolají revoluci, ale je to jako se vším: je třeba to zkoušet. klamm

z obsahu

- 4 Kdy promluví Vietnamci? Viet Thanh Nguyen a jeho románový debut / Jan Bělíček
- 8 Kámošky až na krev. Ženské záležitosti v seriálu Broad City / Martin Šrajgr
- 12 Zvuk nemá nohy. Sonické intervence mezi ambientem a subverzí / Miloš Vojtěchovský
- 18 Konstitutivní utopie. Zvuk, veřejný prostor a urbánní prostředí / Elizabeth Blaneyová, Pablo Garcia, Dont Rhine, Leonardo Vilchis
- 20 Autorství nestojí proti řemeslu. Se Zdeňkem Holým o současné kinematografii a tvůrčím myšlení / Tomáš Janáček
- 26 Pohádka o hodném a zlém Rusku. Andrej Zubov a jeho ideologický diktát / Matěj Metelec
- 30 Niekoľko odtieňov hnedej. Kotleba ako moderný slovenský mučeník / Radoslav Sloboda

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
8. ČERVNA 2016

Teemu Manninen



A co kdybych svůj osud vlastnil
jako pár skvělých bot, tvídové sako
nebo dědictví po předcích, třeba kompas
či hodinky po slavném strýčkovi,
který umřel za veliké války,
zmizel v dalekých koloniích nebo v hlubinách moře?

Co kdybych byl hrdinská postava
jako Brecht, narozený Bertholdovi a Sophii,
svědkům dvou světových válek,
v Augsburgu do chudých poměrů
za posledního vzdechu Marxova století,
a dal své době nová gesta a tóny?

Narodil jsem se chudý, v pondělí, v červnu,
v roce, kdy zemřel Elvis Presley,
Tarje a Tapanimu ve městě Espoo,
daleko od center pravd a lží,
v epoše zdrženlivého míru a blahobytu:
nepromlouvám k lidstvu, nedokážu

získávat srdce žen. Docela lhostejně,
zatímco dějiny klopýtají, si ve svých
průměrných botách a průměrném kabátě
jdu čist Brechtovy Sebrané básně do knihovny.
Obrácím stránky, dívám se na sever:
Hodiny v Augsburgu, v dalekých koloniích, odbíjejí.

Báseň vybral a přeložil Ondřej Buddeus

Pravdy avantgardy

Proč se umění nestalo životem

Od prvního vydání Bürgerovy Teorie avantgardy uplynulo již více než čtyřicet let. Kniha se od té doby stala milníkem, jemuž se nemůže vyhnout nikdo z těch, kteří se potýkají s významem klasických avantgard.

MARTIN VRBA

Práce Petera Bürgera, které se věnují tématu uměleckých avantgard dvacátého století, dnes už tvoří v podstatě „klasickou“ interpretaci avantgardní figury. V edici VVP AVU nyní vyšel svazek obsahující dvě v tomto směru klíčová díla: *Teorii avantgardy* (1974) a *Stárnutí moderny* (2001). Roli určitého kontrastu mu pak ve stejné edici sehraává kniha z roku 2010, která zahrnuje dvě zásadní práce Borise Groyse *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988) a *Komunistické postskriptum* (2005), ačkoli Groysovo dílo představuje spíše heterodoxní náhled na avantgardní intenci. Oba autoři sice sdílejí přesvědčení o selhání avantgard, nicméně přistupují ke svému tématu z velice odlišných perspektiv, které jsou do značné míry dány i historickými souvislostmi, v nichž jejich texty vznikaly.

Ohlodaný Groys

Zatímco Bürgerova *Teorie avantgardy* reagovala především na deziluzi ze selhání ambicí radikální politiky šedesátých let, Groysovo

Můžeme ale bez uzardění soudit, že několik dekád poté prožívá toto paradigma svou krizi společně s trojedinou krizí ekonomickou, politickou i klimatickou, na které, jak se zdá, nedokáže dost dobře nacházet odpovědi, a začíná být stále pochybnějším projektem.

Především se ale nelze ubránit dojmům, že dialektika v Groysově podání si zašla na procházku do říše fantazie. Užité dialektické metody postrádá místy jakoukoli vnitřní přesvědčivost a zbývá jen originálnost autorových závěrů, které však vyvěrají z metodologického vakua. Groysův metodologický anarchismus zcela opouští přisnost, která je s dialektikou obvykle spojena a připomíná spíše spontánní a asociativní tahy expresivního štětce, vytvářející kaskády exotických tvarů a překvapivých rozuzlení. I samotný způsob nakládání s citacemi připomíná více uměleckou postprodukcí než výstavu teoretika, který tvrdí, že se opírá o materialistickou dialektiku. Je to patrně právě důraz na metodologii, který od sebe tolik odlišuje Bürgera



Podstatou avantgardního díla není to, co je na něm vidět, nýbrž to, co na něm vidět není

dílo se objevuje na scéně v době určitého opojení sovětskou avantgardou, které se začalo vynořovat v devadesátých letech v souvislosti s rozpadem Sovětského svazu. Jeho skepse je namířena proti tehdy oživené snaze nalézt onu neposkvrněnou ruskou avantgardu, která byla brutálně potlačena nastupujícím stalinismem a následnou institucionální socializací socialistického realismu. Groys se nikoli neproblematicky pokouší nacházet v imanentní logice avantgardního hnutí stalinistické jádro – Stalin tu představuje onen kýžený Gesamtkunstwerk, totální dílo, jež nakonec pohltilo i ty, kteří měli usilovat o jeho stvoření.

Groysova pozice zároveň znamenala určitý „obrat k jazyku“ v analýze komunistické minulosti tam, kde se snažila vyjádřit podstatu komunismu jako vládu jazyka nad ekonomickou determinací, realizující tak platónskou představu o vládě filosofů coby mistrů řeči paradoxů. Poststrukturalistická (ale i liberální) důvěra v moc jazyka a jím nesených významů si vydobyla v osmdesátých a devadesátých letech silnou pozici. Groysova představa, jakkoli k nám přichází z jiného myšlenkového podhoubí – tím je u Groyse poněkud primitivní dialektika –, originálně zapadá právě do kontextu tohoto lingvistického obratu.

a Groyse. Zatímco texty *Gesamtkunstwerk Stalin* a *Komunistické postskriptum* ohlodává zub času, Bürgerovo dílo si podržuje větší životaschopnost.

Vzít autonomii útokem

Bürger věnuje hned několik kapitol *Teorie avantgardy* metodologickým otázkám své vlastní práce. Osvojuje si dialektickou kritiku v hegelovsko-marxistické tradici, kterou staví především proti kritice dogmatické, jež na svůj předmět roubuje vlastní teorii. Bürger bude usilovat o imanentní kritiku, která objekt nevystavuje ničemu jinému než sobě samému. Tedy jeho vnitřním rozporům, jež jej uvádějí v pohyb a nakonec v zánik, společně s jeho překonáním. Samotné Bürgerovo vymezení „kritické vědy“ si i po více než třech dekádách ponechává mnoho ze své platnosti. Zatímco dogmatická věda zůstává v zajetí naivního objektivismu, kritická pozice reflektuje samu sebe jako součást společenského kontextu a namísto toho, aby vytvářela ideologii nezaujatosti, nechává se vědomě vést zájmem. Podivuhodná je ale i metodologická kombinace hermeneutiky – vědy, která si je silně vědoma provázanosti díla se svým interpretem –, s kritikou ideologie, jež odhaluje pravdivé momenty

ideologie tím, že hledá, čeho reálného je tato ideologie výrazem. Taková kritika je imanentní v tom, že nalézá v ideologii samé reálné jádro namísto toho, aby v dogmatickém duchu porovnávala ideologické falešné vědomí s předem ustaveným „pravdivým“ modelem reality.

Bürger prizmatem své vlastní metody dochází k závěru, že avantgarda představuje sebekritiku umění v buržoazní společnosti, a to v situaci, kdy se z umění stává autonomní subsystém v rámci dostatečně rozvinuté společenské diferenciace. Právě autonomie umění je tím, na co jednotlivé avantgardy útočí. Autonomie vyděleného uměleckého subsystému uvnitř buržoazní společnosti ztrácí kontakt se svým sociálním kontextem a má být překročena do podoby umění coby životní praxe. Určitá analogie se tu nabízí s Heideggerovou představou o zániku metafyziky – metafyzika nezaniká tím, že je překonána nebo radikálně ukončena, ale tím, že se rozpouští (a zároveň naplňuje) v jednotlivých vědách. Metafyzika v tomto pojetí pouze proměňuje svoji formu. Po takovém procesu volají v zásadě i evropské avantgardy, když chtějí umění rozpustit do životní praxe, ale zároveň jej zachovat *jako umění*.

Avantgardní invariant

Bürgerovy reflexe o avantgardách jsou ale především relevantní pro dobu, jež je místy posedlá prvoplánovým a velmi formálním přebíráním modernistického uměleckého slovníku, alespoň v těch sférách světa umění, které máme tendenci považovat za „komerční“. Ačkoli například ruská suprematistická a konstruktivistická abstrakce bezesporu tvoří potenciálně nekonečný formální slovník pro prakticky jakoukoli geometrickou tvorbu současnosti (jedním z příkladů takového použití budiž i nedávno zesnulá architektka Zaha Hadid), uniká tím zároveň „neviditelný slovník“ kritických i afirmativních relací, jaké avantgarda vytvářela vůči své době. Různé způsoby útoku na instituci umění tak možná nejsou pouhou intencí avantgardy, ale především jejím nejvlastnějším slovníkem.

Sémiotickým systémem, který používá Duchampova *Fontána*, je onen neviditelný systém symbolických vztahů, skrze které se odkrývá ono historické a priori umělecké produkce a recepce. Z tohoto „díla“ vedou tenká vlákna ke světu umění coby instituci – a právě prostřednictvím těchto významových vazeb se umění ukazuje *jako instituce*. Takový je umělecký význam Duchampova gesta: *Fontána* vystavená uvnitř světa umění jej jednak odhaluje *jakožto svět*, zároveň tím v něm vytváří trhlinu, jíž do něj v dalších sto letech budou proudit nekonečné záplavy readymadeů, které nakonec samy sebe institucionalizují. Svět umění ale po této intervenci už nikdy nebude tím světem, do něhož se narodil Duchamp. Stejně tak Malevičova *Bílá na bílé* nejjednodušší geometrickou formou demonstruje nekonečné pole možností, které se odkrývá společně s ne-objektovým uměním, a tímto radikálním gestem vykazuje dosavadní uměleckou tradici *jako mimetickou a objektovou*.

Znamená to, že invariantem avantgardy (a tedy její specifickou uměleckou pravdou) není vynalezení určitého formálního a řemeslného slovníku, ale je jím onen neviditelný systém vztahů jednotlivých avantgardních děl se světem, do něhož byla vržena a na který měla především působit. Podstatou avantgardního díla tak není to, co je na něm vidět, ale naopak to, co na něm vidět není.

Autor je filosof.

Peter Bürger: Teorie avantgardy. Stárnutí moderny.

Přeložili Václav Magid, Tomáš Dimter a Martin Pokorný.

AVU, Praha 2015, 345 stran.

Kdy promluví Vietnamci?

Viet Thanh Nguyen a jeho románový debut



Christine Spenglerová: Odchod Američanů, 1973

Román Sympatizant, za nějž Viet Thanh Nguyen získal letošní Pulitzerovu cenu, ukazuje válku ve Vietnamu jako spleť konfliktů a společné trauma Vietnamců i Američanů. Její vnímání je však dodnes určováno především americkou popkulturou. Neměl by konečně zaznít také hlas Vietnamců, na něž válečné události dolehly nejvíce?

JAN BĚLÍČEK

Když americký spisovatel vietnamského původu Viet Thanh Nguyen před měsícem získal Pulitzerovu cenu za svou prvotinu *The Sympathizer* (Sympatizant, 2015), reagoval na zprávu následovně: „Přemyslím nad tím, kolik toho dlužím všem, kteří bojovali za občanská práva, radikální politiku, ekonomickou rovnost, a jak jsou všechna tato témata neoddelitelná od dosahování spravedlnosti v literárním světě. Žádný příslušník minority nebo nebělošský autor nemůže tvrdit, že něčeho dosáhl jenom díky své vlastní pili.“ Zajímavě tím převrátil způsob, jakým se o současném minoritním psaní mluví. Jeho kritikové ho většinou považují za pouhý efekt pozitivní diskriminace, zatímco obhájci argumentují tím, že na rase či příslušnosti k menšině nesejde a že literární svět vždy oceňuje obecně literární kvality. Nguyen, profesor amerických a etnických studií na Univerzitě Jižní Kalifornie, naopak říká, že bez desítek let bojů za práva menšin by se jeho psaní nikdy ocenění nedočkalo. Svou knihu nicméně záměrně napsal stylem většinových autorů, protože ti „nemusí nic překládat nebo dovysvětlovat“. V románu tak najdeme spoustu výrazů ve vietnamštině a Nguyen se striktně vyhýbá klasické šabloně „psaní menšinového autora, který se chce zalíbit většinovému čtenáři“, jak uvedl v rozhovoru pro britský deník *The Guardian*.

Špionážní groteska

Kniha se vrací ke klíčové etapě novodobých vietnamských dějin – k občanské válce, která postupem času přerostla v konflikt celosvětového významu. Článků, odborných i beletristických knih, filmů a úvah na téma války ve Vietnamu už vzniklo nepočítaně; přesto se ji románu *Sympatizant* podařilo nečekaně aktualizovat. Text je přitom výjimečný i žánrově.

Kombinuje klasické postupy špionážního thrilleru se šíravou, tragikomickou groteskostí. Díky tomuto spojení autor s lehkostí zasypává čtenáře mnohovrstevnatými výjevy plnými symbolů mezikulturního, dějinného i ideologického míjení.

Hlavní hrdina a vypravěč románu – v textu označovaný neosobně jako Kapitán – je vyděděnec na mnoha frontách; člověk, který „je jednoduše schopný vidět každý problém z obou stran“. Je nemanželským dítětem, „bastardem“ francouzského koloniálního katolického kněze a mladičké Vietnamky, kterou kněz zneužil. V občanské válce působil jako pravá ruka jihovietnamského generála, zároveň byl však informátorem Vietkongu. Během války studoval ve Spojených státech, kam společně s generálem také znovu prchá, jakmile komunistické jednotky dobudou Saigon a prakticky tak válku ukončí. I v americkém exilu ale nadále působí jako komunistický špión a pomocí šifrovaných zpráv informuje své soudruhy o činnosti zahraničního odboje. Pořád však není jasné, na které straně hrdina vlastně stojí. Nguyen se tak ve své prvotině nesnaží o variaci na klasický spor mezi dobrem a zlem, ale o komplexní uchopení konfliktu, který rozdělil vietnamskou společnost. A nenabízí žádné rozřešení.

Vnitřní, vietnamský exil bezejmenného hrdiny je ještě umocněn jeho podivným postavením v USA, tedy v zemi, která ve Vietnamu přišla takřka o padesát tisíc vojáků a jejíž občané mezi proamerickými a komunistickými vietnamskými silami zpravidla nedokážou rozlišovat a házejí všechny do jednoho pytle. Do Spojených států se navíc Kapitán dostává ve chvíli, kdy se většina amerických občanů za angažmá svého státu ve vzdálené a nepochopitelné válce stydí. Vietnamští uprchlíci působí svou přítomností na americkou společnost jako živá připomínka nedávného traumatu.

Bez vlastního hlasu

Obě strany konfliktu pro vypravěče reprezentují jednu z odpovědí na problémy tehdejšího Vietnamu; ani s jednou se však nedokáže plně identifikovat, přestože národněosvobozenecký boj komunistů je mu názorově bližší. Osobní vazby a ideologická důslednost se zde dostávají do vzájemných konfliktů. Obdobný vztah má také ke Spojeným státům: americká kultura a přístup k životu mu učarují, ale zároveň nedokáže snášet jejich neskutečnou aroganci a sebestřednost. Nejpatrnější to je na způsobu, jakým Američané válku ve Vietnamu předkládají světu. Pro Kapitána je bolestivě především to, že připravili Vietnamce o možnost sebereprezentace. Dominujícím narativem, v jehož rámci byl válečný konflikt ve světě nakonec vnímán, se totiž stalo popkulturní vyprávění amerického původu. Ať už se jednalo o agresivní kritiku a demonizaci Vietkongu, nebo naopak o sebestřednost a v důsledku také narcistní očeřňování americké armády, vždy chyběl názor samotných Vietnamců.

Nguyen to efektně vystihuje v nezapomenutelné epizodě, v níž se hlavní hrdina přichytne k natáčení nového hollywoodského filmu o vietnamské válce. Režisér – nápadně připomínající Francise Forda Coppolu – osloví vietnamskou diasporu, aby opoznámkovala jeho scénář a vnesla do snímku osvěžující impulsy. Scénář má však jednu podstatnou vadu: Vietnamci v něm vůbec nemluví, jen křičí a úpí, a to ještě špatně, jak Kapitán režisérovi názorně vysvětlí. Přesto se pro spolupráci rozhodne a za svůj osobní úkol si vytkne, že do snímku musí vietnamskou perspektivu propašovat, a navrátit tak svému národu nárok na sebereprezentaci. Jeho role u filmu ale nakonec spočívá především

v náboru vietnamského komparsu z uprchlického tábora na Filipínách, kde se snímek také natáčí. Největší problém má s tím, jak traumatizované uprchlíky přemluvit, aby ve filmu sehráli role příslušníků Vietkongu. Nakonec je přesvědčí až peníze. Hrdina ale začíná chápat, že jeho mise je beznadějná. Spory s režisérem nabývají na intenzitě a vyvrcholí tím, že se ho štáb pokusí v groteskní scéně při natáčení obrovské exploze zavraždit, aby se tak konečně zbavil jeho neustálé kritiky.

Američtí a čeští Vietnamci

Nguyen se vysmívá romantizujícím představám západního světa o Dálném východě. Když se Kapitán vydává na Filipíny za natáčením zmiňovaného filmu, v němž snadno rozpoznáme parodii slavného snímku *Apocalypse Now*, pročítá si amerického průvodce a glosuje vztah Západu k Dálnému východu: „Všechno, co průvodce říkal, bylo pravdivé, ale zároveň taky bezvýznamné. Ano, Východ je rozlehlý, pulzující životem a nekonečně složitý, ale není Západ stejný? Člověk ze Západu pochopitelně bere svá bohatství a krásy za samozřejmost, stejně jako mně Východ nikdy neučaroval svým tajemstvím.“

Stejně tak ale odmítá vnímat život vietnamských uprchlíků v „zemi svobody“ jako jedinečnou příležitost k důstojnému životu. Většina z nich se pouze bezcílně plahočí americkými městy a myslí na svou vlast a prohranou válku. Podle vypravěče vzniklo následkem tohoto podivného, rozhořčeného stesku v sedmdesátých letech množství vietnamských restaurací, které začaly konkurovat do té doby dominujícím čínským podnikům. Výdělek z jejich provozu často směřoval přímo na činnost protikomunistického odboje. V této informaci se prolíná bezvýchodnost a neutěšenost exilové zkušenosti s touhou po pomstě doutnající v útrobách „amerických Vietnamců“.

Čtení románu *Sympatizant* nás ovšem vybízí i k jiným úvahám. Také Česko má jednu z největších vietnamských komunit na světě. Zatímco do Spojených států a na Západ obecně mířil především proamerický establishment vietnamského jihu, do Československa se v sedmdesátých letech dostaly tisíce Vietnamců z opačného tábora. Československo sehrávalo v takzvaném východním bloku důležitou roli spojky mezikulturní výměny se zeměmi třetího světa. Na román o příslušnících Vietkongu, kteří se shodou geopolitických okolností zčistajasna ocitli v malé zemi uprostřed evropského kontinentu, však s výjimkou několika pasáží z Topology *Sestry* stále čekáme. I tento velmi selektivní přístup k naší minulosti, nebo dokonce pečlivě konstruovaná dějinná amnézie, stojí v základech celé řady našich současných problémů.

Autor je literární kritik a redaktor A2larmu.

Viet Thanh Nguyen: The Sympathizer. Grove Atlantic, New York 2015, 371 stran.

Láska, smutek a cukrářské žužu

Nová kniha Timothého de Fombelle

Dva životy pana Perla francouzského spisovatele Timothého de Fombelle nabízejí příběh plný uhrančivých dějových konstrukcí, který fascinuje ohromující imaginací. Může sloužit jako nejlepší důkaz, že dobrá překladová literatura pro mládež stále existuje.

PAVEL KOŘÍNEK

Víla, která se pro záchranu milovaného prince vzdá nadpřirozených schopností, aniž by tušila, že ty jediné by mu teď dokázaly odpomoci od osudového nebezpečí. Bratrovražedné běsnění, v němž starší princ neváhá vynést ortel nad mladším sourozencem, jen aby nebyla ohrožena jeho krutovláda nad královstvím. Kouzla a čáry a láska, která vše překoná... Uvedený katalog dějových propriet románu *Dva životy pana Perla* (Le livre de Perle, 2014) by mohl svádet k očekávání klasicky klenuté, popřípadě trochou dnes tak módního fantasy potřísněné pohádky. Timothée de Fombelle ale do své nové knihy zručně vměstnal a poskládal i mnohé jiné: například vichistickou Francii s jejím odbojem i kolaborací, přátelstvím i zradou, nebo smutek a nostalgii, obojího po hrstech. A také plné tácy lahodného cukrářského žužu. Toho s mandlemi i toho vonícího po fialkách.

Příběh následníka trůnu, odeslaného do „vyhnanství bez návratu“, a jeho životní lásky – víly, kterou nesmí již nikdy v životě spatřit, přeskakuje mezi dvěma životy/světy a čtyřmi rovinami vyprávění. Jen jediná z nich je ale situována do pohádkově magické říše plné králů, soupeřivých bratří, duchů, víl a zaříkání; ty zbylé tři nabízejí různé řezy naší reality. Ani v jednom z obou světů neschází krutost a zloba, stejně tak ale našťestí ani jednomu



ze světů nakonec nechybí dobro a žitý cit. Jen je třeba je hledat. Věrným průvodcem čtenáři při tomto pátrání je zdánlivě autobiografický vypravěč: právě jeho prostřednictvím se postupně odkrývá celé to spletité vyprávění o osudové nenávisti a lásce, která hraniče světů i života a smrti překoná.

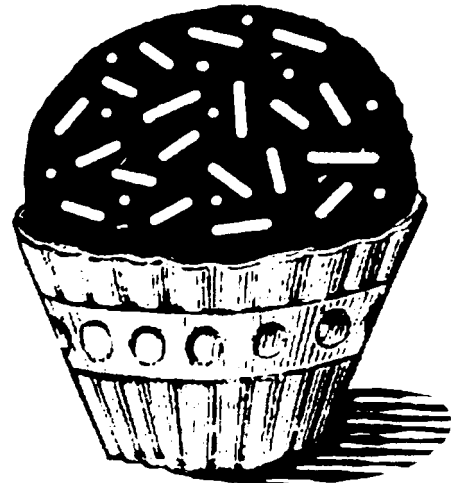
Hledání úlomků pohádek

Kroky prince Iliána vedly po vykázání z domovského království do Paříže, do obchodu věhlasného cukráře jménem Jacques Perle; tam doufal nalézt klid a šanci rozhodnout, co s novým exulantským životem dál. Jenže konec třicátých let v Evropě neposkytoval zrovna ideální podmínky pro uvážlivé niterené usebrání. Dějinné soukolí se prince, který přijal identitu zesnulého cukrářova syna Joshuy, chystalo notně semlít. Válečná zajecká zkušenost jej poté přivedla k poznání, že ze všeho nejvíce je třeba „zajistit důkazy“. O sobě samém, o svém předcházejícím životě, o opravdovosti pohádkové říše, v jejíž existenci už na tomto světě s výjimkou několika podivínů a překupníků skoro nikdo nevěří. Tak začíná pout za relikviemi, úlomky pohádek, identitou, jež je stejně tak nevyhnutelná, jako smrtelně nebezpečná.

Autorovy romány by se měly předepisovat jako povinná četba všem pochybovačům, kteří snad již propadli obavám, že soudobá, zejména ta překladová literatura pro mládež už plně podlehla upířímu, andělskému, postapokalyptickému či vlkodlačímu třeštění. Nakladatelstvím Baobab do českého jazyka kontinuálně uváděný francouzský spisovatel je totiž nejlepším dokladem toho, že věnuje-li se oné nelehké kategorii mládežnického čtení skutečně nadaný a poctivý tvůrce, který nehodlá svoji „cílovku“ podceňovat ani se jí lacině podbízet, mohou vzniknout fascinující, interpretačně pluralitní díla, jež ob stojí i v těch nejnáročnějších srovnáních.

Místo opulence uměřenost

Timothée de Fombelle zůstal věrný svým navracejícím se tématům: podobně jako v *Tobiáši Lolnessovi* (česky 2007 a 2008 – viz A2 č. 23/2008) zde klíčovou roli sehrávají motivy vyhnanství; líčení Joshuova útěku z německého zajetí zase upomene na úniky



titulního hrdiny z autorova dobrodružného opusu magnum *Vango* (česky 2013). Tomu je ostatně blízký i způsob nakládání s žánrem. Stejně jako ve *Vangovi* i ve *Dvou životech* jako kdyby se bezpečná hájemství žánrových stereotypů (vše dobře dopadne, nikomu nic skutečně nehrozí, jsme přece v napínavé verneovce či andersenovské pohádce) nebezpečně rozklížovala pod tíhou dvacátého století.

Oproti předcházejícím knihám je ale přesto patrný jistý posun: tam, kde dříve de Fombelle opulentně fabuloval a překotně splétal epizodické dějové zákruty, vystačí si nyní mnohdy s elipsou či zástupnou miniaturou. Autorova imaginace nepřestává ohromovat, do rejstříku spisovatelových bravur ale nyní možno směle připsat i suverénní dávkování tempa a rytmu vyprávění. *Dva životy pana Perla* totiž dokazují, že přemýšlivé introspekce nebo rozkošnické spočinutí nad popisem cukrovinky zvládá stejně suverénně jako splétání uhrančivých dějových konstrukcí. Jeho knihám a jejich ne dvojím, ale mnohonásobným, k opakovanému čtení vyzývajícím životům taková uměřenost rozhodně prospívá.

Autor je bohemista.

Ilustrace Juraje Horvátha z recenzované knihy

Timothée de Fombelle: Dva životy pana Perla.

Přeložila Drahoslava Janderová. Baobab, Praha 2015, 288 stran.

literární zápisník

Robinsone!

JAN ŠTOLBA

„Vem mě s sebou! Dělal bych ti Pátka,“ zpívá v jedné své písni Vlasta Třešňák. Svého Robinsona poznal v psychiatrické léčebně, někdejší ostrově odpíračů bolševické vojny. Všichni znají Robinsona, tak jako Odyssea, Dona Quijota, Frankensteina či prokuristu Josefa K. Kdo ale četl původní podobu Defoeova románu? V češtině možná nikdo. Ač je Robinson Crusoe jednou z nejvydávanejších knih (od první české verze z roku 1797 má přes sto vydání), věrný převod do češtiny snad ani neexistuje. Naopak, adaptátoři neváhali vypouštět celé odstavce, ich-formu měnit na vyprávění ve třetí osobě, svévolně krátit Robinsonův poctivě odkroucený ostrovní čas, bezejmenného Pátkova otce fištrónsky překřtít na Čtvrťka... Josef Věromír Pleva pak z Robinsona – plantážníka, otrokáře a vůbec supermana rodícího se kapitalismu učinil muže práce a potlačil jeho zbožnost, jež je sice silně didaktickou, přesto podstatnou osou románu.

Je zajímavé si mýty poopravit podle originálu. Robinson třeba celých osmadvacet let žije na dohled od pevniny! Usoudí však, že by na ní byl ohrožen divou zvěří a lidožrouty, zatímco ostrov znamená bezpečí. A tak na proužek země v dáli s podivuhodně lehkým srdcem zapomene. Prežívá díky důvtipu a tvrdé práci, nicméně je též dobře vybaven proviantem z vraku, vybrakované symbolické „matky“. Po tři dekády na ostrově mu nedojde střelný prach! A není žádný svatoušek ani romantik. Z Pátka si vytvoří poddajného sluhu, ovšem nikoli násilím, ale civilizačním lstí a rafinovanou dlouholetou křesťanskou indoktrinací. Bodrý sangvinik Pátek kupodivu neprotestuje a nepřestává se usmívat. Když si po letech přece jen dovolí projevit stesk po domově, vyvolá Robinsonovu prudce žárlivou, majetnickou reakci.

Defoeův román je kniha zvláště hranatá, jakoby spěšně napsaná, živěná dobrodružným žánrem, vnitřně však formovaná počátkem industriální éry a vznikem nové, nezávislé individuality, jež se vůči světu a bližním vyhraňuje nejen umem a houževnatostí, ale i silou, podrobením, exploatací. „Vlny, námorníci, nebe, loď – to vše viděno bystře střízlivým středostavovským okem bez imaginace...“ Tak vnímá Robinsona Virginia Woolfová. Právě z Defoeovy přímočaré věčnosti však vyvodí i spisovatelovu genialitu: stačí pár

popisných slov o šedi rána či hrůzách ztroskotání, a vyvstane před námi nejvýmluvnější obraz reality.

Dobrodružný román „pro mládež“ je v nejspodnější vrstvě knihou mocně symbolickou. Nejde jen o archetyp přežití na pustém ostrově. Je zde i Robinsonův zvláštní klid, když hrdina sezná, že pobyt na ostrově znamená skutečný odchod „ze života“; Crusoe zmizel světu, odumřel pro něj – a je s tím překvapivě hladce smířen, je utěšen a uspokojen. Našel své pravé království.

Metaforou z nejúžasnějších je bosá šlěpěj v písku, jež vpadne nebohému Robinsonovi do života přesně v půli románu. Osamělá stopa, pravzor dalších lidských otisků, třeba až po absurdní šlěpěj čapkovskou. Co následuje, vyvolá závrat: znamení člověka přivodí Robinsonovi několik let úzkosti, paranoie, ustavičných obav. Crusoeovo „doupě“ je provždy narušeno neznámým vetřelcem, jako v Kafkově povídce. Vytoužená naděje má podobu té nejčernější mýry. Co na tom, že ostrov dál zeje prázdnotou; pouhá možnost lidské přítomnosti rozruší Robinsonovo obcování s Bohem a skrz jedinou šlěpěj se člověk, „ten druhý“, vyjeví doslova jako satan.

Britský profesor Stephen Hymer provedl drobný pokus s Robinsonovým vnímáním světa: „Byla to pohledná, sličná žena, dokonale

stavěná, rovných, silných končetin, ne příliš mohutná, vysoká a dobře tvarovaná... Ve tváři měla cosi mužného, a přece v jejím výrazu byla i všechna sladkost a měkkost, zvláště když se usmívala. Její vlasy byly dlouhé a černé, čelo vysoké a oči jí hrály živostí a jiskrnou pronikavostí. Barva její kůže nebyla docela černá, ale temně snědá... jasný olivový odstín, jenž měl v sobě cosi velmi příjemného, ač nesnadno popsatelného. Její tvář byla oblá a plná; nos malý, ne však negersky plošný, velmi dobrá ústa, úzké rty, výtečný chrup souměrný a bílý jako slonovina.“

Kde se vzal tak nečekaně podrobný ženský portrét v románu skoro výhradně maskulinním? Hymer si dovilil malý trik: převodl Robinsonův popis Pátka do ženského rodu. Nešlo mu o homosexuální podtón, ale chtěl poukázat na to, jak podmanitel hledí na ovládaného: jako na poslušné, silné, krásné tělo bez zjevného ducha. V Pátkovi lze vycítit obrysy potlačených, složitě „domestikovaných“ tužeb, ukrytých pod věčným povrchem vyprávění. Pátek je Robinsonův příčinlivý mužný sluha, ale i pomyslná milénka. A také (jak postřehl Martin Gilsenan) poslušný syn, jímž sám nezdárný Robinson odmítl být. Pátkem začíná Robinsonův vratký, nejednoznačný návrat ze zásvětí.

Pátku, vem mě s sebou!

Autor je básník, literární kritik a hudebník.

ANTIKVÁRNÍ REPRODUKCE

Plamen

JAKUB VANÍČEK

Orientace, Světová literatura – to byly literární časopisy, po kterých jsem dříve šel, které jsem si kupoval v antikvariátech a doma pak doplňoval do řad. Narazil-li jsem občas v krabici na Plamen, většinou jsem ho přehlížel. A proč taky ne, vždyť to byl časopis, který navazoval na Květen – a copak se dal Květen číst? Plamen navíc řídil Jiří Hájek, člověk, o kterém jsem se tehdy prostě nemohl dočíst nic jiného, než že to byl nedovzdělaný lump, který se protlačil na pražskou bohemistiku jen díky stranické příslušnosti. S jeho Plamenem měl jasno kdekdo: Václavu Černému nestál ani za pozornost, když se v Pamětech rozhlížel po tehdejších literárních revuích. Zbýněk Havlíček v jednom z dopisů Evě Pruskové píše o diskusi, která v Plameni proběhla a již se zúčastnil spolu s jinými surrealisty. Oni, ti Hájkovi redaktori, nechápali nic, dokonce proti sobě postavili názory Vratislava Effenbergera a Ivana Svitáka. Podle Emanuela Mandlera se v Plameni jen opatrnicky přešlapuje. Na otázku, podle jaké logiky jsou materiály v Plameni vybrány a seskupeny, si odpovídá: „Chaos nemá logiku. Víme však alešpoň, čeho je chaotičnost Plamene výrazem: je literárním projevem dezorientace těch našich současníků, kteří chtějí žít jak v minulosti, tak v přítomnosti.“

Devadesátá léta tedy měla Plamen pohřbít jako stranický kulturní tisk, textovou skrumáž banalit s občas podařenými texty. Proti Plameni stála Světová literatura a Tvář. Zdá se mi, že především tu jsme měli číst.

Jenže tak jednoduché to s Plamenem opravdu není. Procházím jeho ročníky, které mi přivezla paní odněkud ze samoty mezi Havlíčkovým Brodem a Přibyslaví. Nechybí mi v řadě jediný výtisk, leží přede mnou ty Plameny všechny. To, co píše Mandler, platí – jenže z dneška se jeho hodnocení jeví úplně naopak. Srovnám-li Plamen s Tváří, nemůžu se nezeptat: A které že z těch dvou periodik bylo stranické?

Vezměme to od počátku. Na konci padesátých let se Plamen rodí z matky Strany, to je zřejmé na první pohled. Hájek, Aškenazy, Glazarové zápisky z cest po Číně, Majerová anebo příšerný Buriánek. Jenže už následující ročník překvapí angažovanou básničkou Petra Krále nebo pokusem o kritiku budovatelského románu. Ivan Diviš, Bohumil Hrabal anebo Růžena Grebeníčková. S postupujícími čísly se okruh publikovaných autorů rapidně rozrůstá, a to nejen početně, nýbrž i co do poetiky a příslušnosti k tomu či onomu literárnímu klanu. Můžeme se pak divit, že si strážce ideové čistoty povzdechl nad chaotickým přístupem redakce? V polovině šedesátých let se v jednom čísle setkává Frantz Fanon s Petrem Kabešem anebo Zahradníček se Sartrem – a to ještě se Sartrem narozeninovým, tedy oslavovaným. A podobných mezialancí bychom našli desítky, přičemž jejich četnost s postupujícími šedesátými léty rostla.

Co to ovšem znamená pro dnešek? Dokážeme si vlastně představit, že by u nás vycházela literární revue, na jejichž stránkách by byly zcela běžně publikovány texty humoristické spolu s těmi, které čtenářům mají otevírat utopické horizonty jiného společenského uspořádání? Že je nakonec jedno, kam který autor patří? Chtěl bych tomu věřit, nicméně když si vzpomenu na pobouření vyvolané poslední změnou šéfredaktora Tvaru, zdá se mi Plamen jako těžce nadčasový, vzácně rozvolněný, a přitom nebezpečně naléhavý. Pokud si Emanuel Mandler myslel, že z Plamene bude jednou leda zajímavý historický materiál, nejspíš moc daleko nedohlédl: v době, kdy se davy lidí kolem nás ptají, co bude dál, kdy se zhroutila představa blahobytné společnosti a kdy se americkou cestou po samé výtluky dojede leda tak na šroťák dějin, se Plamen zapojuje do diskuse. Po padesáti letech ukazuje způsob, jak by se taková diskuse dala vést: kritická teorie, naivní evokace, zájem o nejružnější formy lidového umění, četné ukázky ze současného umění. No řekněte, jedenkrát do měsíce mít ve schránce takový časák, a to ještě o sto sedmdesátí šesti stranách?

Svět jako nepatřičné bojiště

Povídky Dona DeLilla

Don DeLillo, považovaný za jednoho z nejvýraznějších spisovatelů současné americké literatury, je znám především jako romanopisec. Anděl Esmeralda je jeho první povídkovou knihou. Nespolehliví vypravěči a postavy posedlé pohledem a pronásledováním nás provedou světem známým i z autorových delších próz.

ANNA STEJSKALOVÁ

Povídkový soubor Dona DeLilla *Anděl Esmeralda* (2011) předkládá autorský výběr povídek z let 1979 až 2011, uveřejněných v časopisech. V textech nalezneme řadu DeLillových klíčových témat, jež se objevila i v autorových delších prózách. Příkladem budiž titulní povídka z roku 1994, jejíž části byly obsaženy v románu *Podsvětí* (1997, česky 2002), nebo povídka Hladová z roku 2011, jež sdílí motivy pronásledování a posedlosti filmem s novelou *Bod Omega* (2010). Povídku Srp a kladivo (2010) provází motiv finanční krize a moci médií, známý z románů *Cosmopolis* (2003, česky 2012) či *Bílý šum* (1985, česky 1999). Nemá smysl poukazovat na všechny styčné body přítomných povídek a jiných DeLillových textů, ale je dobré vědět, že se před čtenářem otevírá svět, který od DeLilla zná. Respektive svět, který poznat nelze.

Ohledávání světa

„Co o sobě ještě víme?“ „To, co vidíme.“ A čeho se dotýkáme.“ Citát z úvodní povídky reflektuje tvrzení Michiko Kakutaniové, jež v recenzi pro New York Times píše, že prostor DeLillových povídek připomíná obrazce, jejichž kontura je jen naznačena sérií teček. Jasný obrys a obsah siluet je v rukou čtenáře, jeho pozornosti a trpělivosti. Postavy povídek jsou posedlé pohledem, perspektivou, světlem, pozorují sebe, pozorují se navzájem a vytvářejí fiktivní události a to, čemu chtějí věřit. Čtenář je v podobné pozici – přijímá pravdu textu, avšak ta je dávkována po kapkách a nemilosrdně omezována. To, co se z textu můžeme dozvědět o časoprostoru, závěru či povahách postav, je pohlcováno tím, co nevíme. Tato nejistota nás sblíží se postavami – víme jen to, co vidíme, ale minulost i budoucnost zůstávají skryty.

Symbolická je v tomto ohledu Půlnoc v Dostojevském. Dva studenti v blíže neurčené budoucnosti, v níž se univerzitní studium neobejde bez supertenkých laptopů a papír je anachronickou starožitností, se baví fabulováním o životech kolemjdoucích. Muž, kterého opakovaně potkávají, jim svou neproniknutelností splývá se svérázným profesorem logiky s poněkud eskymáckým jménem Ilgauskas. Jde o postavu z dob, jimž mladíci nerozumějí, z dob, kdy se v učebnách prášilo od křídý. Touha přijít osudu druhého člověka na kloub však pochopitelně zůstává nenaplněna – mezi vymyšlením lidských osudů a rozhovorem s opravdovým člověkem je příliš hluboká propast. Fiaskem končí i Hladová – obraz putování osamělého muže po stopách ženy, která zdánlivě sdílí jeho vášně pro film v kteroukoli denní či noční dobu. Byť je příběh na rozdíl od Půlnoci v Dostojevském podán er-formou, perspektiva je personalizovaná, protagonista Leo je v podstatě nespolehlivým vypravěčem. To, co je v jeho očích cestou ke správnosti, lze snadno interpretovat jako prostý stalcking. Leova bujná představivost není schopna postihnout povahu jeho reálného jednání.

Tíha intimity

V souvislosti s DeLillem se často mluví o tématu odcizení – v *Andělovi Esmeraldě* je

však vždy provázáno s okamžiky sblížení. Martin Amis hovoří v magazínu The New Yorker o nebezpečí erotických styků v celém souboru. Každý pokus o důvěrnost zároveň představuje riziko obnažení sebe sama a možnost být zraněn. Tíha intimity kontrastuje s lehkostí, s níž se postavy do vzájemných interakcí dostávají.

Úvodní text *Stvořený svět*, rámovaný kafkovským motivem prostoru, jež není možné vinou úředních procedur opustit, předkládá před čtenáře nevěru, jejíž nahodilost – a přesto naprostá samozřejmost – odráží absurditu situace hrdinů. Příběh působí jako atmosférický sen, v němž se situace donekonečna opakuje, třebaže občas s jinými postavami. Nevíme, jak ke sblížení došlo, zda bude pokračovat, co mají muž a žena společného (oba se také otázkám zapřísáhli vyhnout), DeLillo zde posouvá hranice čtenářských očekávání. Naše uvyklost konvencím romantických příběhů založených na vzplanutí vášně či „přeskočení jiskry“ naráží na obraz nevěry, jež není líčena skrze city pachatelů, ale – byť v ich-formě – prostřednictvím lakonického popisu společných činností a detailního pozorování druhého. Intimita, jež je tímto sledováním vytvářena, se v jiných povídkách knihy mění v ohrožení.



Jackson Pollock: Vlčice, 1943

Příkladem může být zmíněná Hladová, ale i text Baader-Meinhofová. V něm se opět vyskytuje motiv sledování – ženy, muže a trojice portrétů členů RAF. Zde znovu svede náhodné setkání v galerii ženu a muže nevyhnutelně k rozhovoru, na kávu, až skončí v hrdinčině bytě. Veřejný prostor je vystřídán soukromým, a náhle není cesty zpět. Výklad jejich vztahu je stejně ambivalentní jako interpretace zmíněného obrazu, není zřejmé, co je vítězstvím a co prohrou. Terorismus nemá v této povídce podobu únosu či vraždy jako na fiktivním obrazu, ale projevuje se v nátlaku na druhého, jenž stejně tak vzbuzuje strach.

Spektrum asociací

V *Andělovi Esmeraldě* není nic černobílé – Bronx v titulní povídce je místem znásilňování a vražd nezletilých holčiček, ale též dějištěm zázraku, poklid městského parku v Běžci je v okamžiku zničen absurdně snadným únosem dítěte. Postavy se pohybují v ohraničených prostorech, které však rychle mohou měnit svou povahu a zanechat je v nejistotě. Kosmonautům v Projevech lidskosti ve třetí světové válce mizí před očima modrá planeta, tak jak ji znali; válka ji promění ve vzdálený objekt touhy a nostalgie, po němž zůstane jen nevysvětlitelně slyšitelný, padesát let starý rozhlasový signál.

Postavy ale nestojí jen za hranicí fyzickou, jejich osamělost je i myšlenkového či citového rázu. Nepropojitelnost lidí i věcí je reflektována i na jazykové rovině – DeLillo neváhá klást vedle sebe to, co působí cize. V syntaktickém plánu využívá hojně parataxe – neuvádí

mnohdy příčiny, následky či příslovečná určení – a dále slov, která významově či stylově k sobě nesejí: „Každé téma s sebou přinášelo celé spektrum asociací, Toddova vrozená jaterní porucha se nějak propojila s mou ambicí uběhnout maratón, to vedlo k onomu, teorie prvočísel k pozorování venkovských poštovních schránek rozmístěných podél ztracené silnice, bylo jich jedenáct, zrezlých, docela odepsaných, taky prvočíslu, oznámil Todd a vyfotil si je na mobil.“ Významová nesourodost, která vytváří téměř groteskní efekt, se v povídce Srp a kladivo demonstruje na popisu mužů odsouzených za hospodářskou kriminalitu, kteří pravidelně sledují televizní kanál, na němž dvě dcerky jednoho z trestanců čtou finanční zprávy. Jejich řeč se mění v rytmizovaný sled čtenářů tisíckrát slyšených a opakovaných finančních termínů, zkratk a číslic a je záhada, komu jsou vlastně naučené repliky z dětských úst určeny. A přece je ona odosobněná show jediným kontaktem s dětmi, který otci zbývá.

Anděla Esmeraldu do češtiny přeložil Petr Onufer a nepochybně jde o jednu z překladatelských událostí roku. Stejně jako v originále text záměrně drhne podobně jako inter-

akce hrdinů a vyžaduje od čtenáře neustálou ostrážitost a citlivost k použitým jazykovým prostředkům, nutí jej číst pomalu, porozumět a přijmout nepatřičnost DeLillova světa. Respekt k druhému a ohleduplnost jsou koneckonců motivy, jež všemi texty souboru procházejí.

Křehká rovnováha

V titulním textu se kdesi v Bronxu odehraje zázrak: na billboardu s reklamou na džus se jak na vodní hladině na vteřinu zaskví tvář zavražděné Esmeraldy. Mystérium? Světelný klam? Projekce davové psychózy? Text, který svým dějem výrazně upomíná na DeLillův literární vzor, Flannery O'Connorovou, popisuje cestu víry uprostřed marasmu bídy a krutosti, potřebu dobra v době, kdy se chudoba a zločin stávají komerčním artiklem.

Takový cíl ale není jen výsadou hrdinek dané povídky, dvou generačně i povahově různých jeptišek. Většina hrdinů *Anděla Esmeraldy* se pokouší dát svému životu smysl, ať už jim brání vlastní rozpaky, sociální vykořeněnost, válečný stav či přírodní katastrofa. V tomto fikčním světě neustále dochází k útokům na křehkou rovnováhu jejich osudů, každý den představuje bojiště s nepřítelem, kterému lze čelit jen s extrémním vypětím všech sil. A právě tato intenzita emocí a myšlení prodírající se drsně utkaným narativem *Anděla Esmeraldy* se čtenáři nadlouho zadře pod kůži.

Autorka je anglistka.

Don DeLillo: Anděl Esmeralda. Přeložil Petr Onufer. Argo, Praha 2015, 208 stran.

Evropské, pomíjivé a uvědomělé

Nad knihou Recyklované divadlo

Dvojice vědců Divadelního oddělení Národního muzea nabízí čtenářům stručný obrázkový návod, jak rozumět aktuálnímu „nekukátkovému“ divadlu. Netradiční divadelní scény od Azor po Moskvu ukazují v urbanistickém kontextu jako pohyblivé a pohybující se, dočasné i trvalé, vždy však vědomě reflektující vlastní postoj ke společnosti a především k životnímu prostředí.

MARTA MARTINOVÁ

Začátkem letošního roku vyšla bezesporu pozoruhodná kniha o současných ekologicky zodpovědných podobách divadelní architektury – *Recyklované divadlo / Recycled Theatre* Vojtěcha Poláčka a Víta Pokorného. Jak je z dvojazyčného názvu jasné, zrcadlový anglický překlad Mariji Ilič umožní informovat o publikaci reflektovaném českém a slovenském dění i v zahraničí. Autorům se navrch podařilo s vydáním výsledků svého tříletého ohledávání terénu příliš neotálet, takže se ke čtenáři dostává publikace mapující skutečně aktuální stav různých divadelních forem alternativnějšího zaměření, navíc v celoevropských souvislostech. Oprávněně tak vzbuzuje velká očekávání.

Kniha překvapí především tím, že se více zaobírá urbanismem, památkovou péčí, sociálně-ekonomickými podmínkami, ekologií, guerillovým marketingem a marketingem parazitujícím na umění, zvukovými performancemi, turismem v době romantismu, středověkými slavnostmi bláznů a kdečím dalším než současným divadlem samotným. Kupodivu to ale nevadí, ba naopak. Díky predestrenému kontextu i člověk, který se v nyní populárních ekologických tendencích performativních umění příliš neorientuje, pochopí, že využívané metody a postupy nepadly z nebe, nýbrž mají svou doložitelnou historii a společenské oprávnění.

Kreativita s minusem

Mimoto se tak duu Poláček–Pokorný daří nenásilně poukázat na nejrůznější nešvary, které se v tomto původně bohulibém uměleckém směřování objevují, a neagresivně je kritizovat. Autoři se specificky, v nejrůznějších náznacích, příkladech i téměř nepostřehnutelně hodnotících tvrzeních dotýkají tématu umělecké moci a jakési etiky kreativity. Nápaditá revitalizace zanedbaných území a originální využití odpadových materiálů ve jménu umění a sociálního progresu si totiž, jak zjišťujeme především v kapitole nazvané Marketing a v dokladové části Profily, vybírá i své oběti.

Nemusí přitom jít hned o nenáviděnou gentrifikaci, adaptaci zchátralého prostředí průmyslových brownfieldů pro kreativní třídu, která původní obyvatele místa vytlačuje do investičně méně zajímavých periferií. Může se to týkat třeba i zcela formální recyklace, využívané některými ekonomicky schopnějšími kulturními centry spíše jako marketingový prvek. Symbolem takové recyklace, jež ve skutečnosti žádným novým využitím odhozeného není, se už dávno staly přepravní palety, jež fungují jako „módní interiérový doplněk, vyvolávající mylný dojem sociální angažovanosti majitelů“. Autoři v profilové části z tohoto ranku uvádějí třeba paletový prostor Espai



Divadlo za běhu (Theatre on the Fly), realizované sdružením Assemble v Chichesteru. Foto Jim Stephenson

Escénic ve španělské Gironě – sluší se však podotknout, že v něm nejde ani tak o formální ekologičnost, jako spíš o variabilitu a nenáročnou přestavitelnost dle potřeb konkrétních představení. Rozporuplné je však z tohoto hlediska využití přepravek na pivo v jinak velmi originálním prostoru S2 – Kulturní uzol Stanica Žilina-Záriečie, jež jsou navíc reklamou na pivovar, který je divadlu poskytl.

Nepovedená upcyklace

Na zadek od Poláčka a Pokorného dostávají ovšem hlavně megalomanské projekty, v nichž trendy prvky pouze maskují tradiční způsob rozhodování oficiálních autorit. Ukázkovým případem je Evropské hlavní město kultury. Takové projekty často končí po vyčerpání udělených dotací pomalu rychleji, než začaly – viz neslavný případ košického multifunkčního centra Kasárne / Kulturpark za 24 milionů eur. Zašpinit ideály realizačním procesem ovšem překvapivě zvládají i mnohé „bottom-up“ aktivity. „Upcyklace“, vynášená do nebes společensky uvědomělým uměleckým prostředím, se totiž za jistých podmínek zdá být spíše projevem intelektuální arogance a snobismu vzdělané části prekariátu než snahy o změnu zaběhaných pořádků, jež nás neodvratně vedou do celoplanetární ekologické katastrofy. Vyžadování kreativity i po těch, kteří by prostě jen rádi žili svůj diskopříběh v sociálně a ekologicky přívětivějším světě a nemají sílu nebo prostředky na to, aby se angažovali, se stává jen dalším uplatňováním moci. Tento nový druh nadřazenosti vytváří další hierarchizaci společnosti a podílí se stejně jako obyklí podezřelí, investoři a developeři, na exkluzi společensky bezhlasých.

Kromě toho vytváření komunitního prostředí, v němž si my a podobně postižení odpočinem od zlého, nechápajícího a nepochopitelného světa tam venku, může být cesta do izolace. Ghettoizace uměleckých komunit je pak často jen vstupenkou pro komerci: zamáčkne se slzu za kodaňskou Christianii nebo méně známý tchajpejský Treasure Hill... S problémem, jak intervenovat, a přitom nepůsobit jako deus ex machina, jak získat prostředky a nezaprotat se, jak iniciovat vznik něčeho nového, a přitom se nevnučovat, budou i v budoucnosti umělecké projekty svádět lité boje.

Kde je divadlo?

Najdeme v této hlubinné kontextové analýze tedy nakonec vůbec nějaké divadlo? Ale jistě. Zásadní část knihy nazvanou Profily tvoří sto šedesát portrétů divadelních a s divadlem spojených kulturních projektů, jakýsi „virtuální výlet po Evropě“. Je skoro škoda, že hlubší analýzy konkrétních ostrůvků kreativity si po velmi slibném úvodu jednotlivých projektů autoři nechali na jindy. Přesto tento oddíl, obsahující bohatý obrazový materiál, poskytuje vypovídající obrázek o situaci performativních umění starého kontinentu. Ignorování státních hranic či národních identit a neobvyklé řazení projektů podle geografických souřadnic navíc skvěle zapadá do konceptu knihy, které jsou tradiční škatulky příliš těsné.

I z této katalogizační a poněkud telegrafické formy si lze o současných divadelních a kulturních prostorech a jejich obyvatelích a uživatelích odnést cenné poznatky. Obecně řečeno – menší a krátkodobé projekty se ukazují jako životaschopnější, navíc když už selžou, nenapáchají tolik škody... Dočasné scény, které skutečně aktivizují místní komunity, se daří poměrně úspěšně vytvářet třeba britské skupině Assemble – například southamptonské „hřiště“ či prostor pod londýnskou dálnicí Folly for a Flyover. V pohádce o boji mezi ekonomickým úpadkem, fyzickou zkázou a sociálními obtížemi na jedné straně a naději a vůlí měnit své okolí na straně druhé je sice předem jasné, jak nakonec vše dopadne, ale protože je pomíjivost projektů předem v plánu, neboli tolik, když k ohlašovanému konci skutečně dojde. Dočasnost ostatně lépe odpovídá proměnlivým potřebám fluktuující organizace, kterou se už zdráháme označovat jako společnost. Autoři správně podotýkají, že uměleckohistorické obory by se měly pomalu také rozpohybovat a vlivem těchto nanejvýš zajímavých trendů „revidovat své tradiční metody i cíle“. Jinak jim dost možná ujede vlak.

Vojtěch Poláček, Vít Pokorný: Recyklované divadlo / Recycled Theatre. Překlad Marija Ilič. Grada, Národní muzeum, Praha 2015, 368 stran.



Interiér Theatre on the Fly, budovy postavené z recyklovaných materiálů. Foto Jim Stephenson

Kámošky až na krev

Ženské záležitosti v seriálu Broad City

V dubnu skončila třetí řada **Broad City**. Feministicky subverzivní seriál bez předsudků a moralizování rozebírá „ženské záležitosti“, jež jsou z veřejného diskursu stále vytěšňovány. Ústředním principem zobrazovaných situací je hra, jejíž pravidla se neustále přepisují.

MARTIN ŠRAJER

Letadlo míří z New Yorku do Izraele. Jedna z pasažérek právě zjistila, že dostala menstruaci. Tampony u sebe nemá. Společně se svou kamarádkou proto vymýšlí alternativní řešení. Výsledkem jejich snažení je kromě DIY tamponu z pita chleba také podezření letušek, že ženy vyrábějí bombu. Poté, co jsou obě cestující zpacifikovány, marně se členům ochranky snaží vysvětlit, že jejich cílem nebylo odpálit letadlo, nýbrž zastavit silné menstruační krvácení, uvedené mimoděk do souvislosti s filmem *Nic nás nerozdělí* (Lo imposible, 2012) o ničivé tsunami, která smetla thajské přímořské letovisko. Vítejte ve světě Abbi Jacobsonové a Ilany Glazerové, autorek a hlavních hrdinek amerického komediálního seriálu *Broad City*.

Vystupňování poměrně běžné situace ad absurdum je stavební princip většiny z dosavadních třiceti epizod původně webového seriálu, jehož tvůrkyně svým krajně nedbalým šatníkem nebo detailním rozebíráním „ženských záležitostí“ pomáhají určovat nové trendy. Samy přitom odmítají respektování řádu a výrazových nebo společenských konvencí. Určujícím existenčním principem Abbi a Ilany je hra. Hra nikoli jako kratochvíle, ale jako cíl. Ve hru se pro ně mění cesta za nepřevzatým balíčkem, shánění klimatizace

(od roku 2012) nebo *Orange is the New Black* (od roku 2013). *Broad City* se nespojuje s převrácením jedné z nejobehranějších dějových osnov, jež začíná slovy „chlapec potkal dívku“. Kromě toho, že zde chlapce potkává, ztrácí a opětovně získává dívka, jejíž perspektiva zároveň určuje, jak by se muž měl chovat, spárování dvou osob ani nepředstavuje cíl. Duševní pohoda hrdinek se neodvíjí od toho, zda s někým chodí, a nová známost pro ně není zásadní téma, ale nanejvýš důvod zahájit konverzaci namísto omšelých frází otázkou „Obřezaný, nebo neobřezaný?“.

Vznikla tak ženská varianta takzvaných bromancí, v nichž pojí silné citové pouto dva heterosexuální muže, a zároveň jedna z nejotevřenějších reflexí světa mileniálů, cenících si upřímného přátelství mnohdy více než manželství, jemuž bylo sebepevnější přátelství žen po staletí podřizováno. Pro Abbi a Ilanu jsou muži jen poznámkou pod čarou, zpestřením jejich vlastní koexistence, jež jim nabízí větší uspokojení a stabilitu než zaměstnání či partnerství. S výjimkou dobrosrdečného zubaře Lincolna představují potenciální dlouhodobí partneři jednorozměrné karikatury a sexuální objekty s životností omezenou na jednu epizodu (cameo

dosahuje Lena Dunhamová v *Girls* a svými slovy stand-up komička Amy Schumerová). Svou absolutní bezprostředností vytvářejí Abbi a Ilana obranný val, který jejich barvitý subsvět odděluje od fádni reality zodpovědných dospělých. Hranice mezi oběma světy je tematizována napříč celým seriálem a kromě toho, že se opakovaně stává zdrojem humoru (například odhalením kontextu, v němž bylo něco pohoršujícího řečeno), staví diváka před otázku, zda by sám byl ochoten podobné jednání tolerovat.

Kulometnou slovní kadencí, neutuchající energií a samozřejmostí, s níž si podmaňují okolní prostor, připomínají Abbi a Ilana hrdinky klasických screwball komedií a dávají vzpomenout na časy, kdy v převážně akčních a dobrodružných filmech nebylo pro silné ženské postavy místo. Protagonistky *Broad City* sice nepostrádají destruktivní potenciál, ale jejich ničení majetku a představ o tom, jak by se žena měla chovat, není rámováno jako apokalyptická moralita typu *Sedmikrásek* (1966) od Věry Chytilové. Za svou trapnost a neohrabanost se neomlouvají, požadavku na všestrannou dokonalost se podřídí nesnaží. Podobně jako jejich britská kolegyně Miranda Hartová, hvězda seriálu *Miranda* (2009–2015), ztělesňují



Pro Abbi a Ilanu není hra kratochvíle, ale cíl. Foto cc.com

i hledání veřejných toalet. New York, kam je seriál situován, chápou jako rozlehlé hřiště s mnoha překážkami. Není pro ně důležité, zda svým počínáním ve výsledku dosáhnou nějaké změny (zpravidla nikoli), chtějí se hlavně bavit. Proti zevšednění bojují neustálým přepisováním herních pravidel, čímž vyvádějí z míry ostatní obyvatele fikčního světa i diváka uvyklého větší vypravěčské ukázněnosti.

Obřezaný, nebo neobřezaný?

Schopnost uvažovat mimo zavedené škatulky, neřídit se tradicemi a nenásledovat normy činí příhody Abbi a Ilany ojedinělými i v kontextu jiných progresivních „ženských“ seriálů z poslední doby, jako jsou *The Mindy Project* (od roku 2012), *Girls*

Setha Rogena) nebo sérii gagů (homosexuální kamarád Jaime, nechutný spolubydlíci Bevers).

Ztělesnění ženského podvědomí

Oproti výše zmíněným seriálům se v *Broad City* zároveň jen ojediněle stává zdrojem konfliktu antagonismus žen. Sesterství Abbi a Ilany dokáže ohrozit jen zatažení klíčové informace, k němuž vzhledem k ochotě obou žen sdílet svá nejintimnější tajemství a do detailů rozebírat kvalitu a kvantitu substancí vylučovaných jejich těly nedochází často. Zemité vyjadřování a bezelstný přístup k nahotě a sexualitě nicméně nemají za cíl pohoršovat (intimní partie jsou ostatně rozroztrované a vulgarismy vypípané) ani sdělovat feministické stanovisko autorek (čehož svým tělem

Abbi a Ilana tu složku ženské osobnosti, kterou by každá žena ve snaze vyhovět společenským požadavkům měla potlačit (na rozdíl od mužů, u nichž je zásluhou kultu geeků infantilita tolerována stále více). Své slabosti stavějí na odiv s odzbrojující nonšalancí a zároveň diváka vyzývají, aby sám občas upustil od jednání a přemýšlení v mezích patřičnosti, které mohou vést například k tomu, že se nám menstrující žena může jevit jako hrozba pro veřejný pořádek.

Autor je filmový publicista.

Broad City. Stanice Comedy Central. USA, 2014–2016.

Vytvořily Abbi Jacobsonová, Ilana Glazerová, hrají Abbi Jacobsonová, Ilana Glazerová, Hannibal Buess, Paul W. Downs ad.

Cesta do popkulturní fantazie

Po více než deseti letech od **Mijazakiho Cesty do fantazie** se do českých kin dostalo další japonské anime. Dobrodružná fantasy Mamoru Hosody **Kluk ve světě příšer** vězí hlouběji v konvencích japonského animačního průmyslu než filmy spoluzakladatele studia Ghibli.

ANTONÍN TESAŘ

V české kinodistribuci máme po dlouhé době možnost vidět japonské anime. Když nepočítáme hongkongsko-americko-japonskou adaptaci slavné mangy Osamu Tezuky *Astro Boy* (2009), jde o první anime v našich kinech od roku 2003, kdy měla premiéru *Cesta do fantazie* (Sen to Chihiro no kamikakuši, 2001), jedno z vrcholných děl slavného spoluzakladatele studia Ghibli Hajao Miyazakiho. Novinka režiséra Mamoru Hosody *Kluk ve světě příšer* je ovšem vytvořená podle trochu jiných pravidel.

Hitmaker anime

Mamoru Hosoda se jako tvůrce osobitých původních anime projektů vyprofiloval v roce 2006, kdy měl premiéru jeho film *O dívce, která proskočila časem* (Toki o kakeru šódžo), po němž následovaly divácky úspěšné snímky *Letní válka* (Summer Wars, 2009) a *Ókami kodomo no Ame to Juki* (Vlčí děti Ame a Juki, 2012). Jeho *Kluk ve světě příšer* se loni v žebříčku návštěvnosti japonských kin umístil na celkové čtvrté příčce za třemi hollywoodskými blockbustery, a stal se tudíž komerčně nejúspěšnějším japonským filmem roku. Hosoda tak v současném anime každopádně platí za hitmakera a někteří v něm vidí dokonce možného pokračovatele klasiků, jako jsou Hajao Miyazaki, Isao Takahata, Kacuhiko Ōtomo nebo před lety předčasně zesnulý Satoši Kon.

Právě ke Konovi nebo také k nezávislému animátorovi Makoto Šinkaiovi má Hosoda v tvorbě mnohem blíže než ke zbylým třem jmenovaným autorům. Kon i Hosoda totiž daleko hlouběji vězí ve spleti konvencí, pravidel a typických atrakcí celého anime průmyslu. Například Miyazakiho novinka *Zvedá se vítr* (Kaze tačinu, 2013), vyprávějící o skutečném japonském konstruktérovi letadel z doby před druhou světovou válkou, je dílo už svým námětem silně odtržené od zbytku japonského animačního průmyslu. Aktuální film jednaosmdesátiletého Isao Takahaty *Příběh o princezně Kaguje* (Kaguya-hime no monogatari, 2013) se dokonce záměrně vyhýbá klasické anime kresbě a namísto ní používá pastelové barvy a linky připomínající tahy štětcem. Ke sledování Hosodových děl sice také není potřeba důvěrně znát velké množství anime filmů a seriálů, je ale třeba počítat s tím, že z nich tvůrce čerpá a oslovuje jejich diváky. Proto by nás neměla zarazit například přepálená melodramatičnost *Ókami kodomo* nebo fascinace hyperstylizovanou virtuální realitou v *Letní válce*. Obojí je něco, s čím se pravidelní konzumenti anime setkávají velmi často. Anime je celkově silně konvencionalizovaný zábavní průmysl, který navíc své konvence s oblibou ironicky komentuje, kombinuje a graduje ad absurdum.

Hladké povrchy

Z této perspektivy je třeba nahlížet i na *Kluka ve světě příšer*. Hosoda se tu znovu projevuje jako zručný vypravěč dobrodružných příběhů pro děti a mládež, jenž kombinuje různé prvky anime produkce a vytváří z nich zábavnou strhující podívanou. Příběh o tokijském chlapci, který se dostane do fantasy světa, v němž spolu dvě antropomorfní zvířecí monstra bojují o to, kdo bude vládcem celého království, je šikovným slepencem východoasijské populární imaginace. Obyvatelé fantasy



Mamoru Hosoda se projevuje jako zručný vypravěč dobrodružných příběhů. Foto acfk.cz

světa mohou připomínat zvířecí hrdiny čínské klasiky *Opičí král* (*Vyprávění o putování na Západ*), která se dočkala množství hraných i animovaných filmových adaptací, nerudný šermířský mistr Kumatecu zase evokuje hrdiny, jež představoval Toširo Mifune v samurajských filmech Akiry Kurosawy. Nechybí civilní romantika a nepokrytá sentimentalita, vrcholící v pateticky osudovém finále, kde jde o to, že každý člověk si v sobě nese temnotu, která ho může pohltit. Dojde i na další obligátní motivy, jako je velkolepá destrukce Tokia nebo roztomilé zvířátko doprovázející hlavního hrdinu. To vše je podané precizní a místy dechberoucí animací, která plynule kombinuje kresbu a počítačovou grafiku.

Všechny tyto prvky v Hosodově filmu koexistují způsobem, který sice dává nějaký vypravěčský smysl, ale zároveň nevytváří žádnou výraznější synergii. Není to pečlivě detailistické konstruování fantazijních nálad, jaké známe z Miyazakiho filmů, ale spíš dravé a agresivní vršení dynamických a atraktivních scén. Hosoda rozhodně není přemýšlivý tvůrce ani výrazný originální hlas v současné anime produkci, spíš hitmaker, vytvářející hladké, vzrušující a nablýskané filmové povrchy. A to v zábavním průmyslu, který nepředstírá uměleckou hloubku, není málo.

Kluk ve světě příšer (Bakemono no ko). Japonsko, 2015, 120 minut. Režie a scénář Mamoru Hosoda, hudba Šigeru Nišijama. Premiéra v ČR 5. 5. 2016.

Hledání domova na Anifilmu

Letos věnoval festival animovaného filmu Anifilm jednu ze svých sekcí aktuálnímu tématu migrace a uprchlíků. Došlo v ní na pohřeb Ludovíta Štúra i na pašování ovcí v pásnu Gazy.

VLADIMÍR TUPÁČEK

Letošní ročník Anifilmu dokázal, že se animovaný film dokáže vyjádřit i k nejotevřenějším problémům současnosti. V cyklu Kde domov

můj? dostaly prostor snímky spojené tématy migrace, domova a národa.

Opera o marockém pomeranči

Slovenským zástupcem byl hodinový pokus o animované dokudrama *True Štúr* (2015) autorsko-režijní dvojice Noro Držiak a Michal Baláž. Film kombinuje stylizované herecké výjevy se sugestivní černobílou animací ve stylu *Sin City* (2005) a *Aloise Nebela* (2011). V době, kdy nejen na Slovensku citelně stoupá pivní forma nacionalistického běsnění, se autoři pokusili o moderní, inteligentní, hravou a především nijak nacionalistickou poctu velké osobnosti slovenských dějin, a to prostřednictvím detektivní zápletky, ve které fiktivní postava jménem Hronský pátrá po nejasných okolnostech Štúrova života. Vedle vážnějších scén stavějí tvůrci groteskní výjevy, jež do celku šťastně zapadají (souboj Štúr versus Zay – videoherní vyobrazení sporu dvou významných buditelů). Animované pasáže bohužel stojí výrazně nad úrovní poněkud mdlých hereckých výkonů.

Něco podobného platí i pro jeden z vrcholů této festivalové sekce, belgické autobiografické drama *Barva pleti: medová* (Couleur de peau: Miel, 2012). Film vychází z autentických vzpomínek kreslíře jménem Jung, jenž byl coby pětiletý jihokorejský sirotek adoptován belgickou rodinou. Jungovo vyprávění se šťastně vyhýbá sentimentálnímu citovému vydírání, tvůrce svůj osud líčí s nadhledem a sdělností přístupnou jak pro dětského, tak pro dospělého diváka. O co lépe se povedly animované pasáže (funkčně kombinující pozadí ve formátu 2D s trojrozměrnými postavami), o to hůře dopadly hrané scénky, v nichž se skutečný Jung smíruje se svým osudem během putování po rodné Jižní Koreji. I přes svůj čitelný význam do filmu příliš nezapadají a oproti animovaným pasážím působí značně sebedojímavě.

Do současné geopolitické situace dokonale pasuje také tři roky stará *Líza Citrónová a Marocký Pomeranč: zrychlená lovestory* (Lisa Limone ja Maroc Orange: tormakas armulugu, 2013). Nevztíravě zábavný muzikál (či spíše opera) se sociálněkritickým tématem natočil v estonské produkci režisér Mait Laas, který zde zkombinoval ruční loutkovou animaci s 3D. Líčí lovestory titulních hrdinů na pozadí tažení uprchlíků, které ani v nejmenované „svobodné zemi“ nečeká lehký osud, a také otevřeně kritizuje kapitalistickou velkovýrobu (hrdina je donucen k práci v továrně

na kečup). Jeho vyústění se pak nese v revolučním duchu.

Sám na moři s komiksovými bublinami

Opomenout nelze ani některé krátké filmy. Vyloženě mistrovským dílem je iránský *Tunel* (Tunnel, 2012) režisérky Maryam Kashkooli-niiové. Za pomoci drsné expresivní animace sledujeme strasti plnou cestu pašeráka ovcí, která – jak se dozvíme v závěru – je inspirována skutečnými osudy lidí z pásma Gazy. K osudu uprchlíků v kontextu upadající západní buržoazie se vztahuje lotyšsko-estonská černá groteska *Vila Antropof* (2012), jež dokazuje, že i pochmurnou kauzu lze pojmout absolutně nekorektně, a přitom seriózně. Nejaktuálnějším příspěvkem se pak stal experiment *Léto* (Estate, 2016) francouzského tvůrce Ronnyho Trockera, inspirovaný autentickou fotografií ze španělské pláže. Postavy zde sledujeme coby znehynělé objekty sloužící jako symbol totálně zastaveného času. Snad jen škoda, že jediný český zástupce v cyklu, pětiminutová alegorie o hranicích jednoho prostoru *Borderlines* (2015) od Hany Novákové, se jevil oproti zahraničním počínům poněkud nevýrazně. Snad příští ročníky přinesou v tomto směru lepší výsledky.

Jednou z hlavních událostí festivalu vztahující se k tématu migrace bylo přiblížení tvorby Čechoameričana Paula Fierlingera. Ač jde o výtvarníka a režiséra animovaných filmů ve světě vcelku respektovaného, u nás je jeho jméno poměrně neznámé. Z jeho starších snímků byla na festivalu uvedena působivá autobiografie *Kresleno z paměti* (Drawn from Memory, 1995), v níž melancholickým, nikoli však zatrpklým způsobem rekapituloval život člověka, který nikdy nepoznal vlast. Ve světové premiéře byl na Anifilmu uveden Fierlingerův nejnovější počín, dvouhodinový opus *Slocum sám na moři* (Slocum at Sea with Himself, 2015). Tato adaptace autobiografického románu amerického mořeplavce Joshuy Slocuma vznikala za velmi těžkých finančních podmínek. Z úsporných důvodů Fierlinger ne zvolil pro film doprovodný komentář a nechal postavy komunikovat prostřednictvím komiksových bublin. Z nouze se stala ctnost – tento formát ve spojení s klasicky minimalistickou Fierlingerovou kresbou dodal snímku nečekaný nádech nekonvenčního bizarního humoru, oživující poutavou, leč poněkud otřepanou zápletkou.

Autor je filmový publicista.

Nonintervenční úmluva

Nové umění a ekologie

Zásahy do rurálního prostředí musí respektovat zranitelnost přírody a zároveň by měly usilovat o co nejrychlejší socioekonomickou rekonverzi venkova. To poslední, co by venkovskému životu mohlo prospět, jsou sebestředné umělecké akce. Je namístě promýšlet nonintervenční přístup.

GÍVAN BELÁ



Nonintervenční přístup je ústupem od snahy měnit přírodní prostředí z politických či praktických důvodů. Foto Gívan Belá

Člověk může uvažovat nad dvěma věcmi: čemu předejít, aby se to nestalo, a co změnit intervencí. A ještě: kdo intervenuje a kdo tuto intervenci přijímá? Obě otázky vrhají na intervence jisté podezření a odhalují jemnou spolupráci mezi intervencionistou a těmi, kdo intervenci organizují, přijímají nebo se jí podrobují.

Dělat věci jinak

Před nějakým časem jsem si při práci venku zranil jediným silným úderem kladiva oba palce u rukou. Jak se něco takového může podařit, to je jiná historka, ale tehdy jsem se musel zničehonic nově učit většinu běžných, všednodenních úkonů, abych palce vůbec nemusel používat. Stačí si představit zvedání hrnce ze stolu, zavazování tkaniček, zapínání knoflíků u kabátu, pití z hrnku, psaní... Podobně fungují i intervence do všednodenního života: nutí vás dělat věci, na které jste zvyklí, jinak, případně vás dokonce nutí i dělat jiné věci, protože už není možné dělat to, co dřív.

Intervence jako umělecká praktika má dlouhou historii, sahající od dada po dnešek, a převážně spadá pod sociopolitické pojetí umění. Z dějin západního umění si lze vybavit intervenci *Dva muži skáčou nazí do Traceyiny postele* [tj. do instalace *Moje postel* Tracey Emin v londýnské Tate Gallery] z roku 1999 nebo akce stuckistů v Londýně před deseti lety. Jistě, oba případy se týkají vcelku incestního přístupu a jen propagují povrchní deviantní umělecké performance, které by podle jejich tvrzení měly umění ozdravit, ve skutečnosti ale nikdo o žádnou skutečnou změnu neusiluje. Spíše jde o sebestředné umění, kterým větší galerie neotevřely svou náruč. Ani postoj veřejnosti k umění není těmito intervencemi proměněn – umělecký svět je nadále vnímán jako samolibý, sebestředný a do sebe uzavřený, a rozhodně ne jako součást tvůrčího potenciálu společnosti.

Tohle je skutečné pole

Pojem intervence je obvykle užíván v souvislosti s městským prostředím, ale dnes už to rozhodně neplatí výhradně. Potvrzuje to třeba projekt *Kultivátor*, který na švédském ostrově Öland propojuje vizuální umění s ekologickým zemědělstvím. Jedná se o uměleckou rezidenci, výstavní prostor a farmu s třiceti krávy a dalšími zvířaty. Od zahájení roku 2005 zde pobývalo a pracovalo asi osm desítek umělců, badatelů a farmářů. Umělecké intervence a workshopy, jež se zde odehrály, se nevyločovaly s farmářskými pracemi,

ale naopak je doprovázely a přetvářely na odlišnou a bohatší estetickou zkušenost.

Zatímco dříve byl venkov považován za tradičnický a zaostalý, dnes se krajina proměňuje spolu s městy a periferiemi, a to hlavně vlivem nových médií. Děti na vesnici zkrátka brouzdají po internetu a hrají hry stejně často jako děti ve městech. Pracovat na venkově tak v zásadě nepředstavuje nějaký hipísácký únik od šílenství davů a technologií. Naopak, nabízí možnost snáz přijít na způsob, jak uskutečnit ekologičtější svět, než v silně umělém prostředí, jímž město vždycky bylo a bude.

Když si uvědomíme, že venkov je dynamická jednotka, která je stejnou měrou napojená na tytéž technologie jako město, je zřejmé, že progresivní tendence venkova zůstávají dosud z velké části neobjeveny. Dominantní rétorika zelených měst a urbánního farmaření jako by na venkově neplatila. „To není předělané parkoviště, tohle je skutečné pole,“ poznamenal nedávno kdosi, kdo se potil při práci na zelené zahradě. O čem tedy mohou takové intervence situované daleko za město dnes být?

Zahrada místo výstavy

Intervence bývá někdy spojována s terapií. V tom případě se týká pokusů přimět lidi trpící psychiatrickými problémy, nejčastěji závislostí či traumatem, aby si uvědomili, že potřebují profesionální pomoc. Existují dva typy takových intervencí: konfrontace a přizvání (s celou řadou mezistupňů). Z minulosti lze ve spojitosti s těmito odlišnými přístupy zmínit dva zajímavé fenomény: Malou Spartu a Kanonklubben.

Zahrada Malá Sparta (Little Sparta) umělce Iana Hamiltona Finlaye a jeho ženy Sue Finlayové je příkladem intervence v konfrontačním stylu. Finlay při práci kombinoval zahradničení, viktoriánskou neoklasicistní a mytologickou estetiku a témata, jako jsou válka a odpor. V tomto duchu také od roku 1966 přetvářel svou zahradu v Pentlandské vrchovině jihozápadně od Edinburghu. Když došlo na první konflikty s úřady kvůli daním a uměleckým předmětům, zkusil Finlay zahradu zaregistrovat jako náboženský prostor, jenže tím se všechno jen zhoršilo. Dvacet let sporů posléze skončilo ve chvíli, kdy stát zrušil lokální zastupitelstvo. Dnes je Malá Sparta veřejně přístupná a spravuje ji registrovaná skotská charita The Little Sparta Trust. Podrobné líčení i se zajímavým obecným úvodem k tematice zahrad si lze přečíst v textu Susan Stewartové *Agon Garden* (Zahrada Agon) ve sborníku

Space, Site, Intervention (Prostor, dějiště, intervence, 2000).

Intervenci formou přizvání můžeme ilustrovat příkladem Kanonklubben, skupiny mladých dánských umělců, založené v roce 1969. Původně byli tvůrci pozváni, aby uspořádali výstavu svých děl v nově postaveném domově pro seniory (Peder Lykke Centre) v Kodani. Místo výstavy se ale začali seniorů ptát, jak si představují, že by měla vypadat centrální zahrada domova. Na základě jejich přání, snů, imaginace a estetického cítění pak začali společně budovat prostor, jehož součástí bylo jezírko, můstek, kamenná zahrada s domkem, ptačí pítka, a vysázeli i většinu zeleně. Nakonec tedy nevznikla výstava, ale zahrada, kterou lze dodnes navštívit.

Nechat krajinu na pokoji?

Zahrada ve městě ovšem není totéž co zahrada na venkově a urbánní permakultura není stejná jako rurální permakultura. Stejně tak ani kultura, politika, tvary a formy. Status zemědělské krajiny se za několik posledních dekád obrovsky proměnil. Mix upadající produkce a rostoucích volnočasových aktivit už jasně směřuje k transformaci bývalého ekonomického modelu a jde ruku v ruce s novým kulturním vnímáním, které do těchto oblastí proniká. Stačí si jen chvíli brouzdat RurArtMapou a člověk pochopí četnost a závažnost oněch někdy až radikálních kulturních a uměleckých iniciativ probíhajících na venkově.

Z environmentalistického pohledu lze intervenci do stávající periferie a venkova založit jedině na snaze zachovat křehkost toho, co tam z přírody ještě zbylo, v kombinaci s rychlou socioekonomickou (a tím pádem kulturní) rekonverzí, i kdyby se tím měly narušit naše romantické a metafyzické představy o pravé podstatě přírody. Nonintervenční přístup je ústupem od snahy měnit přírodní prostředí z politických či praktických důvodů a chrání nás před tím, abychom přírodě i lidem, kteří v ní dnes žijí, vnucovali své umělecky paternalistické akce. Na druhé straně by však návrat ke konfrontaci s tím, co na venkově dosud přetrvává, mohl pravděpodobně vést k zajímavějšímu vývoji, který by napomáhal utváření lepšího životního prostředí v následujících desetiletích. Možná by se pak tvůrčí aktivita – nikoli samolibé, sebestředné a do sebe uzavřené umělecké dílo – mohla znovu dočkat skutečného uznání.

Autor je belgický umělec žijící na českém venkově.

Z anglického originálu přeložil **Pavel Černovský**.

Čí je tahle obsese?

Kniha s nejkrásnějším papírem

Rapper Vladimír 518 se po „výzkumu“ na poli subkultur pustil i do světa vysokého umění. Jeho kniha Obsese byla podle očekávání oceněna v nedávné soutěži Nejkrásnější kniha. Je cílem knihy zpopularizovat umění, zvýšit Vladimírovův symbolický kapitál, nebo oslovit stávající a potenciální klienty J&T banky?

TEREZA JINDROVÁ

O tom, že bude výpravná publikace *Obsese*, představující rozhovory Vladimíra 518 s dvaceti etablovanými českými umělci, usilovat o ocenění v soutěži Nejkrásnější kniha roku 2015, asi nepochyboval nikdo, kdo tento objemný svazek, v němž se střídají papíry mnoha pestrých barev a různých gramází, držel v ruce. Úspěch při nedávném vyhlášení jeho atraktivitu ještě umocnilo.

Zásluhou intervence umělkyně Kateřiny Šedé, která odbornou porotu doplnila o zástupce široké veřejnosti uskupené v takzvané Nejkrásnější komisi, se letos rozdalo o 99 cen více, než je běžné. *Obsese* tak i díky tomu získala příznačně cenu od Marie Kotrlé ze společnosti Papyrus Bohemia, která provozuje velkoobchod s papírem. V tradiční kategorii věnované knihám o umění se pak umístila v nejužším výběru. Potvrdily se tak schopnosti grafických designérů Roberta Jansy a Petra Bosáka, jejichž kniha *Mezera* získala loni v této kategorii nejvyšší ocenění. Za oběma publikacemi stojí kromě stejných grafiků i tentýž vydavatel, marketingová agentura Yinachi, a také stejný sponzor – J&T Banka.

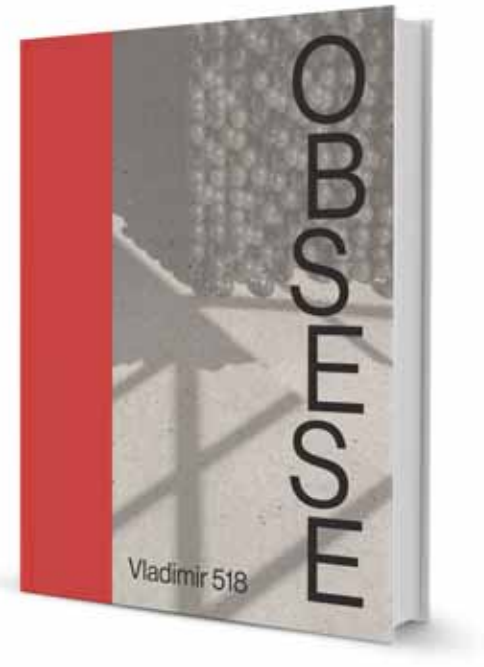
Kde je střet?

Angažmá banky je v tomto kontextu hodnoceno různě. Podle Ivana Hartmana, který o knize referoval na serveru ihned.cz, J&T banka svým přístupem předběhla dobu: „Dříve umělecké manifesty psala avantgarda v zakouřených kavárnách. Dnes je píší – či spíš jen podepisují – bankéři v klimatizovaných kancelářích. Role byly přeobsazeny, scéna přestavěna, dým vyvětrán. V knize *Obsese* si takový manifest lze přečíst. Podepsala jej J&T banka, jež vznik knihy iniciovala a finančně podpořila. (...) V době, kdy víc než obsah rozhodují peníze, tak deklarace J&T může být paradoxně vnímána jako avantgardní čin.“

Naopak Jan Vitvar ve svém článku v Respektu na tomto počínu dokládá mnohokrát diskutovaný střet zájmů, do kterého se banka a její spolupracovníci ve svých projektech opakovaně dostávají. Vitvar konstatuje, že hned šest z dvaceti zpovídaných umělců najdeme v Top 10 letošního J&T Art Indexu, a tento fakt využívá jako argument pro tvrzení, že se tu setkáváme s tendencí vybudovat „elitní klub vyvolených, kteří se stávají čím dál vyvolenějšími; zbytek má smůlu“. V tomto bodě bychom snad s Vitvarem mohli polemizovat: pokud má kniha představovat reprezentativní výběr současných

českých umělců napříč generacemi, není divu, že se tam vedle žijících legend typu Karla Malicha nebo Jaroslavy Brychtové objeví i zkušení umělci s velkým vlivem na mladou generaci, jako jsou Vladimír Skrepl nebo Václav Stratil, potažmo umělci, kteří jsou dnes nejvíc vidět i na mezinárodní scéně, jako Dominik Lang nebo Eva Kotátková. Jde zkrátka o etablované osobnosti, jež představují určité měřítko kvality, a to bez ohledu na existenci Art Indexu.

Pokud se tedy chceme pozastavovat nad možným střetem zájmů, který ve výběru umělců vzhledem k bance vzniká, viděla bych jej spíš ve skutečnosti, že osm z těchto umělců je přímo zastoupených ve sbírce Magnus Art. Tento moment už by se dal



snad skutečně považovat za součást cílené strategie, již banka zvyšuje hodnotu svého majetku.

Psychologie místa

Komu je ale vlastně kniha určena především a co je jejím posláním? Má otevírat obzory širší veřejnosti a svým způsobem popularizovat umění? Mediálně známá figura Vladimíra 518, který je v poslední době vyzýván, aby se vyjadřoval skoro ke všemu, by jistě mohla být popularizačním cíli významně

nápomocná. Vladimírova „renesanční osobnost“ s přiznaně egomaniackými sklony dokáže spolehlivě iritovat, je ale pravda, že jako „poučený laik“ vede rozhovory způsobem, který není vyloženě žurnalisticky přihlouplý a vyprázdněný, přitom však přináší srozumitelnou informaci i lidem, kteří se ve světě současného umění nepohybují.

Za povšimnutí stojí „metoda“, kterou Vladimír používá a která se odráží už v samotném názvu knihy. Jde o jakousi amatérskou psychologii, jež prosakuje do Vladimírova slovníku i do typu otázek, které pokládá. Specifické je pak odečítání psychologie autora na základě pozorování prostoru, v němž tvoří a žije. Nápad představit umělce prostřednictvím pohledu do jeho ateliéru není nikterak originální (v našem prostředí například už v roce 2005 vyšla obsáhlá publikace *České ateliéry*), ovšem Vladimír takto vlastně implicitně konstruuje svou „teorii“, že pracovní prostředí ovlivňuje zásadním způsobem tvorbu. Nemůžeme se přece divit, že ve Skreplově ateliéru je nepořádek, zatímco pracovna Jiřího Skály je uspořádaná, nebo že Dominik Lang má vlastně „atelier v hlavě“.

Stejně důležitá jako textová část je i obrazová složka knihy, za níž stojí fotograf Tomáš Souček a kterou Vladimír 518 označuje jako „vizuální analýzu“. Spíš než o analýzu jde ale o efektně nafocené výjevy z míst, kam se většina lidí osobně nepodívá. Domnívám se však, že hlavním zájmem vydavatelů není zaujmout veřejnost momentkami „ze zákulisí“, nýbrž zprostředkovat ochutnávku „studio visits“ – návštěv v ateliérech, které jsou dnes stále oblíbenější u potenciálních klientů. Ti se rádi dozvídají o umělcích nejrůznější neumělecké informace a zajít k umělci na obhlídku do ateliéru patří ve světě, v němž se byznys prolíná s kulturou, ke stále oblíbenějším atrakcím.

Vladimír 518 pravděpodobně na své „cestě“ zažil mnoho zajímavých setkání a nepochybně tímto výpravným výletem do světa „exkluzivního“ vizuálního umění stoupla i kulturní hodnota jeho značky. Publikace za bezmála tisíc korun, která vyšla s dvaceti různými obálkami, aby dodala svému majiteli pocit, že vlastní něco speciálního, ale nepochybně vznikla především jako atraktivní marketingový nástroj, který má primárně zapůsobit na bohaté klienty a investory.

Vladimír 518 (ed.): Obsese. Yinachi, Praha 2015, 542 stran.

výtvarný zápisník

Moravská coververze Carstena Höllera

TOMÁŠ POSPISZYL

Řadu věcí nemáme důvod vnímat kriticky. To, že něco nehraje, se může vyjevit až po nějaké době. Třeba vzpomínky z dětství, původně nekonfliktní, po čase získají nakyslou příchut' nebo nechťenou směšnost. Jako silvestrovský pořad, který jsem v roce 1979 s rodiči sledoval v televizi. Jeho vrcholným číslem byla píseň Jsou to nervy, zpívaná Milanem Chládilem, Karlem Štědrým, Milanem Drobným a Waldemarem Matušskou. Výstup mi utkvěl v paměti, snad i proto, že další silvestry jsem

už aspoň částečně trávil u kamaráda experimenty se zásobami alkoholu jeho rodičů.

V zásadě pozitivní dojem, který ve mně tato část estrádního programu zanechala, byl způsoben moderně „západním“ charakterem hudebního čísla, přestože ho interpretovala čtveřice přestarlých zpěváků a televizní big band. Asi jsem vůbec netušil, že Jsou to nervy jsou přetextovanou skladbou In the Navy americké skupiny Village People. V normalizační pop music se to tak běžně dělalo. V zemi, kde nebylo možné kupovat desky světových hvězd, se lokální zpěváci chápali cizího repertoáru a jejich publikum jim za to ještě bylo vděčné. Village People jsem znal jen vizuálně, byla to ta divná skupina, ve které vystupoval policajt, stavební dělník a indián. Tehdy jsem nechápal, stejně jako další miliony posluchačů po celém světě, že Village People skrze své chytlavé disco pašují do mainstreamových médií vizuální stereotypy gay kultury, o dvojsmyslnosti jejich textů ani nemluvě.

Dnes je z toho hořký žert: normalizační televize vysílala píseň, která ve svém originále oslavuje Námořnictvo Spojených států

amerických, v druhé rovině pak popisuje radosti života v pohlavně stejnorodé komunitě. Byli si toho pánové Chladil a Drobný, obklopení polonahými tanečnicemi z baletu Československé televize, nějak vědomi? Šlo snad o jakousi rozpustilou subverzi? Myslí, že ne. Ony nervy totiž mají, „než kápně stovka nějaká“. Zpěváci, s úsměvem vykrádající cizí repertoár, popisují problémy s krbem, chatou a autem a píseň mění na hymnu husákovského konformismu.

Hořce smutné je, že se mi tahle historie vybavila v Moravské galerii v Brně. Součástí její nové expozice je i točitá nerezová skluzavka, která propojuje dvě patra Pražákova paláce. Nemusíte mít detailní znalosti současného umění, abyste věděli, že instalaci skluzavek v kontextu muzejních institucí se již od roku 1998 systematicky zabývá belgický umělec Carsten Höller. Skoro by se dalo říct, že to s jejich četností až přehání. Jistý blog dokonce doporučoval Höllerovou skluzavkou vybavit každou budovu: jízda potěší a točité stříbrné roury se pozoruhodně hodí k jakémukoli historickému slohu.

V Pražákově paláci jsem však žádný odkaz k autorství Carstena Höllera neobjevil. Zato je skluzavka olepena názvy výstav realizovaných v Moravské galerii. Její ředitel Jan Press v novinovém rozhovoru z listopadu 2013 dílo Carstena Höllera vysoce hodnotí. Moravská galerie by možnou spoluprací s renomovaným umělcem získala nejen zajímavé umělecké dílo, ale i mezinárodní rozpoznatelnost. Press současně vyjádřil obavu, že by realizace skluzavky slavným tvůrcem mohla trvat delší dobu. Tedy si nápad galerie zatím jen vypůjčila, jak se to dřív dělalo v pop music? Došla by mě zajímalo, jak dnes ředitel provází Pražákovým palácem zahraniční hosty. Sebe-propagující coververze Höllera určitě patří k momentům, které se vryjí do paměti a přispějí k osobitě image celé instituce. Svezení mezi patry je nepochybně euforizujícím zážitkem. V podání Carstena Höllera však vnášejí skluzavky do muzeí nejen rychlé emoce, ale v druhé rovině i kritiku jejich fungování. Ta brněnská mi přijde především jako výraz bezzásadového diváckého populismu.

Autor je historik umění a publicista.

Zvuk nemá nohy

Sonické intervence mezi ambientem a subverzí

Soundartové zásahy do veřejného prostoru mohou mít podobu kolektivní hudební akce, akustických soch či krajin nebo přesně zacíleného útoku – například pomocí subbasů rozechvívajících zdi budov i těla jejich obyvatel. Předchůdcem těchto experimentů je ambient Briana Ena, ale třeba i skladby pro jídelny Erika Satieho.

MILOŠ VOJTĚCHOVSKÝ

Současná praxe sonických intervencí nebo-li uměleckého zasahování do veřejného prostoru je natolik komplexní a všezahrnující, že je dobré si téma omezit, obnažit na dřevě. Termín „zasahování“ navozuje dojem aktivity, něčeho, co hraničí s agitací či vnucováním. Sonická intervence ovšem může být také nenápadná, imerzivní. Takový je ostatně zvuk ze své povahy – proteovský, neuchopitelný a prchavý jako nymfa Echo, kterou Narcis marně hledal po lesích. John Cage říkal, že „zvuk nemá nohy, na kterých by mohl stát“. Tento výrok zní poněkud básnický, kryptický a zenově. Ale Cage odkazuje k podstatné stránce zvukového prostředí i sluchu a nepřímo i k proměnám hudby během posledního století. Zvuk je fyzikální jev, nikoli fyzický objekt. Existuje reálně, ale efemérně, téká v prostoru. Je nehmátatelný a neviditelný až do okamžiku, kdy šířící se zvukové vlnění rozvibruje, oživí a uvede do pohybu nějaký objekt či médium. Protože žijeme ve věku obsese hmotou, často zaměňujeme zvuk za zvučící předmět a hudbu za osobu autora – soustředíme se na celebrity, nosiče, nástroje a technické systémy, které zvuk pouze manifestují, zaznamenávají, reprodukuji a distribuují.

Protože je sound art relativně mladý a donedávna marginální obor, v jeho dějinách najdeme mnohé pokusy o protest vůči autoritám a tendenci ke vzdoru. Jak dekonstruovat vyprázdněné formy kulturního provozu? Jak se vymezit vůči konceptům považujícím artefakt za autonomní objekt nezávislý na fyzickém nebo sociálním prostředí, na svém „ambientu“? Zvukové umění se obrací prvotně k otázkám kontextu. Kriticky zkoumá, jak je zvuk determinován místem, původem či trváním v konkrétní situaci, a méně se zabývá archivací.

Titanic, jídelny a letiště

Takzvaná ambientní hudba nebývá do dějin zvukového umění obvykle zařazována. I když dnes jde o komerci zprofanovaný a vyprázdněný pojem, ambient se zasloužil o rozvolnění pevných hudebních kategorií, o posun hudby směrem k synestetickým rovinám umění. Přispěl také k syntetizujícímu uvažování o vztazích mezi zvukem, prostorem, tělesností, krajinou, epistemologií, ekologií a ideologií.

Dějiny ambientu bývají spojovány se jménem mezioborového umělce a producenta Briana Ena. Ten v sedmdesátých letech na své značce Obscure Records vydal několik alb považovaných za klasické příklady „jiné hudby“, která nechává posluchači prostor k přemýšlení, obklopuje ho, a přitom zůstává v pozadí, aniž by byla bezduchá a manipulativní jako hudební tapety vyráběné pro nákupní střediska, čekárny ordinací nebo centra hnutí New Age. Alba *Music for Airports* (1978) nebo *On Land* (1982) se vyznačují střídmostí, řídkostí v témbrech a melodii, omezeným frekvenčním spektrem. Styl líné „prostorotvorné“ kompozice ovšem není Enoovým vynálezem. Ostatně prvním titulem jeho vydavatelství byla v roce 1975 půlhodinová

skladba Gavina Bryarse nazvaná *Sinking of the Titanic*. Bryars ji napsal v roce 1969, kdy se pohyboval v prostředí vznikající radikální britské improvizací scény. Jeho kolegy ze souboru AMM byli John Tilbury, Derek Bailey, Tony Oxley a hlavně Cornelius Cardew, který měl na celou progresivní část tehdejší hudební scény formativní vliv.

Potopení Titaniku je protoambientní hudbou ve stejné míře, jako jí jsou například skladby pro jídelny Erika Satieho, *Imaginární krajina číslo 4* Johna Cage nebo „dream music“ La Monte Younga a Tonyho Conrada. Skladba byla inspirována svědectvím telegrafisty, který přežil ztroskotání Titaniku: salonní orchestr se prý během nezadržitelné zkázy zdánlivě nepotopitelné lodi věnoval hraní jímavé melodie *Episkopální podzimní hymny*. Bryarsova kompozice je imaginativní zvukovou krajinou, vykreslující obraz hmoty obrovského trupu lodi, jež klesá za doprovodu táhlých ozvěn salonního smyčcového orchestru a úryvků hlasů do hlubin oceánu.

Vzdálené vlaky

Jiným důležitým momentem pro ustanovení stylu prvního desetiletí ambientní hudby na pomezí popu a vážné hudby byly koncepce generativního umění Roye Ascotta, vlivného umělce, u něhož Eno na konci šedesátých let studoval. Na svého učitele Eno odkazuje v proklamaci, že je „potřeba uvažovat o uměleckém díle nikoli jako o objek-

z nichž mnozí experimentovali s propojením vizuálního umění, sochařství, zvuku, architektury a veřejného prostoru od šedesátých let. Minimálně dva z pionýrů zvukového umění však na seznamu účastníků chyběli: skladatelka Maryanne Amacher a soundartista Bill Fontana. Ten přitom v roce 1984 v Berlíně realizoval velkorysou instalaci v rámci série „akustických soch“. Využíval často dislokaci, relokaci a přenos zvuku z jednoho místa na druhé pomocí telekomunikačních sítí. Projekt pro Anhaltské nádraží pojmenoval *Distant Trains*. Rozbombardované ruiny bývalého nádražního komplexu nedaleko Berlínské zdi připomínaly epochu, kdy zde byl jeden z nejživějších komunikačních uzlů Německa. Fontana se pokusil místo zvukové propojit s nádražím v Kolíně nad Rýnem. Umístil tam několik mikrofónů a zvukové prostředí přenášel živě přes telefonní linku do Berlína, kde ho znovu amplifikoval. Posluchači se procházeli v reálné scénografii sugerující současnost, ale sluchově pronikali do paměti místa, do revokací kulisy minulosti.

Zvuk je na rozdíl od zraku hluboce propojen s emotivními vrstvami osobnosti a protnutí vizuálního a aurálního vjemu vytváří fantomickou, snovou atmosféru. Zejména večer, když se pustina uprostřed rozdělené metropole ponořila do šera a železniční hluk a hlasy cestujících ze stovky kilometrů vzdáleného nádraží se prolínaly s „reálným“ prostředím vybombardovaného pruhu uprostřed rozdě-

aktérů a celé město promění ve zvukově divadelní událost. Ve spolupráci s dobrovolníky, spolky a úřady připravuje a moderuje pohyb zvukových průvodů, jichž se účastní stovky, někdy tisíce hudebníků. Nejde ovšem o fluxové extempore ani naplánované pouliční koncerty kolektivu Urban Sax nebo jízdu dunících techno soundsystemů, nýbrž o anarchické akustické akce – perkusivní nebo dechové nástroje jednotlivých souborů hrají vlastní party, někdy podle not, většinou improvizovaně. Dalším dlouhodobým projektem Llorençe Barbera jsou improvizované koncerty pro kostelní zvony, jejichž zvuk se odráží od stěn domů a zní v okruhu mnoha kilometrů.

Poněkud extrémním příkladem umělecké intervence do akustiky veřejného prostoru jsou experimenty s nízkými frekvencemi přesahujícími rozpětí sluchového aparátu člověka. Pozornosti se jim dostalo na několika sympoziích a výstavách nazvaných Tuned City nebo na festivalech Sonic Acts. Pojmy jako psychoakustika, zvuková architektura nebo zvuková ekologie rozšířily rejstřík uvažování o sound artu a posunuly jeho praxi i teorii z kontextu uměleckého provozu výstavních prostorů a klubů směrem do veřejného prostoru a výzkumných laboratoří.

Marc Bain je zvukový umělec a výzkumník ze Seattlu, který od devadesátých let používá generátor nízkých frekvencí, takzvaných subbasů, jako prostředek pro dialog s architekturou. Každá stavební konstrukce má svoji



Paul Panhuysen: Instalace s dlouhými strunami, 2002. Foto Het Apollohuis

tu, ale jako o prostředku – o nositeli zkušenosti“. Eno rozpracoval kybernetickou variantu ambientu ve skladbách pro letištní haly a v instalacích, kde použil syntezátor se softwarem SSEYO Koan. Ten algoritmicky generoval nekonečné obměny hudebních parametrů vložených autorem do programu. V roce 1996 se Eno s Koanem zúčastnili legendární berlínské výstavy Sonambiente, která uvedla oblast zvukového umění do širšího povědomí a zároveň znamenala rozhodující krok k osvobození sound artu od omezení a norem hudebního i výtvarného provozu.

Kurátoři výstavy Mathias Osterwald, Georg Weckwerth a Christian Kneisel umístili většinu instalací, koncertů a performancí do tehdy ještě opuštěných či poloprázdných budov v bývalém východním Berlíně a podařilo se jim vytvořit jedinečnou atmosféru. Bylo přizváno kolem stovky umělců z celého světa,

leného města, včetně hlasů ptáků a vrčení helikoptér, hlídajících nad hranicí dvou říší.

Vibrace města

Druhá linie, kterou lze v genealogii zvukové intervence vystopovat, je protikladem imerzivního a kontemplativního přístupu Briana Ena, Maryanne Amacher, Billa Fontana, Maxe Neuhausa, Petera Ablingera a dalších. „Divoký proud“ spočívá v zacíleném konceptuálním zvukovém průniku do sociálního kontextu a situace místa. Někdy jde o osvobozující zvukovou slavnost pro velké množství aktérů, jindy o subverzivní útok na stereotypy, o porušení konvencí. Z mnoha možných podob zmíníme dva modely.

První je představen v díle španělského hudebníka a pedagoga Llorençe Barbera. Ten několik desítek let organizuje masová městská přestavení, do kterých zapojí co nejvíce

specifickou hmotnou strukturu a tektonickou charakteristiku. Když generujeme zvukové vlny, dojde nevyhnutelně k rezonanci a hmoty, včetně lidského těla, se začne taktálně i zvukově chvět. Při použití dostatečné intenzity zdroje lze člověka zabít či ochromit a budovu zbořit, jako to známe z příběhu o Jerichu, jehož hradby prolomil zvuk trub. Jiným příkladem sonifikace vlnových délek pro člověka běžně neslyšitelných je probíhající výzkumný projekt Raviva Ganchrowa *Long Wave Synthesis*. Ganchrow pracuje s vlnovými délkami mezi 4 a 30 Hz, a protože jde o zážitky geologických, meteorologických a atmosférických jevů, jež nás neustále obklopují a patrně i ovlivňují, otevírá se zde zcela nové území, které bylo doposud nejen lidskému zraku, ale i lidskému sluchu nedostupné.

Autor je pedagog, teoretik umění a kurátor, působí v Centru audiovizuálních studií FAMU.

Ruce jsou poslední ostrovy těl

S Tetsuem Kogawou o radioartu, svobodném vysílání a mikropolitice

Zvukové intervence se nemusí omezovat jen na fyzický prostor měst či krajiny, ale mohou se dít například i prostřednictvím rádiových vln. S japonským filosofem, teoretikem médií a zvukovým umělcem jsme hovořili o jeho přístupu k radioartu a o roli mikropolitiky v procesu společenských změn.

MICHAL CÁB

Čím se ve své umělecké praxi zabýváte a jak vaše aktivita souvisí se současným uměleckým kontextem v Japonsku? Obecně řečeno, zabývám se uměním, které pracuje s elektromagnetickým vlněním – od rádiových vln přes vlny vytvářené naším mozkem až k rentgenu. Od běžného pojetí radioartu se liší tím, že se neomezuje na oblast sound artu a umění, které používá radiopřijímač. Jak moje práce souvisí se současným japonským uměním, nevím, ale ze své zkušenosti mohu říct, že většina institucí se obává porušování právních norem, jimiž je vysílání svázáno. Kolem rádiových vln v Japonsku existuje určité stigma a neochota, i když jde třeba jen o malý vysílač. Dějiny represí proti utajené komunikaci jsou ostatně dobře známé.

Jak důležitou roli ve vaší práci hraje řemeslo – techné? Souvisí nějak s rozuměním technice? Jaký význam přikládáte používání vlastních rukou a těla během vystoupení?

Ve vnímání vztahu mezi techné a technikou jsem byl ovlivněn Martinem Heideggerem. Podle jeho interpretace techné původně označovalo ruční práci, například hnětení hrnčířské hlíny. S postupem času se z tohoto pojmu vyvinul termín technika. Zajímá mě propojení tradice ruční práce a „pokročilé“ techniky – zejména elektroniky.

Když se slavný tanečník butó Kazuo Ohno nemohl ve stáří kvůli problémům se zády a Alzheimerově chorobě volně pohybovat, využíval k tanci jen ruce. V jeho případě nešlo o nějaké senilní nesmysly, ale o působivý umělecký projev. Domnívám se, že elektronické techniky vymazávají naše tělo – virtuální a augmentovaná realita jsou toho zjevným důkazem. Lidé dnes chodí bez těl, ať už dělají cokoli. Digitalizace je proces likvidace tělesnosti. V tomto smyslu jsou ruce posledními ostrovy našich těl. Ve svých radioartových vystoupeních používám ruce a prozkoumávám, jak je naše tělo rekonstruováno, dekonstruováno nebo hyperkonstruováno.

Ve vašich vystoupeních jsou ruce a tělo jakýmsi materiálním filtrem, který vlnění usměrňuje a ohýbá. Jako by samo tělo říkalo: „Zde jsem a něco dělám.“

Tělo rádiové vlny odstiňuje a klade jim odpor, zároveň je ale i materiálem pro vysílání a příjem. Naše tělesné akce – v mém případě pohyby rukou – mění různé prahy a úrovně, o nichž je možné hovořit, použijeme-li elektrotechnický slovník, jako o odporu, kapacitě a indukčnosti. Ve svých radioartových vystoupeních se pokouším hrát si s rádiovými vlnami tak, abych emancipoval jejich konvenční práh. Hrát pro mě znamená nechat mému tělu i rádiovým vlnám volnost. Jestliže mé tělo konvenčně spadá pod pojem homo faber, pak se jej pokouším posunout tak, aby bylo spíš homo ludens.

Důležitým momentem vašich performancí je také pájení miniaturního FM vysílače přímo před publikem. Proč jste se rozhodl výrobu nástroje začlenit do celku vašich koncertů?

Performanční umění pro mě není jen usilování o změnu fungování těla. Jde mi také o to ukázat proces vytváření něčeho. Jestliže tomu tak v některých mých ranějších vystoupeních nebylo, mohla za to omezení v daném prostoru. Neměl jsem zas tolik příležitostí ukázat celý proces, jak to dělal například divadelní režisér Robert Wilson.

Co si myslíte o manifestu radioartu vídeňského Kunstradia [viz kunstradio.at]? Jaké jsou hlavní rozdíly ve srovnání s vašim vlastním



Tetsuo Kogawa. Foto z osobního archivu

manifestem, zveřejněným na webu anarchy.translocal.jp?

Heidi Grundmannovou a Roberta Adriana uznávám za jejich průkopnickou práci. Jednak za experimenty v oblasti komunikačních umění, jednak za založení samotného Kunstradia. Jejich manifest je napsán převážně z úhlu pohledu posluchače rádia. Souhlasím s tím, co chtěli vyjádřit, ale jejich text nehovoří o vysílání samotném. Já se snažím k radioartu přistupovat z perspektivy vysílání a se zkušeností z mých vystoupení. V mé koncepci je vysílání předpokladem poslouchání. Dokonce samotné poslouchání může být nahlíženo jako vysílání. Nejprve vyšleme signál k objektu a posléze obdržíme ozvěnu – jako je tomu u sonaru nebo radarových systémů. Třeba u netopýrů je to docela přirozené.

S mikrorádiovou scénou bylo spojeno hodně utopických očekávání. Ráj mikrorádiových stanic ale skončil institucionalizací nebo v důsledku rozmachu internetu. Které koncepty související s mikrorádiem mohou být funkční i dnes? Může být mikropřístup vnímán jako jedna z možností, jak udržet ontologickou diverzitu? Dokázal byste uvést nějaké příklady mikrorevolucí, které probíhají právě teď?

V případě konceptu „mikro“ jsem se inspiroval Walterem Benjaminem, Theodorem W. Adornem (mikrologie), Karlem Ginzburgem (mikrohistorie), Gillessem Deleuzem a Félixem Guattarim (mikrorevoluce a molekulární revoluce). Každý z těchto pojmů má platnost ve svém vlastním poli, ať už jde o literární kritiku, historické vědy, psychoanalýzu nebo politicko-kulturní studia. Když jsem se začal zabývat mikrorádiem, termín „mikro“ mi umožňoval srovnání s mainstreamovými rádii. V tomto případě ale není rozhodující velikost v kvantitativním smyslu – ne všechna malá média jsou mikromédii. Stejně tak pojem mikromédia nevyklučuje velká média. Jedná se zde o kvalitativní rozměr. I mezi velkými radiostanicemi je možné najít mikrorádia, například Kunstradio. V osmdesátých letech v Japonsku byla zase spousta malých, a přitom mainstreamových FM stanic. „Mikro“ představuje směr naší praxe a snad by se dalo říct, že i ontologie. Neexistuje jako nějaký institucionalizovaný formát. Taková ontologie preferuje diverzitu (mikronizaci) místo integrace a homogenizace. Pokud je mikrorádio institucionalizováno, pak musí umělec pracující s platformou mikrorádia tuto ontologii vystupňovat. Můj

vlastní posun od mini FM směrem k radioartu je takovým pokusem. Ohledně aktuálně probíhajících mikrorevolucí moc informací nemám, ale myslím, že se objevují všude, kde dochází ke kvalitativní mikronizaci.

V tomto ohledu mě napadá souvislost s řadou malých uměleckých projektů, které se v Tokiu odehrávají přímo v bytech umělců: koncerty, výstavy, čtení poezie a podobně. Je to reakce na radikálně komercializované prostředí? Snad by se dala vysledovat i určitá analogie s českým undergroundem v sedmdesátých a osmdesátých letech. Jen jde o jiný druh totalitního systému...

Myslím, že to je jeden z důvodů, celá věc je ale složitější. V Japonsku je stále přítomný model císařství – to je velký rozdíl oproti západnímu autoritářství a totalitarismu. Kafka výtečně popsal hyperbyrokracii, jejíž vrchol je neviditelný. Japonský císařský model se tomu podobá. To je také důvod, proč může kritické čtení Kafkova díla propojovat Čechy a Japonce ve vzájemném porozumění – podobnostem i odlišnostem našich kultur. Podle definice není japonský císař osobou, nýbrž symbolem, jak stojí v ústavě. Ale jen osoba z „geniální“ císařské rodiny, přesněji pouze muž, se může stát císařem. Tento symbolický a rasistický systém se explicitně i implicitně projevuje napříč časem. Model rodiny a manželství je od modelu císařské rodiny odvozen. Když se podíváte na jakýkoli vztah člověka k člověku nebo na skupinové aktivity – všude narazíte na homogenní a monotónní ovzduší. Kvůli této atmosféře se mikrojednotky nemůžou stát reálnou alternativou k císařskému systému. Objevit v Japonsku skutečnou subkulturu je obtížné, navíc většina z nich přichází odjinud, hlavně z USA. Když však na tyto mikrosociální jednotky pozorně zaostříte, obvykle nespátříte nic jiného než zmenšený model císařství.

Stejně tak je v základech japonské společnosti přítomný rasismus a sexismus. Nemyslím si, že by se mohlo něco změnit zavedením nějakého typu demokracie, jak to proběhlo v Evropě. Je třeba přepsat celou strukturu, jinak zde tyto faktory zůstanou. A právě proto zdůrazňuji roli mikropolitiky. Bez neustálých jemných proměn, které se týkají našeho každodenního života a vnitřních mikroaspektů našich osobností, k žádnému obratu nedojde. V tomto ohledu myslím, že mobilní telefony a internet během posledních tří dekád ony mikroaspekty měnily víc než jakákoli ideologie nebo myšlení. Co přijde po éře elektronického individualismu, je nejasné.

Tetsuo Kogawa (nar. 1941) se po studiích filosofie a sémiotiky věnoval literární kritice, filosofii a mediální politice. Je autorem více než třiceti knih a řady článků týkajících se teorie médií. V osmdesátých letech uvedl v Japonsku do pohybu scénu související se svobodným vysíláním (mini FM). Uspořádal řadu workshopů po Evropě, USA a Kanadě, během nichž demonstroval, jak sestavit jednoduchý FM vysílač. Ve svých vystoupeních kombinuje pirátskou estetiku mikrovysílačů se živým streamováním. Jeho práci lze sledovat na webu anarchy.translocal.jp.

Intervence?

Mluvme radši o intencích

Dramaturgové brněnského festivalu Expozice nové hudby se zamýšlejí nad prezentací zvukového umění ve veřejném prostoru. Zvukové intervence, instalace, sochy, krajiny a procházky se staly pevnou součástí umělecké práce se zvukem. Hudba se tak stává především způsobem poslouchání a hledáním komunikačních kódů.

JOZEF CSERES
VIKTOR PANTŮČEK

Na přelomu letošního dubna a května měli návštěvníci vídeňského Girardiho parku možnost sestoupit po točitém schodišti do podzemních chodeb více než dvě století starého kanalizačního systému. Na jednom z břehů kanálu bylo možné zažít zvukovou instalaci *freq_out 12*, která byla zcela nekonvenční – nejen lokalizací, ale též autorským přístupem. Švédský skladatel a intermediální umělec Carl Michael von Hausswolff ji koncipoval jako koláž dvanácti kompozic od různých zvukových umělců, kterým přidělil frekvenční rozsahy od 0 do 12 000 Hz. Výsledný mix v součinnosti s minimalistickým světelným designem Franze Grafa a přirozenými zvuky a zápachy kanálu citlivě reagoval na genia loci podzemního prostoru. Návštěvníci byli u vchodu vyzváni, aby potvrdili, že do prostoru vstupují na vlastní riziko, a pořadatelé je vybavili bezpečnostními přilbami. Nehostinné chodby je dovedly na místa, kde se před mnoha lety odehrávaly napínavé scény kultovního noirového thrilleru Carola Reeda *Třetí muž* (The Third Man, 1949) s Orsonem Wellem v roli nedobrovolného detektiva. Zvuková intervence byla skvělou ukázkou umění, jež – řečeno terminologií postprodukce – otevírá prezentační uměleckou platformu, mění ji na „místo produkce“ a staví návštěvníka do pozice zážitkového turistu.

Po výtvarnících, performerech a divadelnících konečně expandují do veřejného prostoru i hudebníci, ať už site specific instalacemi nebo různými intervencemi. Také brněnský festival Expozice nové hudby už několik let pojímá „expoze“ obsažené ve svém názvu nejenom jako prezentaci, ale především jako interakci, participaci a živou komunikaci s veřejností. Zaměřuje se proto na otevřené zvukové formy nezátížené hudebními, výtvarnými a teatrálními klišé a ve veřejném prostoru nachází nejvhodnější terén pro „programování sociálních forem“, použijeme-li výraz Nicolase Bourriauda. Hudba je totiž sociální fenomén, živý organismus, který očekává naši participaci. Hledá svého posluchače, aby mohla být poslouchána, a ne jen slyšena.

Nové poslouchání

Společnost se neustále mění a proměňuje se i její umělecký obraz. Hudba ho nezprostředkovává přímočarou a snadno srozumitelnou formou, nýbrž vysoce abstraktním způsobem.

A jelikož se volná zvukotvorba rozmohla v celé řadě hudebních oblastí, nemá už příliš smysl pátrat, co ještě je a co už není hudba, ani se snažit o její exaktnější definici. Stejně ji posluchači i tvůrci neustále hledají vně konvenčních žánrových rámců. Raději než o zvukové instalaci či intervenci bychom proto měli psát o intencích, respektive o dramaturgii – o tom, jak, pro koho a zejména co vybírat. Je přitom zcela přirozené, když se na tomto procesu podílejí i posluchači.

„Pečlivě poslouchat je mnohem důležitější než rozeznávat,“ zdůrazňoval skladatel Alvin Lucier, a třebaže sám rozezněl mnoho partitur, objektů, prostředí, situací a procesů, nikdy se svému audiofilnímu krédu nezpronečoval. Lucier kráčel ve stopách Cageova velkorysého konceptu nového poslouchání, jež se záhy stalo estetickou strategií zvukového umění v podobě, v jaké ho známe dnes, a rozeznával s vědomím, že pečlivě poslouchání není jenom citlivé, ale též dekodující. Lidský sluch totiž není orientován pouze na zvukové indexy, ale také skrze něj identifikujeme symboly – posloucháme podle určitých kódů.

Nové poslouchání si vyžaduje interakci mezi zdrojem zvuku a posluchačem. Proto je nutné nahradit pasivní percepční návyky společnosti, jež byla stovky let orientována vizuálně, novou senzibilitou. Roland Barthes to kdysi formuloval tak, že interakce probíhá v „intersubjektivním prostoru“, kde „poslouchám“ současně znamená „poslouchejte mě“. Proto také kromě ostražitého poslouchání, vlastního většině živočichů, a poslouchání dešifrovacího, díky němuž se člověk vymaňuje ze živočišné říše, Barthes rozeznával ještě poslouchání zaměřené na subjekt, jenž zvuky vyluzuje. Cageovská indeterministická zvukotvorba zase věnovala zvýšenou pozornost „aktivitě zvuků“. Ty jsou totiž v hudbě důsledkem, a nikoli příčinou. Změnila se jen míra autorovy odpovědnosti za jejich formu a délku. Zvukové sochy, zvuková prostředí, zvukové krajiny, zvukové intervence, zvukové procházky a dokonce zvuková ekologie – to všechno jsou dnes legitimní žánry, nemyslitelné ovšem bez empatického poslouchání.

Hry touhy

Stejně jako se změnilo a neustále mění to, co posloucháme, změnilo se a mění též

způsoby, jakými posloucháme. Barthes se domníval, že se vracíme k „panickému“ či dionýsovskému způsobu poslouchání, které respektuje neznámé, nevědomé, nezáměrné, dezintegrované a polysémické (tedy to, co slyšíme, nikoli to, co chceme slyšet). Soudobé poslouchání už není arogantní nebo servilní, je aktivní nebo spíše interaktivní – je důsledkem „interaktivní hry touhy“. Zkrátka dnes už nenasloucháme neměnným „pravdám“, stabilním významům či jasným direktivám, spíše svou pozornost zaměřujeme na procesy a kanály, jimiž k nám poselství proudí, a už nevylučujeme hluky a šumy, které je doprovázejí. Umění zvýznamňuje tyto donedávna opomíjené aspekty komunikace a jejich amplifikací nutí subjekt naslouchat hlasům reality.

Aktivní poslouchání se děje a toto dění rozeznává významy, které dlouho nebylo slyšet. Zároveň však musí být ostražitě, jelikož se děje v prostředí, jež mu není nakloněno. Agresivní bombardování všech smyslů, kterému jsou dnes naše dezorientované identity nepřetržitě vystavovány, oslabuje jejich imunitu. Citlivé poslouchání, aby vůbec mohlo čelit nesmyslné redundanci zvuků a informací, se musí stát posloucháním selektivním, jinak hrozí, že se nevinná sonofilie promění v sonofobii.

Klást zvukové pasti

V posledních letech se na Expozici nové hudby snažíme nabídnout posluchačům jedinečné zážitky v podobě zvukových instalací, intervencí a procházek mimo koncertní sály a galerie. Nenásilně klademe zvukové pasti, když necháváme zvukové umělce, jako jsou například Gordon Monahan, Alvin Curran, Michael Prime, Andres Bosshard, Hans W. Koch nebo Benoit Maubrey, rozeznávat brněnské městské zahrady, nádvoří a parky. Posluchači a kolemjdoucí se tak stávají svědky rozmanitých hudebních situací a mimochodem si uvědomují, že zvuk je především pomíjivý – zní a odeznívá.

V podobném přístupu stojí za to pokračovat. Cílem je festivalové návštěvníky přimět, aby hledali hudbu na různých místech po celém městě. Doufejme, že je to neodradí a že objeví, co hledali. Mají přece uši, tak je nechme, ať je používají.

Autoři jsou dramaturgové Expozice nové hudby.



Benoit Maubrey: Audiogilotina, 2015. Foto archiv Expozice nové hudby

I nepatřičnost může být záměrem

S Markem Hlaváčem o vytváření přechodných zón



Během Přechodných zón se odehrály různé druhy improvizace, koncerty, zvukové intervence nebo instalace, zásahy do veřejných, poloveřejných i neveřejných prostorů. Foto z osobního archivu

„Pro hodně lidí je problematická konfrontace s čímkoli neznámým,“ říká audiovizuální umělec a zakladatel pražského soundartového festivalu Přechodné zóny. Jeho náplní jsou intervence do zvukového charakteru města s cílem testovat, posouvat či narušovat hranice mezi veřejným a neveřejným prostorem.

KLAMM

Před třemi roky jste založil festival zvukového umění ve veřejném prostoru Přechodné zóny. Co se onou „přechodnou zónou“ rozumí? Přechodná zóna je dočasný zásah do zvukového prostředí města. Každé místo má svůj zvukový charakter, který je daný jeho kulturním, urbanistickým a sociopolitickým nastavením, a přechodná zóna vzniká jeho posunem. Může jít o ozvláštnění, oživení, umrtvení, zvýraznění, přivlastnění, narušení, spolupráci a podobně. Zvukové místo charakterizuje určitá vrstevnatost, tekutost, prosakování, překračování hranic nebo agresivní pronikání do okolí – přechodná zóna tedy stojí na hranici mezi veřejným a neveřejným prostorem, povzbuzuje k určitému taktizování, jak nazývá pirátský pohyb ve světě určeném strategiemi oficiálních struktur filosof Michel de Certeau ve své knize Praxe každodenního života.

Performance na veřejnosti propojují svět umění, který je a asi i vždy bude do jisté míry izolovaný, s širším společenským prostorem. Když jste festival zakládal, šlo vám spíše o změnu podmínek pro uměleckou tvorbu, nebo o sociální rozměr? Šlo mi o obojí současně. Festival si klade za cíl propojení pražské soundartové scény – a ideálně také performerů z jiných měst či zemí – s mimogalerijními prostory. Tím se pro zvukové umění otevírají nové možnosti a zároveň jeho přenesením na veřejnost vzniká příležitost pro širší společenské působení.

Probíhá festival na DIY úrovni?

První a třetí, tedy letošní, ročník proběhl čistě v duchu DIY, druhý rok jsme dostali základní podporu od Akademie výtvarných umění.

Komu jsou akce ve veřejném prostoru určeny? Mám pocit, že v případě Přechodných zón to jsou převážně lidé, kteří je vyhledávají cíleně, plus pár náhodných kolemjdoucích, kteří se na chvíli – zpravidla udiveně – zastaví. Neměl by se tento poměr v ideálním případě změnit ve prospěch nepřipravených posluchačů? To závisí na typu události. Některé akce cílily spíše na publikum, které přišlo speciálně na ně, jiné fungovaly skvěle pro nepřipravené posluchače. V budoucnu by se mi líbilo, kdyby byly akce cíleně pracující formou dialogu, případně spolupráce s lokálním publikem nebo konkrétními skupinami lidí.

Pro většinu lidí jsou performance, o nichž se tu bavíme, stále cosi nepatřičného. Nebo jste snad zaregistroval nějaký posun směrem k vnímání veřejných míst jakožto otevřeného prostoru pro tvůrčí aktivity a sdílení? Ze strany náhodných kolemjdoucích se občas objevuje upřímný zájem i kladné reakce. Záleží na tom, jak je akce nastavená – někdy je koneckonců snaha působit nepatřičně záměrem. Pro hodně lidí je, myslím, problematická

konfrontace s čímkoli neznámým, současné umění a experimentální hudbu pochopitelně nevyjímaje.

Jaké formy intervencí či performancí se během tří ročníků festivalu uskutečnily? Mají akce kooperativní ráz? Došlo třeba někdy k pokusům o skutečně radikální narušení daného místa?

Během Přechodných zón se odehrály různé druhy improvizace, koncerty, akce pracující s místem konceptuálnějším způsobem, zvukové intervence nebo instalace dotvářející prostředí, zásahy do veřejných, poloveřejných i neveřejných prostorů, jako jsou obchod, kostel, opuštěný dům... Ke spolupráci mezi účastníky dochází velmi často – dalo by se říct, že kooperace je ústřední myšlenka festivalu. Jako příklad narušení okolní zvukové krajiny můžu zmínit noiseový koncert poblíž poklidné obytné oblasti, během něhož naštvání obyvatelé zavolali policii. Opačným případem bylo třeba vystoupení projektu Asstma na bubenečském nádraží, kde náhodní posluchači reagovali velmi vstřícně.

Nenesou v sobě umělecké akce na veřejnosti určitý rozpor? Na jednu stranu chtějí opustit galerie či koncertní sály, na stranu druhou se institucionalizují tím, že jsou dokumentovány a stávají se součástí portfolií umělců. Nechybějí tu skutečně spontánní akce, které by se primárně zaměřovaly na narušení všednodenního stereotypu, aniž by na jejich pozadí neustále probleskoval umělecký kontext? Musíme si uvědomit, že nástrojem či prostředkem, který se zde používá, je umění, které s sebou vždycky ponese svůj kontext. Opravdu spontánní akce narušující každodenní rutinu se objevují nezávisle na jakékoli organizaci. Vytržení ze stereotypu může způsobit kdokoli – třeba někdo, kdo si nahlas prozpěvuje v tramvaji.

Neopominutelným aspektem performancí v ulicích jsou konflikty s kolemjdoucími, policisty, pracovníky ochrany a podobně. Považujete tohle tření za jeden z cílů? Konflikty k vystoupením ve sdíleném prostoru samozřejmě patří a drobné kolize, ke kterým při akcích dochází, se obvykle stanou jejich součástí. Cílená kritická práce s vytvářením konfliktů navíc může být důležitou složkou testování a narušování hranic.

Vedle konfliktů je nicméně u tohoto druhu aktivit možná namísto počítat i s tím, že nakonec k ničemu zajímavému nedojde. Dá se selhání či neúspěch považovat za plnohodnotný výsledek? Vzhledem k tomu, že jde o testování hranic, výsledek může být opravdu jakýkoli. I to, že k ničemu nedojde, je svým způsobem výpověď o charakteru místa.

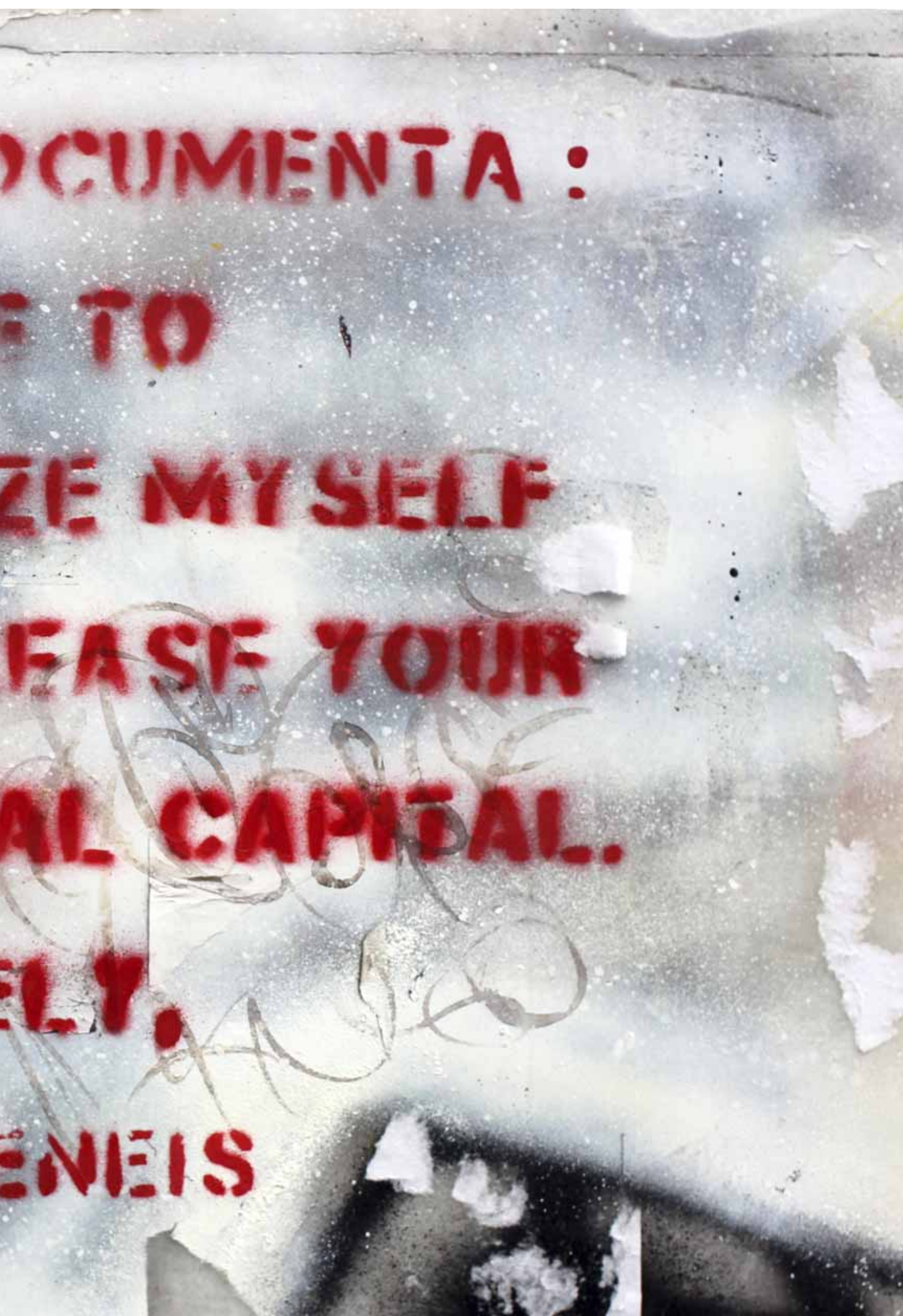
Studujete na pražské Akademii výtvarných umění v ateliéru intermediální tvorby. Má intervenční taktika místo i ve vaší vlastní práci? Čemu se v současné době věnujete? Intervenční taktika je jedním z postupů, které používám, a to nejen při performancích v rámci Přechodných zón. V současnosti připravuji svou diplomovou práci, v níž jde o transformaci sportovní hry, konkrétně fotbalu, ve zvukovou improvizaci.

Marek Hlaváč (nar. 1985) studuje na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru intermediální tvorby pod vedením Tomáše Vaňka. Ve svých performancích, instalacích a site-specific projektech zkoumá především možnosti kolektivity a participace v oblasti zvuku. Od roku 2014 pořádá festival Přechodné zóny, který se odehrává vždy na jaře na různých veřejných místech v Praze.



Marek Hlaváč. Foto skolska28.cz





Nápis na zdi v athénské čtvrti Exarcheia se vymezuje vůči významné mezinárodní výstavě Documenta, která bude v příštím roce kromě Kasselu probíhat i v Athénách: „Milá Documente, odmítám být exotizován, abych zvyšoval tvůj kulturní kapitál. S úctou místní obyvatel.“

Konstitutivní utopie

Mezinárodní kolektiv Ultra-red, spojující levicový aktivismus s radikálními uměleckými a především zvukovými intervencemi, redefinuje pojem ambientu. Zatímco podle původní ideje mělo vytvoření umělé zvukové kulisy kultivovat urbánní prostředí, umělci sdružení v Ultra-red kriticky naslouchají „soundtracku“ města, aby nahlédli, jak je utvářen veřejný prostor.

ELIZABETH BLANEYOVÁ
PABLO GARCIA
DONT RHINE
LEONARDO VILCHIS

Kolektiv Ultra-red, který se zrodil v roce 1994 ze spolupráce elektronických hudebníků a politických aktivistů, zpochybňuje formalistickou neutralitu současné elektronické hudby a zvukového umění obecně. Dlouho po prokazatelné smrti ambientní hudby stále hájí postupy tohoto tolik očerňovaného žánru. Žánrové konvence pro nás nicméně nepředstavují ani tak zákony hudební formy, jako spíše návody sociálně-politického jednání. Tím, že staví na avantgardní tendenci, která zpochybňuje hranice mezi každodenním životem a uměleckou praxí, totiž kolektiv Ultra-red ve skutečnosti obrací ambientní hudbu naruby a uzpůsobuje ucho posluchače samotnému sociálnímu prostoru, danému i proměnlivému zároveň, politicky vybojovávanému a od základu spornému.

Ambient a aktivismus

Podle Ultra-red nasvědčuje radikální ambientní hudba tomu, že už sám sociální prostor předpokládá určitý hudební význam. Jako správní materialisté mají Ultra-red za to, že takový proces není nijak zvlášť přirozený či nevyhnutelný, spíše jde o jeden z důsledků integrovaného trhu. Všudypřítomnost hudebního podkresu, který zní u většiny i těch nejvšednějších životních okamžiků, zdaleka není přirozeným stavem. Je to jen výsledek nedobrovolné komodifikace našeho každodenního života.

Přijmout nálepku politického umělce uprostřed tržního prostředí – nebo přesněji

řečeno uprostřed obrazů a zvuků svědčících o všudypřítomnosti trhu – je nedostatečné a zbytečné. Platí to zejména v případech, kdy se političnost hudebníka omezuje na písňové texty či deklarování stanoviska. Jakkoli se umělec nebo organizátor přímé akce může považovat za pouličního aktivistu, ve skutečnosti se stává hluchým místem, někým, kdo jedná pod patronátem. Ve věku všudypřítomného trhu se nemůže rozvíjení aktivistických strategií ve veřejném prostoru omezovat na technokratická řešení (byrokratické plánování „fyzického“ prostoru). Použijeme-li sarkastický příměr, k vytvoření nového společenství za pomoci betonu na místě vyklizeného slumu je zapotřebí materiálního zajištění, neúměrného podmínkám těch, jejichž situace se tím má zlepšit.

Pochopíme-li veřejný prostor jako způsob, jímž se rozvíjejí určité strategie, či jako prostředí, z něhož tyto strategie vyrůstají, vystane před námi celá řada praktik s potenciálem přepracovat materiální prostředí našeho života. Navíc se pak protest proti utváření veřejného prostoru tolik netýká požadavku „říkat pravdu mocným“, ale spíše dopadu určitých taktik – resignifikace, deteritorializace, okupování – vytvářejících prostředí z jednotlivých protisystémových oblastí.

Ve snaze objasnit některé z vlastních pozic týkajících se veřejného prostoru, zvukového aktivismu a možností odporu začal kolektiv Ultra-red sestavovat soubor tezí. Tato tvrzení nemají být v žádném případě čtena jako definitivní či vyčerpávající. Jde zkrátka o soubor pozorování lidí, kteří se účastní každodenního boje za sociální a ekonomickou spravedlnost. Pokud naši čtenáři stále nejsou přesvědčeni, že něco z toho má co do činění s uměleckou tvorbou a hudební praxí, můžeme pouze doufat, že se k našemu experimentu připojí. A těm, kteří jsou předem zaujatí a chtějí se přit o to, že nejradikálnějším gestem odporu je naprostý formalismus, můžeme asi jen říci, že se ocitli na špatné straně dějin. Teze, jež zde předkládáme, představují naši kolektivní zkušenost zvukových aktivistů působících v kontextu města.

Město za oponou

Užitná hodnota, směnná hodnota – měli bychom si připomenout, že podle Marxe obě tyto abstraktní kategorie vázané k hodnotové formě představují ideje, které nám dovolují rozhrnout oponu divadla vztahů mezi lidmi a sociálními skupinami. Urbanismus, ať užitný nebo směnný, funguje jako jakýsi protihlukový závěs zatahující se kolem prostředí vzájemně závislých či antagonistických vztahů. Ať už ale budeme onen „protihlukový závěs“ nazývat jakkoli, v praxi je utkaný z nitek kapitalistické arogance a touhy po zisku. Územní plánování, rozvoj, obchod s nemovitostmi, architektonický design – to vše jsou způsoby fungování vycházející z předpokladu, že urbanismus představuje prostor vybudovaný a řízený odborníky. Pokud bychom ovšem nadzvedli lem této těžké tkaniny, zachytili bychom ozvěny zcela protikladné zkušenosti městského prostoru. Objevil by se prostor, v němž vedeme své každodenní životy – dokonce i ti, kteří hlásají nedotknutelnost odborných znalostí a řízeního prostoru.

V tomto ohledu se veřejný prostor diametrálně odlišuje od prostoru jakožto věci projektované se zřetelem k našemu prospěchu. Veřejný prostor je – mezi užitím a směnou – spíše místem, jež je vytvářeno lidmi, a to i těmi, kteří jsou přesvědčeni, že je redukovatelný na něco, co lze prostě vyrobit. Prostředky i jejich využití jsou určovány na základě toho, co státní správa, architekti a odborníci navrhli pro různé skupiny lidí. Ať už jde

o park, sociální bydlení nebo dokonce pláž, ti, pro něž prostor vznikl, o jeho podobě nerozhodují. Teprve po navržení a slavnostním otevření získává nově vytvořené místo svou formu a obsah – teprve tehdy se vytváří prostřednictvím sociálních vztahů a vzájemně se ovlivňujících využití. Lidé, kteří daný prostor využívají a jejichž sociální vztahy jsou zároveň tímto prostorem uvedeny do užívání, poskytují dané lokalitě její vlastní smysl – ono kouzlo, které určité místo proměňuje ve veřejný prostor.

Předem stanovené využití veřejného prostoru a s ním spojené hodnoty často vstupují do rovnice jako něco, co je v rozporu s oblíbenými formami. Přesto platí, že pojmenování „veřejný prostor“ si zaslouží něco, co vytváříme společně, a nikoli plány vznikající za účelem akumulace nemovitého kapitálu. Problematičnost kapitálu jasně vystává ve chvíli, kdy se využívání prostoru – jeho veřejného charakteru – stává praxí definující identitu uživatelů v rozporu se záměry vlastníků. Většinu projektů na řešení veřejného prostoru tvoří ve skutečnosti projekty veřejného dohledu. Odpor veřejnosti se však objevuje až v okamžiku, kdy veřejní činitelé jako způsob, jak ovládat prostor a oslabit lidi, kteří jej definují a jsou jím definováni, využijí náhlé omezení přístupu.

Soupeření o to, kým a jakým způsobem bude prostor označen za užitečný a veřejný, prostupuje naší zkušeností městského života. Když konflikt mezi prostorovými významy učiní nelegitimní onu druhou důležitou substanci urbánního prostředí, totiž tržní vztahy, sociální hnutí spojují síly a vycházejí do ulic. Zisk ovlivňuje vnímání veřejného prostoru na mnoha úrovních, od soupeření mezi plány na jeho využití a konkrétních praxí zdola přes střety mezi povolenou výstavbou a nepovoleným společenstvím až po konkurující si pojetí hlukového a vizuálního znečištění. Skutečnost, že tyto způsoby vnímání jsou jak výrazy antagonismu, tak i samotným polem konfliktu, přitom odhaluje, že mluvit o zvuku jako o pouhém výsledku společenských vztahů je nedostatečné.

Kino pro uši

Hlučící město bylo dříve popisováno jako kino pro uši. Jedná se o redundantní popis s ohledem na to, že ve filmu je prostorový právě jeho akustický aparát. Film vidíme ve dvou rozměrech, slyšíme ho však ve třech. Jestliže se skupina Ultra-red zabývá zvukovou obdobou cinéma věřitě, pak se v prostředcích, díky nimž zvuk získává význam a hodnotu, odráží materialita pravděpodobnosti. Jak řekl onen zahořklý starý muž Jean-François Lyotard, důkaz tkví v praxi. V ambientních zvucích okolního prostoru spočívá pravda, stejně jako je citový život přítomen v slavnostně prostřeném jídelně nebo na místě činu poseťm doličnými předměty.

V zásadě se dá říct, že ta část činnosti Ultra-red, která je dostupná prostřednictvím masově reprodukováných a šířených alb, se podobá úsilí hudebníků probírajících se nahrávkami a pozorně poslouchajících hudbu. V žádném případě přitom nejde o pasivní práci – takovou, která by odhalovala jakousi transcendentní povahu nahrávek, jako to činili oni modernističtí fotografové, kteří fotografovali Jihozápad kvůli jeho idylické podstatě. Když skončíme s poslechem, jsou původní nahrávky přetvořeny, rozkouskovány a převráceny. Jak jinak definovat roli zvukového aktivisty? I když vypneme svou tendenci poslouchat „kvůli“ hudbě (pro ni samotnou), zvukové prostředí, které si sestavujeme ve svém vědomí, stále nabývá významu prostřednictvím týchž forem paměti, opakování, juxtapozice, rytmu, harmonie a ticha. Když posloucháme, zjišťujeme, jaké množství zvukových podnětů se



Zvuk, veřejný prostor a urbánní prostředí



Vystupte na jakémkoli rohu, poslouchejte, jak pouliční prodavačka nabízí své zboží. Vítejte ve zvukovém prostředí sociálního, ekonomického, politického, ideologického městského boje vedeného na území Los Angeles. Foto Robert Carlson

nám nabízí: rachot ulice, kroky po chodníku, kašláni, křičení, vrtulníky...

Nízké frekvence automobilové dopravy a elektrické generátory rozvibrovávají město do té míry, že po zábavním průmyslu požadujeme, aby zvyšoval hlasitost basových frekvencí. Filmy, koncerty a audionahrávky stupňují intenzitu basů, neboť vědomě tyto nízké frekvence slyšíme stále méně. Protože jsme k basům čím dál hluší, rozeznáváme je pouze jako jakýsi negativní prostor v okolí superstruktury – či jak to pojmenovat – zvukových a vizuálních prvků. V tomto ohledu silueta urbánního prostoru, tak jak ji vědomě zakoušíme, zůstává plně podmíněna tím, co evidujeme pouze v rámci našeho nevědomí.

Konceptualizovat městský prostor oproštěný od jeho zvukového prostředí můžeme pouze hypoteticky. Oddělení zvuku od jeho kontextu přináší ty nejpodivnější výsledky: řekněme tomu třeba utopie. Ale i když nazveme tuto praxi ambientní hudba nebo ambientní poezie, klíčová otázka stejně zůstává: V zájmu čeho umělec usiluje o takovou tvorbu? Rozlišujeme zvuk jako účinek městského prostoru a naopak povahu prostoru jako důsledek jeho zvukové charakteristiky, abychom zakryli nebo transformovali prostředí, jimiž je prostor produkován a díky nimž získává daný význam v rámci zvukové či prostorové dialektiky? Ať jde o básnictví

nebo hudbu, tento úskok, jehož se dopouštíme, určuje naši pozici ve veřejném prostoru. Zaposlouchat se do určitého prostředí je jako přiřazovat hudební význam našim vlastním společenským vztahům.

Ekonomie přežití

Nazvěme to konstitutivními utopiemi. Nastoupíme do autobusu, vy a já. Poslouchejte motor, hovory v různých jazycích. Zaslechneme, jak muž bez domova mluví sám k sobě. Vystupte na zastávce MacArthur Park nebo na trhu ve východním Los Angeles. Vystupte na jakémkoli rohu, poslouchejte, jak pouliční prodavačka nabízí své zboží – pirátské nahrávky, mango, mango, mango. Děti běží domů ze školy. Samozřejmě slyšíme zvuky dopravního ruchu – brzdy automobilů, klaksony, vrtulníky, sirény policie a sanitky. Všechny tyto zvuky se hromadí, odrážejí se od fasád výškových budov podél bulvárů Wilshire a Broadway, anebo se vytrácejí v otevřené krajině Beverly Hills. Takové jsou zvuky obydleného prostoru pod dohledem globalizovaného kapitalismu.

Jsou tu však ještě jiné zvuky. Na bleším trhu slyšíme lidi prodávat své zboží, dohadovat se mezi sebou, zaslechneme zvuk mexické hudby a rapu – promíchávají se a mísí s hlasy lidí, kteří spolu hovoří. Mluví o tom, že Juanin syn byl včera v noci zatčen, když se vracel domů.

Mluví o přestřelce na rohu ulic First a Gless. Slyšíme také zvuk připravovaného jídla, quesadill pokládaných do prskajícího oleje v deset let staré pánvi, která má ulomenou rukojeť a je obalená letitou masnotou. Tyto zvuky doplňují hlasy dvouletého dítěte, kárající starší sestry a matky snažící se udržet to všechno v mezích. V noci má práce týchž lidí za následek odlišné zvuky.

Matka s walkmanem a sluchátky, z nichž se line rytmický zvuk, nastoupí beze slova do autobusu směřujícího k oné části města, kde jsou výškové budovy. Tady spolu s ostatními pasažéry vystoupí. Vcházejí do všech těch věží duchů, aby je až do časného rána uklízeli. Nočním vzduchem se nese vrčení vysavačů, trubení půlnočního rozvozu „obědů“ a hudba z magnetofonů, v níž se mísí rap s mexickými žánry banda, mariachi nebo možná quebradita. Copak to dokáže někdo rozeznat?

Všechny tyto zvuky jsou produkty ekonomie přežití. Je to zvukové prostředí sociálního, ekonomického, politického, ideologického městského boje vedeného na území Los Angeles – ať už v uličkách mezi vilami v Hancock Park, na dálnicích nebo na chodnících náměstí. Tím, co slyšíme, nás místa, která přicházíme zabydlit, utvářejí. Ocitneme-li se na jiném místě města, tamější zvukové prostředí to zdejší umlčí. Zvukový aparát ukrytý ve zdech míchá Monteverdiho s rockem,

rock s etnickou hudbou a všechno dohromady s hlukem okolí. Copak to dokáže někdo od sebe rozeznat? Pečlivě sestavený soundtrack překrývá náznaky jakékoli jiné zvukové stopy, ať už se nám vnucuje v obchodním domě, na turistické atrakci nebo z cizího auta.

Často si při svém naslouchání městu představujeme, jak by to vypadalo, kdyby se různá zvuková prostředí – různé ambientní zvuky – prolnula. Co kdyby frekvence prostředí nočních směn Juany a jiných pomocných sil pronikla do nablýskaných chodeb zrenovované architektury? Co kdyby rámus šestipatrové manufaktury potřísnil chodník módní promenády na Third Street nebo virtuálního Los Angeles v zábavní čtvrti Universal Citywalk? Co kdyby vážená paní Doheny Avenue vyšla ze svého domu do zvuků tržiště doprovázeného sborem vrtulníků? Co kdyby zazobaný pan Brentwood omylem vystoupil ze svého dražého SUV do neformální ekonomiky pouličních prodavačů a lidových bufetů? Pozdravil by Juanitu a koupil si quesadillu? Užžitná hodnota šmátrající v její kabelce, směnná hodnota loví v jeho kapse – ambient všednodenních bojů.

Autoři jsou členové kolektivu Ultra-red.

Z anglického originálu **Constitutive Utopias: Sound, Public Space And Urban Ambience**, dostupného na webu utrated.org, přeložila **Marta Martinová**.

Autorství nestojí proti řemeslu

Čerstvého děkana Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze jsme se zeptali na jeho plány v čele světově proslulé filmové školy. Hovořili jsme i o fenoménu quality TV, o vztazích školství a soukromého sektoru a o tom, nakolik je pro filmovou praxi potřeba znát teorii.

TOMÁŠ JANÁČEK

Proděkan, které by případný nový děkan FAMU jmenoval, byli jedním ze zásadních témat volby. Už znáte jména všech proděkanů?

V tuto chvíli mohu potvrdit, že režisérka a teoretička filmu Andrea Slováková bude proděkankou pro vědu a výzkum. Proděkankou pro zahraničí se stane producentka a režisérka Kamila Zlatušková a proděkankou pro studijní záležitosti by měla být producentka Marta Lamperová. Mezitím prošel velkým senátem AMU nový statut FAMU a zrušila se kolonka určující počet proděkanů. Může to znamenat, že se ještě něco změní. Například se může ukázat, že je zapotřebí někdo, kdo by se věnoval technologickému rozvoji školy. Jde ovšem zatím jen o plané úvahy.

Marta Lamperová patřila mezi podporovatele Jiřího Vlacha, kandidáta katedry produkce. Došlo na nějaké kompromisy?

Na Nové scéně jsem učinil jedinou nabídku, která byla zcela otevřená. Chtěl jsem, aby někdo z katedry produkce byl proděkanem pro studijní záležitosti. Právě zástupcům této katedry vadí nejvíce problémy, které panují ve studijních záležitostech, a můj postoj je takový, že když někomu něco zásadně vadí, měl by za to převzít politickou zodpovědnost. Nic jiného jsem nikomu neslíbil.

Co přesně vadí katedře produkce?

Jde o to, že FAMU má nejvíce rozložených a přerušených studií. To školu paralyzuje.

Například někdo z katedry zvuku by rád absolvoval, ale všechny ostatní štábové profese rozloží studium. On pak nemůže absolvovat a musí je také rozložit. Je to začarovaný kruh, který je třeba rozetnout. Máme plán. Pokud vím, studenti nejčastěji studium přerušují, aby mohli splnit své povinnosti při cvičeních a aby svá cvičení dělali pořádně. Domníváme se, že oproti jiným fakultám je totiž bakalářské studium na FAMU kreditově podhodnocené. Je třeba udělat důkladnou revizi. Jeden kredit by měl odpovídat asi dvaceti pěti až třiceti hodinám studentské práce. Ta nezahrnuje jenom účast na přednáškách a seminářích, ale i samostatnou činnost studenta. Četba, obhlídky, hledání námětu a nakonec i přemýšlení, to vše se počítá. Je třeba projít studijní plány, podívat se na to, jak jsou jednotlivé předměty kreditově ohodnoceny, a vytvořit patřičné podmínky, aby studenti nemuseli studium rozkládat a přerušovat. Teprve pak můžeme vynucovat řád.

V jakém stavu je podle vás FAMU?

Mou výhodou je, že jsem outsider, a nevýhodou, že nejsem insider. Takže stav vlastně nechci příliš hodnotit, brzy ho poznám z mnohem bližší perspektivy. Spíš mohu říct, v jakém stavu je česká kinematografie, což s FAMU velice úzce souvisí. Ve srovnání s Polskem, Maďarskem či Rumunskem na poli umělecké kinematografie jen paběrkuje. Poláci loni s filmem Tělo Malgorzaty Szumowské vyhráli Berlinale, pak vyhráli Oscara s Idou. Maďaři teď získali Oscara a cenu za režii z Cannes se Saulovým synem. Rumunská nová vlna běží už dlouho a stále mají úspěchy. Rád si poslechnu někoho, kdo bude tvrdit, že jsme takhle úspěšní.

Tento stav souvisí i s tím, jak je FAMU navázána na další instituce, především na veřejnoprávní televizi a Státní fond kinematografie, a s mnohým dalším – například s veřejným diskursem o kinematografii, kterému už dvacet pět let udává tón Mírka Spáčilová, jež se jako místní nejvýznamnější kritička zcela nepokrytě vysmívá třeba některým vítězným filmům z Cannes. Taková je místní kultura.

Sledujete nedávné absolventy?

Filmový kritik Kamil Fila řekl, že český film zažívá renesanci, a jako jednu z příčin uvádí obrat ve vedení FAMU, především nástup Michala Breganta a později Pavla Jecha. Jak hodnotíte práci svých předchůdců?

Viděl jsem Furianta, Davida a Olgu Hepnarovou, což jsou debuty z poslední doby. Moc se těším na Rodinný film, protože Příliš mladá noc pro mě byla jedním z nejlepších filmů, které jsem za poslední desetiletí v Česku viděl. Nevím, jestli jsme se odrazili od nějakého pomyslného dna, zda to, co se odehrává, je anebo není perspektivní, nakolik jde o shodu historických náhod a nakolik o dlouhodobější trend. Debuty se hrají na mezinárodních festivalech, ale zatím nejsme tak daleko, abychom vozili ceny.

Michal Bregant udělal alespoň na začátku svého působení velmi důležitou práci. FAMU byla zakonzervovaná. Lidé, kteří tam učili, byli generačně navázáni na ty, kteří studovali za normalizace. On tu školu provětral a zavládla tam lepší atmosféra, objevila se daleko větší otevřenost, co se týče uměleckého výrazu. Mluvil jsem v poslední době s několika absolventy, kteří byli na FAMU právě v tranzitní době od bývalého vedení k Michalu Bregantovi. Všichni na to vzpomínají jako na ohromný nádech. Najednou mohli mít mnohem odvážnější myšlenky a mnohem odvážnější umělecké projekty.

Vaše koncepce se jmenovala Teorie pro praxi. Co si pod tím máme představit?

Vystudoval jsem filmovou i divadelní vědu. Mezi nimi je jeden velký rozdíl. Divadelní věda se nikdy neodtrhla od praxe. Absolventi často končí jako dramaturgové v divadle. Teorii, kterou se učí, pak skutečně uplatňují v tom, co dělají. Podílejí se na dramaturgickém řízení divadel, objevují význam dramatických textů, sledují mezinárodní kontext a tak dále. Filmová věda se stala mnohem spekulativnější. Napsal jsem o tom text Ve věži ze slonoviny [v roce 2009 do Cinepuru – pozn. red.]. Musím říct, že se to asi tři roky poté začalo měnit. Studenti více chodí do praxe, na natáčení, pracují na festivalech, začínají být provázanější s kinařskou obcí.

Když to zjednoduším, odtržeností od praxe mám na mysli to, že podle filmové teorie nenatočíte film. Existuje i jiná teorie: empirická. Její nejznámější příklad představují asi takzvané scénaristické příručky. Je to teorie, která skutečně slouží praxi, nebo se praxe podle ní může chovat. Šlo mi o to, abychom si uvědomili tento rozdíl, abychom přemýšleli nad tím, jak tvorbu teoretizovat a konceptualizovat.

Mělo by to řešit dvě věci. Aby vám film fungoval, potřebujete funkční estetický koncept. A abyste ho dosáhli, je nutné nad dílem tvůrčím způsobem přemýšlet. Pokud studenti povedeme k myšlení, které jim je vlastní, mělo by to pomoci i tvorbě. Filmovědné myšlení vám pomůže v jiných věcech a určitě je dobré pro dramaturgy a producenty. Filmová věda nenahraditelně učí ideologické analýzy filmů. Přijde mi podstatné vědět, jestli výsledné dílo není třeba sexistická nebo homofobní prasárna, o co v něm politicky vlastně jde. Spousta lidí a tvůrců žije v politickém nevědomí a na filmové vědě je dobré právě to, že tohle umí číst.

Druhá věc souvisí s fungováním FAMU jako instituce, která je nějakým způsobem akreditovaná a musí mít vědecké výstupy. Je tu otázka, jak má věda na FAMU vypadat, jestli se má podobat tomu, jak ji pěstuje filmová věda. My se domníváme, že ne. Mělo by se rozvíjet myšlení, které je vlastní tvůrcům. Stříhač by měl přemýšlet o montáži, scenárista a dramaturg o tom, jak je možné vyprávět příběh. Mělo by se tím pomoci jak vědeckým, tak uměleckým výstupům školy.

Podílel jste se na českém překladu knihy Scénář pro 21. století. Linda Aronsonová v ní v podstatě katalogizuje narativní postupy. Oproti tomu věhlasný scenárista Jean-Claude Carrière v knize Vyprávět příběh uvádí, že uznává jediné pravidlo: musí to být zajímavé. Skutečně scénaristické příručky fungují?

Pokud děláme něco žánrového, měli bychom znát pravidla žánru. Anglosaské příručky úzce navazují na americkou tvorbu a tam jsou ona pravidla samozřejmě mnohem zjevnější a rozšířenější a znají je diváci i tvůrci. Otázka je, nakolik dogmaticky ty příručky aplikovat. Pokud mechanicky převezmeme pravidla, nikdy z toho nic dobrého nevznikne. Příručky člověku pomohou v tom, že dokáže konceptualizovat, co chce vyjádřit. Nemyslím tím myšlenku nebo vzkaz, ale estetický názor.

Nejsou ale i studenti, kterým vyhovuje přistupovat k tvorbě intuitivněji a teorie je může svazovat? Občas tuto námitku slyším od svých spolužáků na FAMU. V individuálních případech k tomu dojít může. Režisér Michelangelo Antonioni říká, že film je pro něj úvodní obraz, na nějž se pak nabalují další obrazy, a film tak vzniká spíše podvědomým procesem. To je moje krevní skupina. Pokud někdo chce tvořit umělecký film, který je velmi intuitivní, teorie může opravdu zatěžovat, zvláště když mu někdo bude říkat:



inzerce

Se Zdeňkem Holým o současné kinematografii a tvůrčím myšlení

„Ty sice tvoříš jako Antonioni, ale já bych i tak chtěl, abys tam měl dva body obratu, jak se píše v příručkách.“ V Dobrodružství zmizí na začátku hlavní hrdinka filmu a my ji pak celou dobu hledáme. To je proti všem konvencím, které tehdy v Hollywoodu byly. Je na lidech, kteří učí, ale i těch, kteří studují, aby rozlišovali, v jaké části kinematografie se pohybují.

Vy sám vystupujete v mnoha rolích. Jste producent, jste autorem námětu snímku Danielův svět, napsal jste scénář k webseriálu Dámi/Nedámi. Jak vnímáte roli producenta, měl by vstupovat do tvorby?

Měl by být partnerem režiséra. Měl by vědět, zda má film nějaký potenciál, nejenom komerční, ale i umělecký, zda má šanci uspět na nějakém festivalu. Producent samozřejmě také nese společenskou zodpovědnost za dílo. Právě v případě Danielova světa byla ta společenská zodpovědnost velmi silná.

Během své prezentace jste hovořil o tom, že pedagog by měl být zároveň tvůrce. Proč?

Výjimky potvrzují pravidla a nerad bych přes-příliš generalizoval, ale je dobré, když pedagogové, kteří vedou studenty, zároveň tvoří. Jsou inspirativnější. I když se jim třeba nedaří, dá se s nimi o procesu tvorby mluvit. Nedávají zámecké rady; znají martyrium tvůrčí činnosti, pochybnosti, sebepodceňování a zároveň velikášství. Znají všechny psychologické rysy tvorby. Dokážou být studentům partnery, rozumějí tomu, co se v nich odehrává.

Ve své koncepci jste mluvil o větším příklonu k televizi. Jaký je váš názor na spolupráci FAMU a České televize? Je kooperace těchto dvou veřejných institucí něco, co se nabízí, nebo by měla FAMU spolupracovat například i s komerčními televizemi?

FAMU by měla připravovat studenty na celý audiovizuální průmysl, nikoli jen exkluzivně pro tvorbu v České televizi. Samozřejmě tu je veřejný zájem, který odráží Česká televize, a odráží ho i veřejná vysoká škola, takže se větší spolupráce přirozeně nabízí.

Zmiňujete také fenomén „quality TV“.

Existuje poptávka ze strany televize?

Kreativní producent Jan Štern v pořadu Konfrontace Petra Fischera uvedl, že čeští diváci mentálně a kulturně nedorostli do takové kvality.

Je možné, že sledování quality TV je omezené na určitou skupinu, že my, co ji máme rádi, žijeme v sociální bublině. Pokud se s tím ale nezačneme, tak si diváci samozřejmě nikdy nezvyknou na vyšší kvalitu a nebudou ji vyžadovat. Je to takové alibistické myšlení. Quality TV je určitý nárok, kterému by měli tvůrci a instituce dostát. Měli by se o ni snažit a diváky k ní vést. Nemůžeme přistupovat ke vzdělání tak, že si budeme říkat: „Nebudeme nikoho vzdělávat, protože to nikdo nechce.“ Nemělo by se tak přistupovat ani k dalším kulturním kompetencím.

Hovoříte o tradici, kterou pro vás představuje například maďarský režisér Béla Tarr, navazující na Miklóse Jancsóa, zároveň ale zmiňujete automobilový seriál Top Gear. Jakým směrem se má škola ubírat? Budou si muset studenti projít obojím, nebo budou mít svobodu najít si vlastní dráhu?

V bakalářském stupni studia by si studenti měli osvojit základní řemeslné dovednosti. Od tvůrců těch nekonečných českých seriálů občas slyším, že dodají absolventům katedry scenáristiky treatment a oni nejsou schopni z něho rozepsat scény. To je věc, kterou by se



Zdeněk Holý. Foto z osobního archivu

měli naučit během jednoho roku. Nedomnívám se, že takové kompetence jsou v rozporu s autorskou tvorbou. Je to opravdu jednoduché a nemělo by to nikomu zaplevelit mysl. Argument, že je tu autorství a proti němu stojí řemeslo, mi připadá na téhle elementární úrovni lichý.

Škola by měla individualitám umožnit, aby se vydaly směrem, kterým chtějí. Základní řemeslo by si ale osvojit měly. Výsledek by měl mít tvář, i když třeba někdo dělá mainstreamový produkt. Myslet přitom na nějaké poslání, protože i televizní formáty mohou mít přesah. Uváděl jsem například pořad Ano, šéfe, který dělají Vít Klusák s Filipem Remundou. Dokážou tam dostat i podstatné sociální aspekty. V každém formátu je možné uplatnit tvůrčí a společenskou zodpovědnost.

Neměla by být škola spíše laboratoří, v níž se něco zkouší? Nemá si tyto čisté řemeslné dovednosti vychovat trh, který je potřebuje a umí je uplatnit, zatímco škola by z veřejných peněz mohla nabízet něco, co se nemusí nutně hned ekonomicky vrátit?

Řemeslo by si měli studenti osvojit hned na začátku studia, aby pak mohli jít dál. Pokud jde o to něco si vyzkoušet, v Dánsku funguje program z půlky placený z filmového fondu a z druhé půlky z dánské veřejnoprávní televize, navázaný na dánskou filmovou školu

– New Danish Screen. Je to takový inkubátor, platforma, kde dostávají šanci většinou mladí lidé. Dostanou peníze na inovativní projekty, které se nemusí nutně použít, když se nepovedou. U nás máte u fondu podmínku deseti uvedení v kinech. Inkubátor je však bez jakýchkoli podmínek a hledí se jediné na inovativnost. Bylo by skvělé, kdybychom něco takového měli i v Česku. Mám pocit, že tady neustále doháníme trendy, které jsou v zahraničí. A takový inkubátor by byla cesta, jak trendy nikoli sledovat, ale udávat. Aby student FAMU, který vyjde ze školy, nebyl hned semletý podmínkami průmyslu. Ochota jít do finančního rizika je v jeho provozu pochopitelně nižší. Tohle je platforma, která lidem umožňuje zkusit udělat něco nového, a když to nevyjde, není to žádný problém. Že se to nakonec vyplatí, je vidět právě na Dánsku – jsou nejúspěšnější kinematografií i televizní líhni talentů v Evropě navzdory tomu, že jde jenom o pětimilionový národ.

Před nějakou dobou na FAMU proběhla debata o spolupráci s automobilkou BMW. Část peněz, které automobilka škole nabídla, měli studenti použít pro výrobu reklam na značku. Část pedagogů i studentů se proti tomu postavila. Jaký je váš názor na podobné spolupráce? Dlouho jsem působil v neziskovém sektoru. Většina donátorů poskytuje peníze, protože

chtějí vypadat pozitivně. Jdou do dětského domova, přinesou na Vánoce hračky a nafotí si to. Dají to do výroční zprávy, do brožurky a vypadají skvěle a jejich produkty se lépe prodávají. Jsou určité výjimky, třeba Karel Janeček a jeho různé nadace nedělají všechno stejně jako ostatní.

Proto bych byl vůči těmto aktivitám opatrný. BMW nabídne peníze, ale co z toho? Spojí se s FAMU, která má dobré jméno. Je to jedna z nejprestižnějších filmových škol na světě a oni vlastně exploatují její značku. Pak jde o to, kolik dají peněz a jestli je to pro školu výhodné a do jaké míry se vůbec má na FAMU učit tvorba reklam. Nejsem úplně zásadně proti, ale rozlišoval bych případy, kdy soukromý donátor chce pomoci a kdy chce exploatovat.

V předvolební debatě jste otevřel téma sexismu. Setkal jste se prý s tvrzením, že na některých katedrách přijímají studentky spíše na základě půvabu než dovedností. Častý je ale i opačný předpoklad: že dívky mohou být znevýhodněny v přijímacím řízení, protože vstupují do výhradně mužského oboru.

Moje zkušenost z českých vysokých škol je taková, že když se vyskytly aféry pedagogů, kteří tlačili studentky do milostných poměrů, tak se to vedení snažilo zamést pod koberec nebo bagatelizovat. Ochota otevřít v Česku podobné kauzy je asi stejná jako ochota otevřít kauzy zneužívaných dětí v katolické církvi. Znam příklady z několika kateder, kde si pedagog vzal svoji studentku za manželku.

Jednak je tu sexismus a jednak tu jsou ty milostné vztahy na pracovišti. O čem mluvíte vy, to je ta druhá strana sexismu. Buď někdo vybere nějakou hezkou studentku, která se mu líbí, nemusí s ní nic mít, ale chce se na ni třeba jen pět let koukat a pást se na její krásu, nebo naopak odmítnou ženu, protože si říkají, že ženy jsou od přírody takové a makové a nemohou studovat obor, který je vlastně mužský. Zapomínají na to, že co je mužské a co ženské, je zčásti kulturně podmíněné. A je chyba kulturní konstrukty potvrzovat a vytvářet z nich stereotypy.

Zdeněk Holý (nar. 1974) je filmový kritik a teoretik, producent a nakladatel. Pracoval jako redaktor a šéfredaktor filmového časopisu Cinepur. V rámci svého doktorandského studia na FAMU natočil snímek Bitevní pole Titan (2007). V letech 2008–2012 působil jako ředitel Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. V roce 2016 byl zvolen děkanem FAMU.

VSTÁVEJ, JDI, DĚLEJ, PIŠ, VOLEJ, VYZVEDNI

V poezii Maxe Ščura navštěvuje filmový gangster Vincent Vega holandskou galerii a fascinovaně sleduje krutost starých mistrů, postavy obydlující katalogy firmy IKEA se snaží uniknout z normovaných interiérů a pobyt v uprchlickém táboře připomíná nepovedený trampský výlet.

IKEA

Interaktivní muzeum budoucna, nepřiliš vzdáleného, vítězného švédského socialismu: na každý exponát si lze šáhnout, vyzkoušet si ho na sobě; nekonečné množství variant, paralelních vesmírů, jež jsou oddělené jen neviditelnou čtvrtou zdí vaší kupní síly. Jenže nakonec si uvědomujeme, že nemůžeme koexistovat v každém z nich a brzy se dostavuje zklamání a závrť z takového množství slíbeného času – tolik ho nikdo z nás nepotřebuje. Navíc pro mě to vše je dávná minulost – zajímá mě něco jiného: kdo bydlí v těchto luxusních bytečcích na hraní? Kdo před chvílí vstal od jídelního stolu a schoval se přede všemi na záchodě? Podle stejných knih na policích usuzuji, že zde čekají na smrt jejich autoři, neznámí spisovatelé, kteří vydávali sebe samy vlastním nákladem: zřejmě si v důchodu přivydělávají jako kompars v této mateřské školce pro věčné děti, anebo jsou už po smrti a absolvují tady své nekonečné peklo.

Opravář

Přijde jako na návštěvu k nejlepšímu kámošovi, mluví o všem: že má problémy se zdravím, že nemá rád Cikány, že hraje na kompu střílečky, že Krym vždy patřil Rusku a že v zemi je úplný bordel; vtipkuje, haleká, jako Hrabalův Pepin (v životě jsem nepotkal mezi Čechy žádného Švejka) – už zhruba za hodinu mě z něj začne bolet hlava, a dávám mu najevo, že už musím jít – v tu chvíli se najednou začne balit, skoro se na mě zlobí, že nemám smysl pro humor: prý kdyby neměl možnost si popovídat, už by se z té práce dávno zbláznil – výborně, myslím si, na shledanou, raději vy než já. Jen když se proud horké vody konečně po třech dnech čekání dotkne mé kůže, pociťuji, jako v dětství, spolu se slastí něco jako výčitky svědomí.

Konopiště

Antičtí bohové nechápou, co tu dělají – už dávno je po jejich době, kolem je severní les, a navíc je zastínil, s odpuštěním řečeno, nějaký alpinista, i když nevylezl na Olymp, nýbrž na Golgotu. Už několik set let zde nutí nymfy do tance kolem pestrého záhonu s květinami, jako by to byla děcka ve školce. To ovšem nedělá krajinu veselejší. Sluneční svatozář zas pokazí selfie ikonu. Ovečky vykukují ze soch jako živé, jako by potřebovaly nakrmit – samy na trávu nedosáhnou,

zatímco jelen mlčí – není žádný vůl, natožpak beran, není vyhubený druh – je strážce pralesa.

Jen se na vás podívá téměř dračím okem, s despektem – kdyby tu nebyl plot, utekl by on, nebo vy? On nemá kam utíkat. Proto si nadále s mlaskáním pochutnává na kedlubně. Jako atrakce nic moc.

Páv naruby se tváří jako dikobraz – jistě, každý tvor nemá roh, natož lovecký – zatímco zámek povstává tak mohutně, až to uráží: vždyť nedokázal zachránit život ani pánovi, ani milionům.

Tak jaký má smysl to muzeum? Je v tom snad nějaká velikost? Střílet z půlmetru mezi očí, aby byl vidět výtrysk krve, a nechápat, že strefuješ se do sebe sama? Jdi domů, turisto. A ty, jelene, zij.

Stockholmský syndrom

Nedávná minulost tě mučí: vstávej, jdi, dělej, piš, volej, vyzvedni, dokud se ze sebe nepozvracíš – a zase na mučidla, sotva zvedneš tvář ze zvratků – noř se do hnusu.

To daleká minulost tě drží jako rukojmího, vězněného krále, pronajímá ti coby palác celé vězení – ať už je jakkoli zlá, jakkoli hluchá k našim výzvám a výtkám, postupně v ní poznáváme svou ochránkyni.

Vincent Vega v Amsterdamu

No, to už jsem vám říkal že jsem tam byl v kině, v mekáči k tomu ještě v tý čtvrti barvy krámů kde štětky zanechávají na skle výloh skvrny po zpocenejch kozách a kde je buziků víc než v lochu Ale co jsem vám neříkal, je to, že jednou, po pořádným brku a po obvyklý masáži nohou mě jedna praštěná nymfomanka z Texasu zatáhla do muzea Umění i když jsem navrhoval Madame Tussaud (vzpomínáte si přece na můj povedenej fórek vo motorizovaným muzeu voskových figurín, jak jsem ho říkal v Mazaným Králíčkovi? Tak to mám votamtad) Tak vo čem jsem to mluvil Jo, vo umění No, co vám mám povídat – umění je hustý, vo tom žádná Nejdřív jsme viděli parádní skupinovej – to neuhodnete! – portrét! – tvrdejch chlápků ze sedumnáctýho století který spolu vovládali jednu čtvrt a po nocích chodili vybírat výpalný vod bohatějch sráčů – a když už nevěděli, co s prachama, tak si vobjednali vobraz na celou zeď –

to bylo tenkrát to samý, jako si dneska zaplatit reklamu na Superbowlu nebo si koupit seroš a nastrčit do hlavní role svou šuknu nebo... tak něco

Pak jsme viděli pár pláten, vo který můj jmenovec – prej taky dost slavnej – vytíral štětce Tomu v jedný rvačce ufikli ucho

Viděli jsme hromadu různejch pušek, pistolí, brokovnic no jako když vodzbrojíte celej negerskej gang tuny trofejí, který dědečkové našich amsterdamskejch přátel sebrali černejm, šikmovokejm, Hispáncům Ty chlapi kontrolovali půlku světa!

Ale nejvíce mě dostal stříbrnej tácek Teď se podržte: na tom tácku byly rozložený maličký sáčky a v těch sáčcích bylo přesně zvážený opium – to samý co herák, akorát festovnější – teda, už tehdy ti Amsterdamci dělali mastný kšefty

pakovali se vostošest a všechno přitom bylo legální měli to povolený vod jejich prezidenta nebo jak se tam říká krále – no kurva nekecám!

Po takovym zážitku jsem dokonce musel jít do parku na cígo Tam ke mně přífrčel chlápek v takový ulítlý uniformě a povídá: V našem parčíku se nekouří No, tak jsem mu vpálil kulku mezi voči dokouřil jsem a vrátil jsem se do Los Angeles

✱

Lesní lidé odešli a ještě předtím pečlivě srolovali své stezky do kotoučů slámy

Obilí je jako moly vyžraný polyuretan staré židle

Krajinu kazí jen elektrické mlýny podobné hvězdičkám japonských ninjů rozházeným po poli Některé ještě nedoletěly k cíli

Visí nám nad hlavou jako připomínka letadlových vrtulí a docela nedávných bombardování

Na místech minulých bitev stojí nehybné polámané kříže nad hroby neznámých obrů

✱

Jiní házejí do delftských kanálů mince zatímco já u Vermeerova muzea nechal spadnout do vody filtr od objektivu a to jsem si ani nepřál se tam někdy vracet

To jo, Japonci fakt umějí poděkovat za dvě stě let staré výpůjčky tentokrát mým prostřednictvím

Tady máš, kamaráde Jene, dárek z budoucna: nové, současné sklíčko pro tvou cameru obscuru

Max Ščur



Koláž ČERNÝBERAN

✱

Srpen doma
v dělnické čtvrti
Nic nemůže být lepší

Železné ložiskové kuličky
těžké a rozpálené sluncem
jako hvězdy
nebo rajčata
na zahrádce pod balkónem

Zatím žádné domácí úkoly
Lze myslet na nebe
ve vlastním tempu

✱

Měcholupický den
může být kdekoli
například v Měcholupech
či Praze

po rozhovoru o Cortázarovi
vracíš se od psychiatra
tak ve čtyři v pět odpoledne
ostře vidíš
současné slunce
zpracované ve Photoshopu
na renesančních průčelích

pod nohama slyšíš minské listí
na buenosaireských tramvajových kolejích
natažených skákacích gumách
na lýtkách neviditelných školaček
za horizontem

v pivnici U černého vola
narazíš na staré známé
Bondyho, Valtara a Klímu
sděluješ jim jako prvním radostně děsivou
zprávu
tři králové hned začnou přemýšlet
nad svými dary

zatímco tobě jako nejlepší dar přijde toto
město samotné
v němž býti básníkem je tak snadné, že to
až není třeba
postačí, že tu strávíš dětství
anebo druhý život stejně dlouhý a hodnotný
jako ten první
a pak v nejlepším odejdeš na výšiny
to znamená podruhé
odejdeš do undergroundu

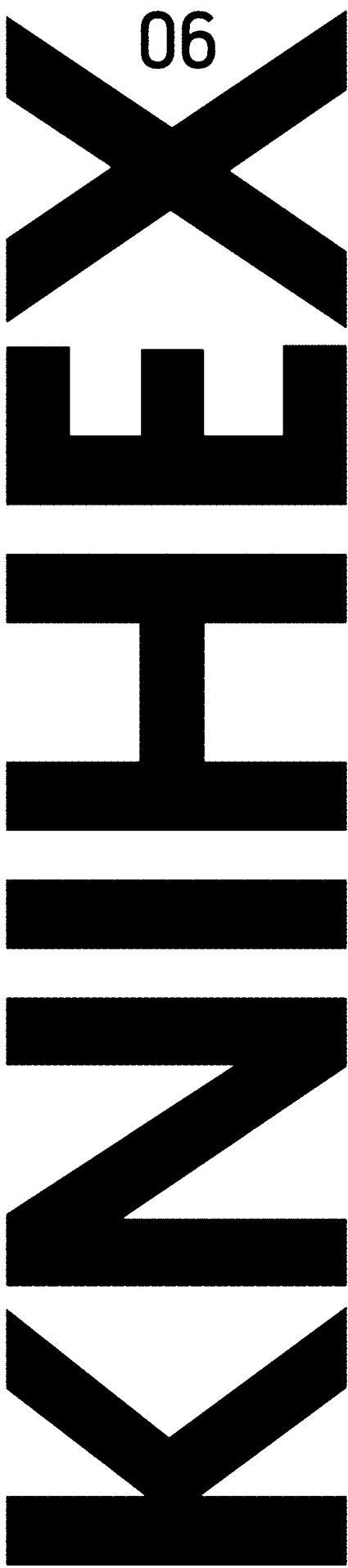
✱

Pobyt v uprchlickém táboře
nejvíc připomínal zdoluhavý trampský výlet –
ranní pěší procházky v lese
orientační běh v terénu

na útěku před policejními psy
přeskakování plotů
seznámení s vyděšenými Aboriginci
učení se základům jejich jazyka
výměna hodnotných předmětů za vodku
zběžná prohlídka kulturních památek
sběr hub a bobulí
slavnostní grilování u táboráku
hazardní hry
folkové songy hrané na kytaru
chlastání do bezvědomí
záhadná noční mizení v západním směru
občasné bezdůvodné rvačky
sex všech proti všem v houští
tetování na památku
postupné zdivočení a zblbnutí
to vše bez vedoucího skautského oddílu
beze zpráv z vlasti i ostatního světa
bez naděje na to, že se někdo vydal hledat
naši skupinu
a bez nejmenší představy o itineráři
v důsledku čehož slova „kocovina“ a „budoucnost“
byla po nějakém čase vnímána jako synonyma

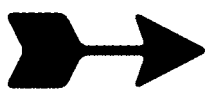
Pobyt v uprchlickém táboře
nejvíc připomínal zdoluhavý trampský výlet
a ty jsem nikdy neměl rád
nehledě na jejich prospěšnost zdraví
proto jsem hledal sebemenší možnost
utéct z přírody zpátky
do Města
které jsem v duchu ani na okamžik
neopustil

Max Ščur se narodil v roce 1977
v běloruském Brestu, od roku 1998 žije
v Česku, kde vydal básnickou sbírku
Modus bibendi (Petr Štengl 2012)
a novelu Kulturtréger (Petr Štengl 2013).
Do běloruštiny přeložil například
jednotlivá díla Egona Bondyho, Ladislava
Klímy, Karla Hynka, J. H. Krchovského
nebo Máj Karla Hynka Máchy.



Všichni malí
nakladatelé
aneb Knihy
nad Vltavou

19–6–2016
10—20 H



Vila Štvanice
a její okolí, ostrov
Štvanice, Praha 7



Ostrava

platforma (pro současné umění)



28 04 — 05 06 2016

Šárka Mikesková Aleluja

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

Mediální partneři



KINO — Ceny Pavla Kouteckého

2. 6. Pražský hrad-zahrada Na Valech

21.30

Drahý Mistře, rež. Pavel Koutecký

Vstupenky 150 Kč v pokladně Divadla Archa a na www.goout.cz Před projekcí procházka
zahradami Pražského hradu, cena 50 Kč. Nutná registrace na plecnikzahrady@seznam.cz

3. 6. Letenské sady u dětského hřiště, Praha 7 — ZDARMA

21.30

Mallory, rež. Helena Třeštková

4. 6. Letenské sady u dětského hřiště, Praha 7 — ZDARMA

21.30

Amerika, rež. Jan Foukal

6. 6. kino Světozor, Vodičkova 41, Praha 1

18.30

V paprscích slunce, rež. Vitaly Mansky

20.45

Koudelka fotografuje Svatou zemi, rež. Gilad Baram

7. 6. kino Světozor, Vodičkova 41, Praha 1

18.30

Nebezpečný svět Rajka Dolečka, rež. Kristýna Bartošová

20.45

pásmo krátkých filmů Strip, rež. Kateřina Turečková **Kohoutková**,rež. Veronika Lišková **Co dělat, když vlaky projíždí**, rež. KarlFriis Forchhammer **Všechno skončí v jedné bedně**, rež. AlžbětaKovandová **Království banánových krabic**, rež. Jan Vondráček

7. 6. nám. Jiřího z Poděbrad, Praha 3 — ZDARMA

21.30

Drahý Mistře, rež. Pavel Koutecký

Před projekcí prohlídka kostela Nejsvětějšího Srdce Páně.

Nutná registrace na plecnikostel@seznam.cz

Promitáme také v **Containall/Stalin**, Letenské sady, **Prostě kafe**, Kodaňská 53, Praha 10, **Tiskárna na Vzduchu**,
areál Výstaviště 67, Praha 7, **UNijazz**, Jindřišská 5, Praha 1, **Kavárna Potrvá**, Srbská 2, Praha 6, **Filmový klub**
ČVUT, Fakulta elektrotechnická, Technická 2, Praha 6

Slavnostní večer — Ceny Pavla Kouteckého

9. 6. od 19⁰⁰ — v Divadle Archa — Vstupenky v pokladně Divadla Archasledujte web — cenakoutecky.cz

pořadatelé

film & sociologie

JEDEN

Divadlo Archa

NADAČNÍ FOND AVAST

Hlavní partner

man@web

AFB

za podpory

státní fond

fond

literatury

MINISTERSTVO KULTURY

Praha

Praha

Praha

Praha

Praha

Praha

mediální partneři

Vltava

A2

IN

TOTAL FILM

Pod záštitou Vladislavy Hujové, starostky městské části Praha 3

NoD



16/5–20/6

Jakub Janovský – Personae /
Hosté: Matej Fabian & Robert
Palůch

Vernisáž (16.5./19:00) Jakub Janovský
v tomto projektu spojuje téma masek,
maskování či zakrývání, které je v dnešní době
nanejvýš aktuální.

2/6

ProFitArt & NoD: BOI

Fúze tance, fyzického divadla a tradičních
lidových písní z různých regionů Slovenska.
Jak se z chlapce stává muž v dnešní
postmoderní společnosti?



7/6

Impromima vol. 11

Přijďte na sklenku exotiky, dečku šílenosti,
panáka trapnosti, půllitr zábavy a litrovku
nespoutané energie tryskající jak z nás tak
z vás! Improvizační večer studentů Katedry
pantomimy HAMU a KATAPu DAMU.

9/6

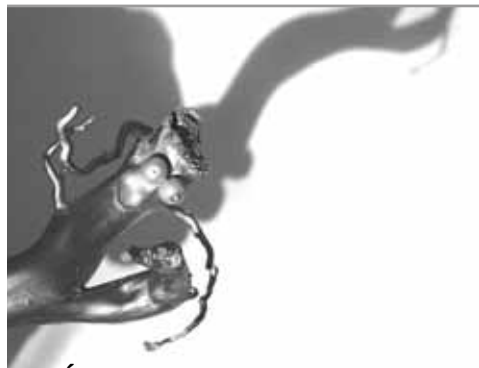
Nebeský – Trmíková – Prachař &
NoD: Dvojí domov / z Čepa

„Jest kdesi sladké jádro, ale polámeme
si ještě všechny nehty, než se k němu
dostaneme.“ Poetická inscenace z díla básníka
Jana Čepa.

22–23/6

Hlasy z Tibetu: Filmy a fotografie
ze střechy světa

Unikátní událost, která představí českému
publiku dynamickou a živou tvorbu tibetských
filmařů a fotografů.

**VÝZVA / GALERIE NoD:**

Výzva k předkládání uměleckých děl:
SAMOROSTI 2016 / Deadline pro podání
příhlášky 24. 6. 2016

Již po čtvrté vyzýváme tvůrčí osobnosti,
samorostlé umělce k účasti na největší
nezávislé přehlídce autorského umění
SAMOROSTI 2016. Své přihlášky posílejte
na veronika@roxy.cz.

Více na: www.nod.roxy.cz

Více informací a kompletní program na
www.nod.roxy.cz



Iluze opoziční síly

Masové protesty na Den Evropy v Polsku

V Polsku se formuje opozice vůči vládě strany Právo a spravedlnost, která nadále pokračuje ve své politice konzervativní revoluce. Dosavadním vrcholem protivládních aktivit byl velký protest, jenž se odehrál 7. května ve Varšavě. Přesto se nezdá, že by vláda výrazněji přicházela o podporu veřejnosti.

JIŘÍ KOUBEK

Na Den Evropy 7. května ve Varšavě proběhla největší opoziční manifestace od nástupu Práva a spravedlnosti (PiS) k moci a zároveň údajně vůbec největší demonstrace od pádu komunismu v Polsku. Jejím organizátorem byl Výbor na obranu demokracie (KOD) a vystoupili na ní představitelé hlavních opozičních stran (kromě hnutí Kukiz, které stojí ještě napravo od PiS, a radikálně levicové strany Razem). Politici od postkomunistické levice až po neoliberální pravici deklarovali potřebu jednoty a společného postupu proti vládě, která podle nich ohrožuje demokracii a evropské hodnoty.

Rozdělené Polsko

Znamená to snad, že se veřejné mínění půl roku po nástupu konzervativní vlády a rok po zvolení konzervativního prezidenta obrací na stranu opozice? Rozhodně ne. Podle posledních výzkumů PiS stále s přehledem vede a udržuje si zhruba stejnou podporu jako Moderní Polsko i Občanská platforma (PO) dohromady (ostatní opoziční strany by se do parlamentu ani nedostaly). Může to alespoň znamenat, že se proti „vládě jedné strany“ rodí široká a soudržná pravolevá demokratická opoziční aliance, vyztužená masivním hnutím z občanské společnosti? I takový závěr je přinejmenším předčasný.

Předně stále platí, že Polsko zůstává hluboce rozdělené. Síla opozice je tak trochu optickým klamem, způsobeným efektem mobilizace a velkoměsta. Je to přirozené právě

opozice, kdo burcuje, kdo je nespokojen a kdo má urgentní zájem přivést do ulic masy lidí. I kdyby byla demonstrace na Den Evropy skutečně čtvrtmilionová, převáží mlčící spokojenou konzervativní masu na polském venkově? Navíc voličská základna opozice leží ve velkoměstech. Pokud jde o pořádání velkých mítinků v ulicích metropole, má tedy současná opozice strukturální výhodu.

Kromě iluze početní převahy je tu iluze opoziční jednoty. PO a Moderní Polsko čeká nemilosrdný boj o to, kdo bude hlavní opoziční silou proti PiS. V Polsku funguje vcelku „čistý“ poměrný volební systém a ten si žádnou takovou alianci nevynucuje – na rozdíl od maďarského. Příště jen stačí, aby nepropadlo tolik opozičních hlasů jako v roce 2015. Pro opoziční strany by pak bylo daleko jednodušší a praktičtější spojit se proti PiS až po volbách a rozdělit si ministerstva než se složitě handrkovat o vedoucí místa na společných kandidátkách. Obzvláště citlivá na takové dělení by byla PO, což je do značné míry obrovská klientelistická síť obhospodařující pakty s lokálními ekonomickými elitami. Pro Moderní Polsko by zase mohla být překážkou „toxičnost“ spolupráce právě s PO, na niž se valí jeden skandál za druhým.

Příkladem budiž další únik z „odposlechové aféry“ z konce dubna, ze kterého plyne, že se blízký spolupracovník expremiéra Tuska Pawel Graś v roce 2014 dohadoval s dnes již nežijícím nejbohatším polským podnikatelem Janem Kulczykem o odvolání šéfredaktora bulvárního deníku Fakt. Kulczyk se měl u německo-švýcarských majitelů (Ringier Axel Springer) přimluvit za to, co se dle Grašova náznaku nepovedlo po vládní linii (neoficiální intervence u německé vlády). Šéfredaktor byl po čase skutečně odvolán.

Příběh je ukázkou toho, kvůli čemu PO loni prohrála volby a co PiS od svého založení v roce 2001 nemilosrdně tepe: propojení politické, ekonomické a mediální moci. K tomu patří i „německá karta“ a údajně polokoloniální status III. republiky, se kterým PiS také hodlá skoncovat. Polská média patří Němcům, a to navíc koncernu, jehož představitelé mají údajně blízko ke kancléřce Merkelové.

Do rovnice stačí jen dosadit, jak věrným spojencem Merkelové byl premiér Tusk, když byl ještě ve funkci. Odposlechová aféra je ve skutečnosti součástí dlouhodobější snahy o definitivní diskreditaci a naprosté zlomení PO a Donalda Tuska.

Velký úklid po III. republice

V rozděleném Polsku je nemálo těch, kteří považují „velký úklid po Občanské platformě“ a po celé III. republice, do něhož se PiS se silným demokratickým mandátem pustilo, za mnohem důležitější úkol než zalíbit se „koloniálním pánům“ z Berlína a Bruselu. Bez ohledu na to, jak absurdně se taková perspektiva může jevit kdekoli na západ od polských hranic (třeba s ohledem na to, že Polsko patří k hlavním „vítězům“ velkého rozšíření EU v roce 2004), je nutné brát ji jako fakt. Nejen na krajní pravici je mnoho těch, kteří vzhlížení polské opozice k Evropě v době, kdy Evropa staví Polsko na pranýř, považují za vlastizradu. Za vše hovoří obří transparent, který jen den po velké demonstraci na svém stadionu rozvinuli

fanoušci Legie Varšava: „KOD, Nowoczesna, GW, Lis, Olejniková a další coury – pro vás nebude pískot, pro vás budou šibenice.“ (GW je zkratka deníku Gazeta Wyborcza, Tomasz Lis a Monika Olejnik jsou v provládním táboře obzvláště nenávidění novináři). Část radikální fotbalově-chuligánské subkultury je známá svou ultrapravicovou politickou inklinací i mimo Polsko. Ohánění se šibenicemi jistě nereprezentuje většinové mínění v táboře PiS. Přesto však – ve vyhrocené podobě – mnoho vypovídá o propasti mezi stoupenci vlády a opozice.

Výbor na obranu demokracie se nutně stává součástí boje mezi dvěma tábory. A jakkoli je dnes silnou stránkou opozice, v budoucnu se může klidně proměnit v její slabinu. Střet mezi PO a Moderním Polskem o politické vedení celého opozičního tábora se může stát natolik disgustujícím, že lidé z Výboru neodolají pokušení stát se třetím hráčem v tomto vnitroopozičním souboji. Pak by se polská opozice vydala „maďarskou cestou“, tedy cestou rozdrobení.

Autor je politolog.



Síla opozice je tak trochu optickým klamem, způsobeným efektem mobilizace a velkoměsta. Foto Kacper Pempel

par avion

Z NĚMECKÉHO TISKU VYBRAL MARTIN TEPLÝ

die tageszeitung

Německá sociální demokracie je v krizi. Na tom se shodují nejen komentátoři a analytici, ale přiznávají to i němečtí sociální demokraté. Tato strana je bezesporu stálíci na německé politické scéně a také nejstarší „klasickou“ demokratickou stranou ve Spolkové republice Německo. Po éře dvou vlád Gerharda Schrödera v letech 1998–2005 však nastal zlom a strana se potýká s realitou, ve které se, prozatím marně, snaží jasně vyprofilovat. Protože se na začátku května oficiálně zahajoval předvolební boj směřující k volbám do parlamentu v roce 2017, velký počet německých médií se věnoval současné situaci a výhledům Sociálně-demokratické strany Německa (SPD) v následujících měsících. Jeden z trefných komentářů napsal redaktor deníku **Die Tageszeitung** Stefan Reinecke ve vydání z pátku 13. května. Sociální demokraté dnes už nejsou svými protivníky tvrdě napadáni. Naopak, jejich

kontrahenti jsou na ně nápadně milí a přivětiví a mnohdy se jim dobře míněnými radami dokonce snaží pomoci. Existuje lepší důkaz, že je strana v koncích? Reinecke interpretuje soucit jako „poslední pomazání“. Momentálně má strana v předvolebních preferencích okolo dvaceti procent. Pokud se během následujících měsíců nezlepší, byl by to dosud nejhorší výsledek v celoněmeckých volbách. Proč ale tato tradičně silná strana stále více a více ztrácí? Podle Reineckeho je jedním z problému politika Angely Merkelové, která obsadila tradiční sociálnědemokratická témata, jako jsou konec atomové energie v SRN nebo „mateřská i pro otce“, a odvrátila se například od radikální rétoriky vůči generaci osmašedesátníků. Tak by se dalo pokračovat dále. Větším problémem je úspěch sociálnědemokratické politiky minulých desetiletí. SPD bojovala za „malého člověka“, za jeho výstup na společenském žebříku a to se jí také povedlo. **Dnes je typickému členu SPD 59 let, je mužského pohlaví a příslušníkem vyšší střední třídy. Proletářskou minulost nechal dávno za sebou a poslední, o co má zájem, je vrátit se zpět „k dělnickým kořenům“.** Dalo by se tedy říct, že strana je obětí svého vlastního úspěchu. Za vlády Gerharda Schrödera sociálnědemokratičtí představitelé nekriticky obdivovali šéfy velkých koncernů a měli eminentní zájem na tom, aby byli těmito „bossy“ bráni vážně – aby k nim patřili. Symbolické ho vrcholu toto snažení našlo v sérii fotek

Gerharda Schrödera ve značkových oblecích a s kubánským doutníkem. Poté nad ním velká část tradičního voličstva zlomila hůl. SPD je dle Reineckeho vnitřně rozpolcená. Na jednu stranu se chce kamarádit s hlavními hybateli německé ekonomiky a na druhou stranu stále zdůrazňuje, že chce „konat dobro“ i pro malého člověka. Současný předseda strany Sigmар Gabriel je sice dobrosrdečný lidový chlapík, který se pouští do kritických debat s lidmi z okraje společnosti, ale třeba v Davosu neváhá označit odpůrce smlouvy TTIP za produkty hysterické zbohatlické společnosti. Strana tak, soudí Reinecke, nemá jasno, jak vyřešit svá vlastní dilemata.

DER SPIEGEL

V týdeníku **Der Spiegel** ze 14. května se na situaci v SPD zeptali redaktori rovnou jejího předsedy Sigmara Gabriela. Strana nedopadla v nedávných trojích zemských volbách dobře. Vítězem byla jednoznačně pravice – Alternativa pro Německo (AfD), která se, pochopitelně díky aktuálnímu kontextu uprchlické krize, dostala do všech tří parlamentů, tedy v Sasku-Anhaltsku, Porýní-Vestfálsku a Bádensku-Württembersku. Gabriel vidí právě v jednoduchosti řešení, jaké AfD nabízí, opravdový problém. **AfD totiž přichází s myšlenkou solidarity podobně jako sociální demokracie, nicméně ji**

zahuje do nacionalistického hávu. Solidarita ano, ale jen mezi Němci. Hodně tradičních voličů „odcestovalo“ od SPD k AfD, protože v ní viděli pravého zástupce svých zájmů před globálními problémy, především pak před proudy uprchlíků. Gabriel nespatřuje problém v islámu a jeho konfliktu se západní civilizací, ale v globálním kapitalismu, který je pravou příčinou všech uprchlických krizí. Proto odhodlaně volá, že „s neoliberalismem musí být jednou provždy konec“. Samozřejmě je Gabriel v boji proti neoliberalismu v nezáviděníhodné pozici. Rétoricky si sice může dovolit leccos – a jako předseda SPD i musí –, nicméně současně je německým ministrem hospodářství a s globálně aktivními koncerny, které jsou pilířem německého exportu, se rovněž musí rozumně domluvit: „Sociální demokraté vědí, že předpokladem sociálního státu je moderní a efektivní ekonomika.“ SPD se reálně podařilo prosadit několik svých zásadních předvolebních slibů. Především je to zákon o minimální mzdě, což je skutečně historický úspěch, a také například snížení odchodu do důchodu z 67 na 63 let. Tyto nepopíratelné úspěchy se jí ovšem nedaří voličům prodat. Sám Gabriel je z toho zoufalý. Podle něj strana byla vždy schopná dát svým voličům naději na lepší budoucnost. Dnes ji ale voliči chápou jako „Stranu mírného pokroku v mezích zákona“, jak sám Gabriel cituje Jaroslava Haška.

Pohádka o hodném a zlém Rusku

Andrej Zubov a jeho ideologický diktát

Dvousvazkové Dějiny Ruska 20. století proklamují, že jde o poctivou historiografii. Ve skutečnosti jsou poplatné ideologickému vidění, které bolševickou propagandu pouze nahrazuje propagandou nacionálně konfesní. Komunismus přitom autoři chápou jako cosi vnějšího, co s Ruskem vlastně nemá příliš společného.

MATĚJ METELEC

Článek odsuzující ruskou vojenskou intervenci na Krymu, publikovaný v březnu 2014, zařadil Andreje Zubova mezi prominentní kritiky Putinova režimu. Nešlo jen o prázdné gesto, což nejlépe dosvědčuje jeho promptní propuštění ze Státního institutu mezinárodních vztahů v Moskvě. České vydání *Dějin Ruska 20. století*, jež původně vyšly v roce 2009, je tak postříbřeno Zubovovou zaslouženou aureolou lidsky statečného akademika. Jak ostatně podtrhuje text na zadní straně obálky, hlásající nezávislost knihy na „oficiální prokremelské propagandě“. Toto prohlášení je ale do značné míry jen častuška, vábící čtenáře na aktuálně atraktivní téma.

Knihy, jejímž původním editorem byl Alexandr Solženicyn, vznikla několik let před Zubovovým vystoupením a Putinovou „érou“ se zabývá jen do té míry, do níž se historická práce může věnovat žhavé současnosti. Ambice více než čtyřicetiletého autorského kolektivu spočívala v něčem jiném. Zubovými slovy: „Bylo třeba poskytnout poctivé dějiny, ne mýtus, ne pohádky, ne sladké vyprávění, že všechno bylo za všech režimů krásné, nýbrž povědět pravdu, jakkoli je těžká nebo bolestivá.“

První oběti komunismu

Co ale ve skutečnosti *Dějiny Ruska* poskytují, lze jen s obtížemi označit za poctivé dějiny. Ani vzdáleně nejde o práci lpící na akademické rigoróznosti. Chybí poznámkový aparát, odkazy jsou redukovány na seznam doporučené literatury na konci každé kapitoly, takřka výhradně ruskojazyčné. Už sama velikost autorského kolektivu je problematická. Sladit rozdílné pohledy znamená na jednu stranu standardizovat příspěvky do stylu hlavního editora, kterým ovšem nevyhnutelně proráží její perspektivy jednotlivých přispěvatelů tam, kde jsou zvlášť vyhraněné. Přes veškerou snahu jde tak o dílo na mnoha místech vnitřně rozhádané, třebaže to zpravidla nejsou místa zásadní.

To souvisí se zmíněnou „bolestivou pravdou“ nahrazující „sladká vyprávění“. Jednotícím principem práce je téměř hmatatelná vůle po podání zprávy o „sedmdesátileté tyranii bohoborecké moci nenávidící člověka“. Z vymezeného období 1894–2007 proporcionalně nejvíce prostoru připadá z vcelku zřejmých důvodů na léta 1917–1953. Tón této zprávy je určen nacionálně konfesním hlediskem, odporem k „cizákům a přivandrovalcům“ (jimiž jsou v prvé řadě bolševici) a pravoslavným konzervatismem. Citáty z Bible běžně komentují historické události. A podle všeho je mají i skutečně vysvětlovat. Každá krize je totiž v prvé řadě krizí duchovní. Přinejmenším tedy do nástupu bolševiků. A tak autoři praví, že „na úroveň života dělníků na začátku 20. století se dá nahlížet různě, obecně lze ale konstatovat, že nikomu zjevně nehrozila smrt hlady“. Šalamounské prohlášení. Až člověku napadá, jestli konkrétně některým smrt hlady nehrozila nezejvně. Není se co divit, že únoroová revoluce je popsána s údivem a nepochopením: „Rusové povstali a osud vlasti jim



Dějiny Ruska vedou křížovou výpravu na poli historie a v boji proti zlu je, jak známo, dovoleno vše. Foto archiv VUF

byl zcela lhostejný, byli zcela pohlceni svými vlastními problémy, přáli si mír a čerstvě upečený chléb, nikoli vítězství.“ Jako by neexistovaly příčiny rozkladu ruského bojového ducha. Nebo spíš ti, kteří se upínají k carskému impériu jako ideálu, je vidět prostě ani nechtějí.

Pasáže věnované první světové válce zaujmou nanejvýš zaplevelováním textu výčty vyznamenání, udělených většinou budoucím bělogvardějcům. Ti jsou skutečnými hrdiny dějin Ruska 20. století a občanská válka je jejich klíčovou etapou. Jí patří nejrozsáhlejší kapitola obou svazků, jí je věnováno nejvíc vášně a emocí všeho druhu. Bílí, poražení šampioni, jednali vždy z těch nejčistších a nezištných motivů, jejich protivníci byli satanskými spiklenci, kteří si libovali ve zlu. Bolševici byli bezpochyby německými agenty, důkazy sice chybějí, ale to proto, že je právě bolševici zničili. Rudý teror nelze popřít a nikdo ho také nepopírá. Zato o bílém se nedozvíme téměř nic, protože nebyl.

Dějiny Ruska přinášejí dva výklady, proč vlastně bílí, reprezentující skutečné Rusko, prohráli. Na jedné straně šlo o výsledek konspirace ďábelských bolševiků, vedených cizáckou ideologií, kteří Rusko uchvátili a rychle jej zotročili brutální silou. Na straně druhé sám ruský lid se odvrátil od náboženství, „nerozhodl se pro Rusko, nýbrž proti němu“ a za to zaplatil svým utrpením. Výsledek je týž: bolševici, komunisté, Sověti nejsou Rusové. Skutečné dějiny Ruska jsou dějinami obětí, ovládaných antiruskými internacionalisty a bílé emigrace. Čím dál prořidlejší emigrantské kroužky tak vlastně mají víc co říct o Rusku ve 20. století než nějaký Sovětský svaz. Vyčítat Rusům činy komunistů? To právě Rusové byli jejich prvními oběťmi!

Historiky a lži

Text – hlavně v prvním svazku – protínají drobné medailonky osob a osobností, citace z deníků, paměti či korespondence. Krom vůdčích postav bolševiků, jež se nedají dost dobře obejít, jde takřka výhradně o jejich odpůrce, a to i odpůrce druhého a třetího řádu. Autoři dávají přednost historikům před historií, nějaké snahy o vysvětlení jsou nakonec vedlejší,

ústřední koncept „války bolševiků proti národům Ruska“, trvajících nepřetržitě od roku 1917, je vševysvětlující. Tak se dozvíme, že Lenin „ohromoval svou příkrostí, chladnou krutostí a naprostým nezájmem o radosti běžného života“, jako by o povaze režimu něco vypovídalo, jestli byl nebo nebyl milý člověk. Vedle této informace působí poněkud komicky, že podobný „nezájem o radosti běžného života“ autoři naopak obdivují u později svatořečeného Jana Kronštadtského, který ihned po svatbě své ženě oznámil, že budou žít jako bratr a sestra. Méně k smíchu už je, že zkáze kazaňské ikony Matky Boží se v knize věnuje víc prostoru než obětem revoluce 1905 a „duchovně-náboženskému stavu společnosti“ před první světovou válkou mnohem víc místa než tehdejší zahraniční a vnitřní politice.

Jen velmi málo se dozvíme o fungování bolševické strany, motivací řadových komunistů či o vnitřních bojích o moc. Sřet o nástupnictví po Leninovi podle všeho významem zaostává za strukturou porevoluční emigrace. Popis druhé světové války působí z týchž důvodů poněkud zvláštně. Autoři se totiž dostávají do svěřáku vlastního nacionalismu, tj. nutnosti ocenit hrdinný ruský lid, a přitom neuhnout od hodnocení neruského charakteru stalinského režimu, který tento lid ve válce vedl. Překvapivě trvá fascinace vyznamenání. A tak se místo udělených svatojiřských křížů dokola dovidáme o udělení řádu Hrdiny Sovětského svazu.

Dějiny Ruska vedou křížovou výpravu na poli historie a v boji proti zlu je, jak známo, dovoleno vše. Nicméně právě v to věřili i „metafyzicky nemravní“ bolševici. Autoři na rozdíl od nich sice neškrtají z dějin celé osoby, taktických zapření, „odvážných“ interpretací či retušování faktů je ale v obou dílech nespočet. Je groteskní přešlap, když komunistům připisují touhu zavést společenství žen, což dokládají nepochopenou (pokud ne úmyslně zfalšovanou) citací z *Komunistického manifestu*. Více na pováženou je vytěžování hořkosti rumunského religionisty a antikomunisty Mircei Eliadeho, jež ovšem zamlčuje jeho fašistickou a antisemitskou minulost, kterou s autentickou bolestí zaznamenal v *Deníku 1935–1944*

židovský spisovatel Mihail Sebastian. Čist, že „roku 1966 v Indonésii vojáci v čele se Suhartem odvrátili komunistický puč, podporovaný Pekingem (při němž zahynulo kolem 3 000 000 Indonésanů většinou čínského původu)“, což je víc než eufemistický popis krvavých čistek, které CIA popsala jako jednu z nejhorších masových vražd 20. století, pak vyvolává jen znechucení. Že Indonésie nebo podobně hodnocené Frankovo Španělsko fungují pouze jako ilustrace na okraj, jen dokládá, do jaké míry je celek díla podřízen ideologickému diktátu.

Pilíř veřejného života

Dějiny Ruska mají svá světlá místa. Patří k nim třeba zhodnocení stabilizace SSSR s nástupem Brežněva nebo pozornost věnovaná vývoji na Kavkaze a ve Střední Asii. Je jich ale zoufale málo a ve výsledku jde o text řádově reakčnější než práce těch nejkonzervativnějších západních historiků. S výrokem „druhým pilířem veřejného života (pokud ne prvním) po uvědoměním vlastenectví, vštěpovaném školou a knihami, je uvědoměná morálka“ (morálkou se míní náboženství) by se nejspíš ztotožnil i Vladimir Putin.

Ve druhém svazku se na jednom místě nachází vyznání autorů (či editora), jaké dějiny vlastně toužili napsat: „Dějiny nikoli státu či režimu, nýbrž národa.“ Ovšem národa jako ideálu, do něhož nepatří ti, kteří se nedefinují těmi správnými hodnotami. Autoři vlastně píší dějiny kolonizované či okupované země a dávají okázale najevo nechut věnovat příliš prostoru okupantům. Nelze se vyhnout dojmu, že kdyby vytvořili dějiny bílého Ruska, šlo by o užitečnější a nejspíš i lepší dílo. Nepsali by alespoň dějiny Ruska, které vlastně nikdy neexistovalo. Komunismus, jež se z těchto dějin snaží vypreparovat, byl po většinu dvacátého století od Ruska neoddelitelný. A to jak v očích těch, kteří s komunismem i Ruskem spojovali největší naděje lidského rodu, tak pro ty, kteří se stali jejich oběťmi.

Andrej Zubov (ed.): Dějiny Ruska 20. století I, II.
Kolektiv překladatelů. Argo, Praha 2014 a 2015, 962 a 770 stran.

Souhrn bádání o cenzuře

Autoři rozsáhlé kolektivní monografie V obecném zájmu si vytkli za cíl zmapovat dějiny cenzury v období mezi takzvanou druhou revolucí knihy a dneškem. Obšrné dílo má sice značnou faktografickou hodnotu, ale postrádá závěrečnou syntézu zkoumaného fenoménu.

PETR ŠMÍD

Dvousvazková monografie *V obecném zájmu*, která se věnuje otázce cenzury literatury, je sestavena z jedné úvodní a osmi chronologicky členěných kapitol a za každou z osmi časově ohraničených částí následuje několik případových studií. Co do použitých metod vycházejí autoři z teoretických studií obsažených ve sborníku *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenzuře* (2012). Za hlavní inspirační zdroje lze považovat teorii strukturních mezer, tj. prostor, v jehož rámci je možné cenzuru obcházet či vyjednávat o možnosti, za jakých podmínek bude text publikován. Explicitně pak autoři pracují s několika myšlenkami německé literární teoretičky Beaty Müllerové. Jedná se o sebeprosazování kánonu, rozptýlenost cenzury, produktivní efekty cenzury a její permanentní přítomnost ve společnosti. Úvod čtenáře dobře seznamuje s pojmy, metodami, strukturou knihy i s badatelským záměrem autorů.

Tři typy cenzury

Cenzurní přístupy jsou děleny na tři ideální typy. V paternalistickém přístupu, který je charakteristický pro starší období, je zákazem „škodlivé“ literatury pečováno o blaho a spásu poddaných. V liberálním přístupu má zásadní význam následná cenzura, která je primárně cílena na nakladatele, a nikoli autora. Autoritativní cenzura se pak vyznačuje tím, že polemické texty interpretuje jako známku kulturního rozkladu. Má jasně vyhraněnou kulturní politiku a literáty, nakladatele i čtenáře aktivně disciplinuje. Všechny tyto typy jsou vzájemně propustné. Po celé sledované období jsou v rámci vysoké literatury problematická díla, která vedou s čtenářem dialog a nabízejí více interpretací textu

(především poezie). Taková díla bývají terčem především autoritativní cenzury, jež je často hyperinterpretuje a označí jako dekadentní, braková či útočící na režim. Nakladatel i autor však mohou dílo doplnit paratextem (předmluva či doslov), který dílo „správně“ interpretuje a omezí jeho „buřičský“ potenciál.

Podobně jsou v textu obsáhlé monografie roztroušeny i zmínky o produktivních (tj. pozitivních) stránkách cenzury. Je jimi například tlumení antisemitských či rasistických tendencí v případech liberální cenzury či vzestup důležitosti slova jako takového v důsledku cenzury autoritativní. Čtenářstvo je přitahováno texty, které atakují či překračují hranice, jež cenzura nastaví. Beletrii je pak podle autorů společností automaticky přisouzena výraznější společenská role než v období liberální cenzury.

Jako zvláštní oddíl je nutné brát více než čtyřicet případových studií, které oživují tempo knihy. Pozitivem je, že tým se nesoustředil pouze na známé kauzy (například „cenzurovaný“ Franz Kafka v edicích Maxe Broda), ale spíše se snaží vyčerpat veškeré cenzurní postupy či literární žánry typické pro danou dobu. Mezi případovými studiiemi z let 1989–2014 najdeme i takové, které již lehce vybočují z vytyčeného badatelského pole, tj. literatury vycházející tiskem. Jde o hudbu a texty s rasistickou tematikou (kapely Orlík a Bráník) nebo o dětskou pornografii (erotické povídky s dětskými hrdiny) na internetu.

Produktivní role cenzury

Zásadním nedostatkem knihy je absence závěru. Práce, která se zabývá tak komplikovaným jevem, jako je cenzura, navíc v rozmezí 265 let, přímo volá po závěrečné syntéze. Závěry, k nimž badatelský tým dospěl, je tak nutné rekonstruovat z jednotlivých zmínek v textu.

Hlavní myšlenkou, která dílem prostupuje a která byla mnohokrát zmíněna při prezentaci knihy v médiích, je onen produktivní vliv cenzury na literaturu. Diskutabilní je například tvrzení, že cenzurovaný text se stává pro čtenáře vždy atraktivním. Lépe by snad bylo hovořit o literárním „skandálu“ – ten doprovozoval v době vydání řadu knih, které později přešly do kánonu (například Škvoreckého *Zbabělci*, kteří vyšli i díky nedbalosti cenzurní úřednice). Těžko hovořit o produktivní roli cenzury v jiných případech. Třeba *Prométheova játra* Jiřího Koláře jsou příkladem textu, který se dostal ke čtenáři legální cestou až po změně režimu v devadesátých letech 20. století. Za pravdu lze autorům knihy dát v případě inscenovaného cenzurního zásahu, který

má zajistit komerční úspěch titulu. S ním pracoval například Přemysl Svora, jehož kniha *Sedm týdnů, které otrásl Hradem* vyšla roku 1998, tedy v období liberální cenzury.

Problematické je i zobecnění, že je-li liberální cenzura velmi tolerantní, literární dění přestává být pro společnost atraktivní. Jako příklad nám poslouží současná poezie. Vychází v nákladech stovek kusů a v podstatě jen pro okruh lidí, kteří se jí aktivně věnují. Jako protiklad je často zmiňována situace před rokem 1989. Například Jaroslav Seifert vydával v osmdesátých letech 20. století sbírky v desetitisícových nákladech. Šlo však především o konvenční poezii, kterou cenzura pustila. Mnohé básně, které vyšly před druhou světovou válkou, nebo takové, jež bylo možné interpretovat protirežimně, vycházely i v sedmdesátých a osmdesátých letech v exilu či samizdatu v malých nákladech. Problém zřejmě nebude v tom, že literatura bez cenzury je neatraktivní, ale spíše ve skutečnosti, že takzvaná vysoká a experimentální literatura, stejně jako jakékoli autentické umění, není dnes většinou společností považována za potřebnou a je nahrazena masovou kulturou, která je vstřebávána jinými médii, než je tištěný text.

Publikace je tak především skvělým souhrnem teoretických přístupů k bádání o cenzuře s velkou faktografickou hodnotou. To, že závěrečná interpretace zůstává na čtenáři, je možné brát i jako klad. Cenzura v dějinách není patrně téma, v němž by jednotlivci z řad odborné i laické veřejnosti mohli a měli dojít konsenzu, což si autoři uvědomují. Kdo tedy očekává jakousi „poslední tečku“ za cenzurou, bude zklamán.

Autor je bohemista.

Událost sezóny

Dvousvazková monografie V obecném zájmu je přes dílčí výhrady výjimečným dílem, které obezřetně interpretuje takřka tři století české literatury způsobem, jenž potvrzuje, že rozsáhlý autorský kolektiv byl na svou práci dobře připraven.

PETR ANDREAS

Leitmotivem monografie *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014* jsou síly dotvářející autorskou podobu literatury: náboženství, morálka, nacionalismus, ekonomika, právo, zrovnoprávňování genderu, zkrátka politika v širším slova smyslu. Mapuje období mezi zmasováním čtenářství v 18. století a změnou způsobenou nástupem internetu. Tento nejrozsáhlejší tuzemský literárněhistorický podnik od Janouškových *Dějin české literatury* (2007–2008) tak představuje významný posun v domácí literární vědě a je přínosný i pro humanitní obory vůbec.

Umírněný konstruktivismus

Koncepty jako „liberální pojetí cenzury“ či „sociální regulace“, které používají současní vlivní literární a kulturní vědci, si členové týmu osvojili při přípravě antologie *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenzuře* (viz A2 č. 7/2014). Teprve na základě této pečlivé přípravné práce se pustili do interpretace českých literárních a kulturních dějin. Svou metodologii autoři reflektují jako „umírněný konstruktivismus“. Vědomí jistého relativismu, jež namísto „bylo“ nabádá říkat „pokládalo se“, umožňuje proniknout hlouběji do ducha historické doby, aniž ovšem autor ztratí vlastní tvář. Ve srovnání se skrytým esencialistickým aktivismem, jenž se pěstoval po roce 1989 i v akademické sféře a nahlížel zejména na předcházející období socialistické diktatury jako na jakýsi nepravděpodobný přelud, je to přístup blahodárny.

Text je čtenářsky vlídný v práci s pojmy: není přetížen a vše důležité je precizně

a konzistentně definováno, opsáno a vyloženo. Hlavní historický výklad každé z osmi částí je prokládán ukázkami a následován čtyřmi až deseti rozsáhlými a samostatnými případovými studiiemi. Poučení a pobavení se pestře střídají, avšak rozdílné rukopisy a autorské záměry nejsou dokonale sladěné: někteří autoři, kteří se cenzuře a regulací běžně nevěnují, občas podléhají svodu uvádět „jejich“ standardní fakta „jejich“ standardní metodou, ponechávající kontext monografie, aby si jejich výkon přisvojil. Například studie *Beze zbytku a bez přečtení spálit* by jistě byla ozdobou kdejakého kafkologického sborníku, jinak ale líčí obyčejné neprofesionální redigování, které Max Brod pravděpodobně v nadsázce označil za cenzuru. Pojmy cenzura a regulace se tak mírně přefukují.

Vnitřní periodizace období se řídí potřebami materiálu a je to periodizace poučná, zejména okolo poloviny 20. století. Výklad začíná v roce 1749, kdy byl reformou zestátněn cenzurní systém, druhým milníkem je vydání nového cenzurního předpisu v roce 1810. Po roce 1948 se milníky vývoje cenzury a regulace kryjí se školním dějepisem, a to až do zániku první republiky. Léta 1938 až 1949 autoři vnitřně periodizují nově a v rámci jedné části. Odkazují na historika Josefa Dobeše, který v onom období shledává „hlubokou transformaci“ charakteru společnosti a vztahu státu a kultury, a na tezi o nacionalismu a negaci modernity, probíhající v české kultuře od sklonku třicátých do počátku šedesátých let. Pečlivé zdůvodnění upozorňuje na kontinuální praxe (mechanismus předběžné cenzury, kulturní a estetické programy, nacionálně orientovaný umělecký kánon atd.) druhé a třetí republiky a protektorátu, tradičně vnímaných odděleně. Éra socialistické diktatury byla sjednocena do jedné části s argumentem, že před rokem 1968 i po něm se regulovalo obdobně; avšak vedle přítomnosti autocenzury odlišující normalizaci od předchozích dvou dekad je třeba zdůraznit též polooficiální či implicitní povahu zákazů, ve srovnání s padesátými léty relativně méně závažné postihy a snahu neporušovat při jejich udílení právní rámeček.

Období neoliberalismu?

Kromě datace je každá kapitola uvedena podle již zdomácnělé anglosaské zvyklosti vzletným titulkem a věcným podtitulkem: zatímco v názvech se opakuje motiv zájmu, podnázvy zachycují dobovou hegemonní ideologii. Od kritické interpretace zájmu cenzurujících autorit a ideologického jazyka, jímž ho tyto autority prezentovaly, se výklad odvíjí. Titulky jsou tak poučnou přehlídkou úběžníků dobových společenských ideologií.

Zatímco uzavřená období do roku 1989 může historik označovat s autoritou profesionálního vědění a potřebného odstupu, pro současnost to neplatí. Zvlášť když je pro naši demokracii běžné, že to, co se akceptuje jako fakt v akademické sféře, není uznáváno ani mezi politiky, ani v médiích hlavního proudu. Je proto přinejmenším odvážné, je-li popřevratová doba označena jako období neoliberalismu a postmoderny. Na rozdíl od konsenzuálního pojmu postmoderny, zaštitěného Zygmuntem Baumanem, je pojem „neoliberalní“ příliš zatížen jeho kritickým použitím, než aby jím bylo možné neutrálně a bez hlubší diskuse označit čtyřiařdvacetileté období. Tento pojem tak kontrastuje se zmíněným nehodnotícím přístupem kolektivu k látce. Zátěže ho nezbaví ani slovo vynikajícího historika soudobých dějin Michala Kopečka; sám je zastáncem demokratizace historické paměti a názoru, že v diskusích o současnosti nemá historik poslední slovo a musí se vyrovnat s autentickou historickou zkušeností ve společnosti.

Je v podstatě nemožné, aby dílo takových rozměrů bylo zcela prosto drobných přešlapů. Publikace *V obecném zájmu* se ale i tak stala událostí sezóny a zůstane klenotem tuzemské literární vědy.

Autor je estetik a filolog.

Michael Wögerbauer, Petr Píša, Petr Šámal, Pavel Janáček a kol.: *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*, I, II. Academia, Praha 2015, 1 664 stran.



Kresba Jiří Franta

Na obranu liberální demokracie

Komentáře a eseje z konce světa

Souborné vydání textů Jiřího Peheho z posledních tří let charakterizuje stále kritičtější postoj ke globálnímu kapitalismu a neoliberalismu zvláště. Při bližším pohledu jeho psaní ale postrádá hlubší analýzu ekonomických a sociálních příčin současného neutěšeného stavu.

VOJTĚCH ČURDA

Kniha komentářů a esejů politologa Jiřího Peheho *Na konci světa* je tematicky uspořádána do několika okruhů, věnovaných nejrůznějším problémům a otázkám soudobé západní společnosti. Vyvstává z nich ucelený soubor témat, která autor považuje pro současnost za klíčová. Dlužno sdělit, že v této práci se Pehe ve srovnání se svými předchozími postoji staví vůči kapitalismu a jeho stínům prozatím nejkritičtěji. Podobně jako kupříkladu Václav Bělohradský patří mezi osobnosti, které prošly během polistopadových let znatelným názorovým vývojem, aniž by si to samy možná příliš připouštěly. V devadesátých letech nosil Pehe nálepku Havlova „dvorního politologa“ a stál u zrodu Impulsu 99, v letech nultých spojil své představy se sobotkovským křídlem sociální demokracie a v současném desetiletí se stává solitérním kritikem světa pozdního kapitalismu.

Melancholie postmoderny

Samotné čtení esejů navozuje na prvních stránkách pocitu melancholie z rostoucí fragmentarizace světa, vydaného napospas globálnímu trhu a ideologii neoliberalismu, která vede ke stále většímu vykořenění a atomizaci společnosti. Pehe se přiklání na stranu mnoha západních kritiků kapitalistického systému, kteří soudobé problémy reflektují i jako krizi osvěcenského konceptu pokroku a dějin. Se škodolibou nadsázkou je možné tvrdit, že se poprvé vážněji zabývá sociální kritikou, která v nonkonformních akademických kruzích existuje již několik desetiletí. Zaměřuje se i na analýzu některých filmových a literárních děl,

kteřá napjatou atmosféru počátků milénia postihují, ať už se jedná o Trierovu *Melancholii*, Kunderovu *Ignoranci*, Nolanův *Interstellar* nebo Illiesův historický román *1913. Léto jednoho století*. Média i politika se podle autora ocitají pod diktátem všudypřítomného trhu a ekonomizace myšlení. To se pak týká i projektu evropského sjednocování, jehož historický koncept ztrácí v epoše neoliberalismu pomalu dech. V souladu s osobnostmi jako Ulrich Beck nebo Robert Menasse spatřuje Pehe jako východisko z krize posílení nadstátních struktur a prohloubení integračního procesu. Na druhou stranu však v jeho úvahách absentuje podrobnější analýza fungování globálního kapitalismu. Pehe se naopak vrací k Havlovým úvahám o „civilizačním samopohybu“ a krizi autenticity, které zavánějí spíše heideggeriánským mysticismem a odmítavým vztahem k technologiím jako takovým.

Západ a ti druzí

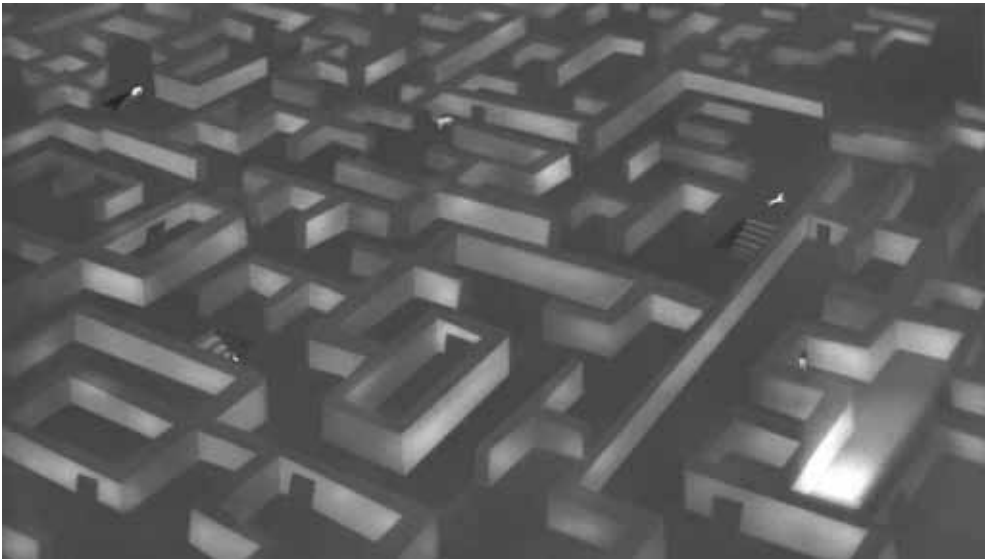
Jako nebezpečnou reakci na zrychlující se tempo ekonomické globalizace vidí Pehe vzrůstající se vlnu nacionalismu ve středoevropském prostoru, která se zahrnila především v Maďarsku a Polsku. Jako hlavní hrozbu současnosti vnímá ohrožení samotného konceptu liberální demokracie, provázené vzestupem pravicového extremismu. Na příkladu industrializovaných států východní Asie však také ukazuje, že se zde kapitalismus obejde bez demokracie i dodržování lidských práv.

Ve svých geopolitických postojích zachovává Pehe důslednou věrnost bipolárnímu a – s Edwardem de Saïdem řečeno – orientalistickému vidění světa. Západ reprezentovaný Spojenými státy a Evropskou unií představuje pokrokovou část světa, stojící na humanistických základech. Naproti tomu Východ, poznamenaný středověkým byzantinismem, se jeví jako místo despotie a autoritářství. Ačkoli je Peheho kritika Putinovy anexe Krymu oprávněná, postrádá protíváhu například v dostatečně kritickém posouzení americké zahraniční politiky v posledních desetiletích. Kritiku kolonialismu nebo západních velmocí autor reflektuje jako projev přílišného sebemrskačství. Západ je pro něho naopak nositelem kladného náboje a zastáncem liberálních hodnot.

analogie vždycky žalostně pokulhávají, nechme je raději stranou.

Buď jak buď, široko daleko se nyní dá atmosféra krájet. A samotný tento fakt, který se již vmasíroval pod kůži Čechů, propadlých „oprávněným obavám“ z migračně rozhemženeho světa, vhání vítr do plachet Kalouskově TOP 09. Po odchodu svého lidového maskota s modrou krví se zrovna zkouší otřepat z opoziční exkluze zveřejněním Seznamu svobody, své bitevní korouhve. Ne, nejde tentokrát o svobodu Tibetu a hloubky lámaismu, o tandem Miloše Zemana se Si Ťin-pchingem a rozvrat střední Evropy ruskými špióny a propagandou. Jde o něco mnohem závažnějšího – o svobodu českých občanů, ohroženou kabinetem Bohuslava Sobotky všeobecně a ministrem financí Andrejem Babišem zvláště. Toto revoluční direktorium a jeho finanční Napoleon totiž – tak zněl jeden z novinových titulků – „svléká lidi do naha“, například rozšířením „špiclování účtů“ (a ještě ke všemu z výšin Čapího hnízda). A činí tak jenom proto, aby se už konečně vybralo směšných patnáct miliard na daních, které se vybrat nedaří.

Bojovný Seznam svobody TOP 09 se samozřejmě nevyčerpává přizemními tématy, která se točí kolem velkých peněz. Pranýřuje i takové biče legislativní diktatury, jako je prolomení domovní svobody mimosoudním zabavením legálně držené zbraně nebo i kvůli pouhé – jen si to představme – kontrole topeniště.



Kresba Silvie Vavřinové

Předcházející období studené války představuje Pehe především jako hodnotový střet a opomíjí její důsledky v asijských a afrických zemích. Americkou podporu některým latinskoamerickým diktaturám chápe jenom jako otázku dočasného amerického pragmatismu. Stejně tak opomíjí vliv nadnárodních finančních institucí na transformaci východního bloku a uchyluje se ke standardním orientalistickým stereotypům. Izraelskou otázku pak ve svých esejích nereflextuje vůbec.

Česká společnost v rozkladu

Peheho postoj k vývoji soudobé české společnosti je výrazně skeptický a navazuje na mnohé reflexe české společnosti, které jako její určující rysy viděly nízkou míru ztotožnění se státem a politikou, vnímání sebe samých jako obětí cizí nadvlády a úpadek do provincialismu. Jakkoli mohou v soudobém světě podobné úvahy vyznívat notně anachronicky, Pehe je přesvědčivě dokumentuje nejen na postojích většiny společnosti k romskému vyhazování nebo poválečné retribuci, ale třeba i na instrumentálním antikomunismu a diskusích okolo Ústavu pro studium totalitních režimů. Vrací se přitom i k debatě o politické angažovanosti současných tvůrců, jejichž příklady jsou pro něj například sociálněkritické

filmy mladé generace českých dokumentaristů. Rozpolcenost české společnosti však vidí i v ambivalentním českém pohledu na minulost: rétoriku antikomunismu doplňuje mlžný nostalgický opar a místo celospolečenské diskuse se většina národa oddává nekonfliktnímu „pelíškaření“. Ani současnou KSČM nechápe jako antisystémovou stranu, nýbrž jako etablovanou součást politického koloritu. Pehemu lze jistě dát za pravdu, že cosi zahrňuje v novodobém státě českém, i v tom, že jednou z příčin tohoto stavu je ekonomická transformace devadesátých let. Na stranu druhou může Peheho pozice působit poněkud karatelsky, zvlášť když v knize zcela absentuje ekonomická či sociální analýza české společnosti.

Eseje jsou psány svižným a přístupným stylem, stravitelným pro běžné novinové čtenářstvo. Postrádají ovšem ucelenější hodnotovou koncepci a hloubku, kterou můžeme najít například v textech Pavla Barši nebo Ondřeje Sláčálka. Peheho pozice je z velké části defenzivní – jde mu především o obranu liberální demokracie a sociálního státu. Promyšlené alternativy snad vědomě přenechává jiným.

Autor je historik.

Jiří Pehe: Na konci světa (Úvahy a glosy o povaze naší současnosti). Prostor, Praha 2015, 280 stran.

vykřičník

TOP revoluce

MARTIN HEKRDLA

Skvěle se bojuje za svobodu, když po Evropě sílí autoritářské tendence a vedou se svalnaté řeči. Vývoj v Rakousku dodává obrazu orwelliánské apokalypsy na pádnosti; proti současné a hlavně budoucí Vídni šéfa Strany svobodných (jaký to názvový paradox!) Stracheho a jeho prezidentského koně Hofera jsou prý taková hnízda jako Orbánova Budapešť nebo Kaczyňského Varšava – tvrdí informovaní experti – jenom okrajovými rezidencemi neškodných plyšáků. Bývalý londýnský starosta a hvězda konzervativců Boris Johnson, jenž patří k hlavním zastáncům Brexitu, si to nedávno vyřídil s celou Evropskou unií konstatováním, že „pokračuje v cestě Adolfa Hitlera a Napoleona“ a snaží se vytvořit evropský superstát. Bingo! A já si myslel, že největším nebezpečím je teď pro Evropu Vladimir Putin, který všechny ty její embryonální Napoleony a Hitlerly vodí na drátkách. Četl jsem to. Jen mne pořád plete, že oba historičti – příkladně politicky nekorektní – fyreři nakonec táhli právě na Rusko. Historické

Znevůliuje rodiče povinností poslat dítě do mateřské školky na poslední rok a všechny občany o krapet vyšší pokutou za urážku úředníka. Vláda útočí na svobodu internetu blokadí webových stránek, byť pouze těch s nepovoleným hazardem. Že jde „jen“ o hazard, s nímž má Miroslav Kalousek letité zkušenosti? Nenechte se mýlit, občané! Blokováním hazardu to začíná, zaškrcením stránek TOP („tolerance, odpovědnosti a prosperity“) končí. Speciálním útokem na svobodu – vedle prostorových odposlechů policii – je snaha autoritářské vlády omezit pracovní dobu. Každému demokratovi od kosti musí být přece jasné, že snížením míry vykořisťování pracovníků obchodních řetězců bude umenšena svoboda občanské společnosti v zásadní věci: jít kdykoliv nakupovat.

Samozřejmě, že na stát s jeho monopolem na násilí je třeba pohlížet ostražitě a s nedůvěrou takřka automaticky. Ale Kalouskův boj za svobodu má jen málo společného s anarchistickou vizí samosprávné říše svobody, které stát může být klidně ukradený. Jádrem tohoto „TOP boje“ za volnost (když už ne za rovnost a bratrství) je upřímný strach ze dvou právních norem, které prošly sněmovnou zatím jen v prvním čtení a válejí se ve výborech. Prvním je Zákon o prokazování původu majetku, v němž prý stát „míří selektivně na nepohodlné občany“ mimo jiné i tím, že ustavuje „princip retroaktivity“. Druhou kostí v krku

„nepohodlných občanů“, za něž TOP 09 hodlá mluvit, je Centrální registr bankovních účtů, do něž budou smět nahlédnout policisté anebo například cizí špióni finančních úřadů. Tyto dvě normy – a takřka jediné ony – jsou důvodem, proč nejen TOP 09, ale celá pravicová opozice hovoří tak, jak promluvil poslanec Marek Benda: „Souhlasíme s bojem proti podvodníkům, ale to neznamená, že na každého slušného člověka bude veden registr. Že o nás musí Velký bratr všechno vědět.“

Velký bratr? Vždyť už my všichni úplně všechno víme, když nám to sami tak obrazně na sebe říkají. Sděluje se nám v Seznamu svobody i v řečech pravicových politiků oficiálně a zcela po lopatě, že po původu nakradeného majetku nikomu nic není, že zloději jsou vlastně úctyhodní disidenti, „nepohodlní občané“, a tudíž „slušní občané“. Představitel zlodějského cechu se stále snaží udržet tuto nehoráznost v tradici polistopadové svobody a získávat pro ni masovou podporu. Nevím, možná se jim to zase podaří. Vždyť přece – jak je všeobecně známo – drtivě většině Čechů co chvíli přistane na kontě více než sedm milionů korun, takže jsou obtěžováni otázkou Velkého bratra, odkud tam ty drobné přiletěly. A to si těch „dolních deset milionů“ přece už nenechám líbit, naskáčou jako jeden muž na barikády a „TOP revoluce“ slavně zvítězí.

Autor je politický komentátor.

Niekoľko odtieňov hnedej Kotleba ako moderný slovenský mučeník

Slovenský parlament získal v březnových volbách nový odstín. Kotlebova Ľudová strana Naše Slovensko obdržela od voličů téměř devět procent. Poprvé se tak v éře samostatného Slovenska ukázalo, že potenciál ľudáckého dědictví má sílu i v demokratických volbách 71 let od konce druhé světové války a čtvrtstoletí od sametové revoluce.

RADOSLAV SLOBODA

Po víťazstve vo voľbách do Banskobystrického samosprávneho kraja v roku 2013, ktoré bolo často označované za regionálnu odchýlku, nepotvrdzujúcu hlbší trend v slovenskej spoločnosti, dosiahla Ľudová strana Naše Slovensko LSNS ďalší úspech. V jednej časti verejnosti vyvoláva ohromné obavy z budúcnosti slovenskej demokracie, v druhej zase škodoradosť, že to Kotleba „dal“ napriek silnej kritike zo strany médií, mimovládnych organizácií a slovenských elít. Tretia časť, zdá sa, naozaj dôveruje Kotlebovmu príslubu, že „urobí poriadok“. Tieto jednoduché slová najlepšie vystihujú činnosť LSNS za uplynulé dva mesiace po parlamentných voľbách.

aj zviditeľnenie ďalších bojovníkov za národ medzi novými poslancami LSNS.

Kotleba a tí ostatní

Nové tváre (minimálne v očiach širšej verejnosti) sú osobitou kapitolou. Niekoľko z nich predstavuje prízemnejšiu verziu svojho „vodu“, ktorý si už dáva na slovíčka pozor. Medzi najlepšie príklady patrí Andrej Medvecký, o ktorom sa krátko po voľbách zistilo, že je súdený za útok na muža z Dominikánskej republiky. Po medializácii bol nahradený Milanom Mazurekom. Odhodlanie tohto mladého muža ubrániť svoju vlasť srší z dobre známeho videa, v ktorom slovné útočí na moslimskú rodinu s deťmi. Ďalším je poslanec Krupa, ktorého najzásadnejším príspevkom do verejného diskurzu je pištoľ, ktorú nosí poctivo pripnutú aj do parlamentu. V mnohých prípadoch sú to práve ostatní členovia LSNS, ktorí odhaľujú skutočné stranícke postoje. Je veľmi užitočné vyhľadať si blog neúnavného Jána L. Benčíka, ktorý mapuje neučesané postoje kotlebovcov na sociálnych sieťach.

Propagandisticko-rétorická časť aktivít LSNS je v povolebnom období charakteristická akcentovaním tém, ktoré boli výrazné aj v minulosti. Deje sa to rôzne, napríklad pripomínaním obdivu k prezidentovi slovenského fašistického štátu, Jozefovi Tisovi, prostredníctvom návrhu uctenia jeho pamiatky minútou ticha v parlamente, či návrh na zníženie počtu

aj vďaka silnej kritike „multifunkčného“ predchodcu. Dôvodom pre tento premet je obvyklá kotlebovská figúra, a teda obava pred návratom „starých zlodejských štruktúr“.

Domobrana bielych občanov

Nebol by to poriadny bojovník za Boha a za národ, keby sa obmedzil na slová, hoci v prípade LSNS hrajú zásadný prím. V duchu predchádzajúcich aktivít kotlebovci neváhajú využiť akúkoľvek tragédiu pre svoj prospech. Tak sa z násilného incidentu vo vlaku stal impulz pre vyslanie hliadok v mikinách LSNS na určité vlakové spoje, ktorých cieľom je ochrana proti obľúbenému Kotlebovmu nepriateľovi – „cigánskym extrémistom“. Snád netreba pripomínať, že tento a podobné pojmy slúžia pre LSNS ako nástroj znefunkčnenia definície extrémizmu. Hliadky vo vlakoch sú pre kotlebovcov prvým krokom pri realizácii príslubov o vybudovaní domobrany, ktorá je pre nich nevyhnutným opatrením pre obranu slušných (čítaj „bielych“) občanov. Nanešťastie však hliadky vo vlakoch vo veľkej miere odkryli nepripravenosť štátu riešiť obdobné iniciatívy brania spravodlivosti do vlastných rúk.

Kotleba si ako župan, spojený so škrtaním dotácií pre bystrické Štúdio tanca či Bábkové divadlo, vybudoval povest' aj na poli umenia. Po voľbách to vyjadril najzásadnejšie ako vedel, keď po pár minútach svojvoľne prerušil divadelné predstavenie v Brezne. Dôvod? Expresívne výrazy v umeleckom texte.

V tomto i ďalších prípadoch Kotleba trpezlivo konštruje svoj obraz presvedčeného nacionalistu a vášnivého bojovníka proti nespravodlivosti. Vďaka jeho odkazom to chvíľami vyzerá tak, že hlavný problém Slovenska nespočíva iba v pokrívajúcej spravodlivosti, ale aj v zlom systémovom nastavení. Tieto odkazy však Kotleba vysielala od prvého úspechu v roku 2013 prevažne implicitne. Balansuje tak na hrane medzi tvrdým jadrom svojich podporovateľov a širším spektrom prevažne mladých frustrovaných a vzdorovitých voličov. Obdobne to vidíme aj v najfrekvencovanejšej téme, a to afilácii kotlebovcov k slovenskému fašistickému štátu. Tu treba zdôrazniť jednoznačný posun, ktorý je charakteristický uhladenejším slovníkom, za ktorým možno tušiť pragmatizmus. Dobro to ilustrujú aj občasné odpovede Kotlebu k otázke holokaustu. Nikdy sa nevyjadří priamo, ale uchyluje sa k rozličným nepriamym vyjadreniam svojho postoja. Napríklad v relácii istej televízie na otázku o holokauste konštatuje, že druhá svetová vojna si vyžiadala mnoho obetí, ale „nepýtajme sa stále na tú jednu vybranú skupinu“.

Schwerinské vyhlásenie

Kotleba zbiera plody neschopnosti štandardných politických strán, ktoré takmer vôbec nedokázali hodnoverne presadiť štýl riadenia vecí verejných bez korupčných škandálov a nekompetentnosti. Veľká časť ľudí, obzvlášť tých mladších, stratila alebo postupne stráca vieru v to, že demokracia je najlepším možným systémom správy vecí verejných.

Z reakcií na Kotlebu treba vyzdvihnúť iniciatívu Stop fašizmu, ktorá okrem zrozumiteľnej argumentácie, prečo je LSNS extrémistickou stranou, ponúkla poslancom slovenského parlamentu praktickú stratégiu prístupu k aktivitám kotlebovcov na hradnom vršku. Je založená na princípoch takzvaného Schwerinského vyhlásenia, ktoré sa svojho času osvedčilo v Nemecku pri izolácii a oslabení extrémistickej Národnodemokratickej strany Nemecka. K dnešnému dňu ju podporilo 21 poslancov a poslankyň, no treba podotknúť, že k efektívnemu fungovaniu tohto prístupu je nutná omnoho výraznejšia podpora.

Autor je knihkupec a občanský aktivista.

napětí

V průběhu víkendu od 14. do 15. května se v německé Lužici odehrála zřejmě nejmasovější přímá akce v dějinách evropského aktivismu. Více než čtyři tisíce lidí z dvanácti zemí se zde sešly na druhém ročníku demonstrace nazvané Ende Gelände (Ani o krok dál). Následující dny se všichni stali součástí aktu hromadné občanské neposlušnosti, která vyjadřovala nesouhlas s pokračující těžbou hnědého uhlí v místních dolech. Účastníci na dva dny zcela obsadili obří důl Welzow a zablokovali i železniční trať, která z něj odváží vytěžené uhlí. Několika stovkám aktivistů se dokonce podařilo proniknout i do elektrárny Schwarze Pumpe, odkud je však policie vzápětí násilím vytlačila. Elektrárna ale musela najet na nouzový provoz kvůli nedostatku uhlí a organizátoři protestu uvedli, že Německo bylo v průběhu blokády zhruba dvě hodiny napájeno elektřinou pocházející výlučně z obnovitelných zdrojů.

Ve Francii stále pokračují protesty proti reformě nového zákoníku práce. Naposledy se velké demonstrace po celé zemi odehrály 12. května, v den, kdy vláda premiéra Manuela Vallsa přestála hlasování o důvěře. Opozice i velká část veřejnosti se ostře ohrazuje proti tomu, že vláda se rozhodla kontroverzní úpravy prosadit pomocí dekretu, a zcela tak obejít parlament. Zmíněné úpravy usnadňují například propouštění zaměstnanců. Největší manifestace se uskutečnily v Paříži, kde policie na několika místech použila slzný plyn. Podobně to vypadalo i v Marseille, Nantes, Grenoblu a Montpellier. Zástupy lidí žádaly okamžitou demisi vlády.

V neděli 8. května prošel centrem Říma průvod třiceti tisíc lidí kritizujících připravované Transatlantické obchodní a investiční partnerství (TTIP) – mimo jiné za to, že podle nich snižuje ochranu životního prostředí a obchází některé dosavadní potravinové předpisy. Smlouva je napadána i z toho důvodu, že jednání probíhají v naprostém utajení v uzavřených místnostech, do nichž si nesmějí brát mobilní telefony ani jejich účastníci. Dav protestujících se kromě aktivistů a studentů skládal ze zemědělců a členů nevládních organizací, které monitorují potravinovou bezpečnost a propagují obezřetnost vůči geneticky modifikovaným organismům. Většina řečníků zdůrazňovala, že odstranění takzvaných netarifních překážek znamená útok na veřejné služby a zásady ochrany životního prostředí. Odborářští předáci zase varovali, že v sázce jsou i pracovní místa, protože TTIP směřuje k neregulovanému trhu a ohrožuje poslední zbytky sociálních jistot.

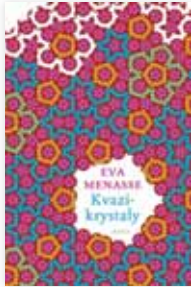
–lr–



Marian Kotleba. Foto Jan Gazdík

Drvivá väčšina ich aktivít je v rovine propagandistických rétorických zvrátov, menšia predstavuje reálne kroky. Tento pomer je daný povolebnou konšteláciou, ktorá takmer vylučuje možnosť, že niektorý z ich návrhov bude podporený na pôde slovenského parlamentu. Táto situácia kotlebovcov momentálne vyhovuje. Kotleba môže pokračovať vo svojej hre moderného slovenského mučeníka, ktorého zápas s establišmentom naberá na obrátkach. Pochopil, že v momentálnej politickej konštelácii je to práve on a jeho chlapci, kto predstavuje pre časť slovenskej verejnosti nádej na zmenu. Pritom netreba veľa konať, dôležité je veľa o tom rozprávať. Posilnenú pozíciu LSNS pritom nedokresľujú len zvyšujúce sa preferencie, ale aj výrazná finančná injekcia v podobe „odmeny“ za volebný výsledok, intenzívnejšia mediálna pozornosť a v neposlednom rade

predsedov parlamentu. V neposlednom rade je to kritika prezidenta (Andrej Kiska sa s Kotlebom po voľbách odmietol stretnúť s odôvodnením, že s fašistami sa nediskutuje) najmä za jeho proeurópske a proeuroatlantické postoje, cez ktorú Kotleba posilňuje vlastný obraz bojovníka proti cudzorodým prvkom spoza hraníc, respektive zo Západu. Prečo ale podobný dôraz na nezávislosť Slovenska neuplatňuje napríklad v prípade Ruska? V tomto prístupe treba vidieť stratégiu kotlebovcov, spočívaajúcu v predkladaní rozličných návrhov, ktoré síce nezískajú širšiu politickú podporu, ale prostredníctvom médií sa opäť potvrdí povest' Kotlebu a jeho strany ako obrancov národa. Paradoxne Kotlebove názorové premety zostávajú medzi jeho podporovateľmi veľmi slaboreflektované. Napríklad jeho rozhodnutie zostať v pozícii predsedu Banskobystrického samosprávneho kraja, hoci tento post získal



Eva Menasse
Kvakizkrystaly
 Přeložila Helena Smolaková
 Host 2015, 376 s.

Z románů Evy Menasse (nar. 1970), vídeňské rodačky žijící v Berlíně a držitelky několika významných literárních cen, vyšly u nás prozatím dva: Vienna (2005, český 2010) a Kvakizkrystaly (2013, český 2015). Xanu Molinovou, hlavní hrdinku Kvakizkrystalů, není snadné charakterizovat – každou ze třinácti kapitol, které nás seznamují s jejími různými životními fázemi a rolmi, totiž vypráví někdo jiný a Xana jako vypravěčka dostane prostor jen v jedné z nich. Každá kapitola navíc funguje jako samostatný celek, a tak se kniha stává opravdu pestrou paletou příběhů – vypráví se tu mimo jiné o šikaně, Osvětimi, (ne)manželském sexu, nevěře bez sexu, poporodních depresích, asistovaném těhotenství i asistované sebevraždě. Menasse se kriticky opírá také do národnostních stereotypů, maloměstáctví a intelektuálního snobství. Autorčin jemnocit pro vykreslování lidských charakterů, projevující se ponejvíce v dialozích či vnitřních monolozích, je sice pozoruhodný, přílišná detailnost však často znemožňuje udržet povědomí o celku. Ličení iritujících lidských vlastností se občas bohužel přetaví v iritující text. Stavba románu je inspirována strukturou kvakizkrystalů, látek, které jsou uspořádané v neperiodickém systému; je nicméně těžké ubránit se dojmu, že jde spíš o zajímavou nálepku než o klíč k porozumění textu. Mírně kýčovitě vyznění románu o útrpném až trapném životě žen navíc v češtině podtrhuje překlad, který místy zbytečně uhlazuje a sceluje fragmentární a úsečný jazyk originálu.

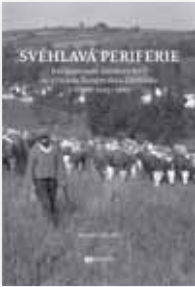
Eva Marková



Barbra Toman Tylová
Za slovem. Rozhovor s Bohumilou Grögerovou
 Akropolis 2015, 88 s.

Knih, rozhovorů, statí či různých dokumentů o životě a díle Bohumily Grögerové již vyšla celá řada. Nyní se k nim přidává další, exkluzivně vypravený svazek devíti krátkých rozhovorů, nazvaný Za slovem, který s „nestorkou české vizuální poezie“ vedla grafická designérka Barbra Toman Tylová. Z charakteru knihy je patrné, že informační hodnota rozhovoru není pro autorku to hlavní: jde především o poctu významné umělkyni, která se těší rovněž akademickému zájmu tazatelky. Devět rozhovorů je protknuto listy přeloženými podle svislé osy. Na vnější, tedy významnější straně těchto „kapes“ jsou fotografie samotné Grögerové nebo míst či předmětů, které s ní souvisejí, zatímco výtvarná díla Tylové jsou pokorně umístěna dovnitř. Člověk je může spatřit, teprve když list rozloží a prohlédne si jeho rubovou stranu. Podobná pokora je zřejmá i z typografického řešení textu. Zvýrazňují-li se totiž v rozhovorech slova některého z aktérů, obvykle to bývají tazatelova – v tomto případě jsou však otázky tištěny v základním řezu, zatímco odpovědi v tučném. V autorčině pojetí jsou tedy odpovědi důležitější než otázky. Přestože zhruba první třetina knihy působí jako jakési uvedení do životních osudů Bohumily Grögerové (probírají se témata, která byla zpracována už dříve a lépe) a padají otázky i odpovědi známé odjinud, na zbývajících částí je znát Tylové erudice a novinářská zdatnost, díky nimž je tento poslední rozhovor, který umělkyně poskytla, skutečně cenným dokumentem.

Michael Alexa



Jaromír Mrňka
Svéhlavá periferie
 Ústav pro studium totalitních režimů 2015, 216 s.

Mladý historik Jaromír Mrňka se v knize Svéhlavá periferie s podtitulem Každodennost diktatury KSČ na příkladu Šumperska a Zábřežska v letech 1945–1960 zabývá výjimečnou situací v českém pohraničí v době „socialistického experimentu“. Po odsunu německého obyvatelstva a následném dosidlování vylištěného území nabízejí právě regiony na severu Olomouckého kraje možnost sledovat překotně se proměňující společnost, která se formuje z velice různorodých skupin přichozích. Autor se zaměřuje na dějiny každodennosti, životní praxi a jazyk obyvatelstva. Ptá se, jakou funkci na hranici vlasti plnily sdílené hodnoty při stabilizaci státně socialistické diktatury a socialistického projektu jako takového. Sleduje, jak byly vytvářeny obrazy nepřítele, jež měly utužit budovatelský kolektiv, a ukazuje, jak se z ničeho nic v polovině padesátých let vypařily. Obraz nepřítele byl nahrazen „klidem na práci“. Zajištěním spokojeného života a rezignací na utopii se podařilo straně stabilizovat nejen pohraničí, ale i celou společnost. Mrňkův oborový kolega Matěj Spurný v této souvislosti dokonce mluví o první „normalizaci“. Přestože v diskusích nad knihou zaznělo několik výtek týkajících se metodologie a jistých problémů, které přináší autorova snaha skloubit dějiny každodennosti s dějinami regionů, nelze si než přát, aby Ústav pro studium totalitních režimů vydával více studií, jež se nezaměřují na represe a útlaky, ale na fungování společnosti a obvyklé životy před rokem 1989.

Jan Gruber



Zygmunt Bauman, Carlo Bordoní
Stát v krizi
 Přeložila Barbra Toman Tylová
 Broken Books 2015, 200 s.

Jako bychom nejenom stále častěji naráželi na konkrétní (politické) problémy, ale navíc současnou společenskou situaci označujeme obecně jako krizi – zastupitelské demokracie, liberalismu či konkrétních geopolitických struktur. Kniha Zygmunta Baumana a Carla Bordonioho se snaží jako společný jmenovatel těchto krizí určit přežitou strukturu současných států. Autoři ve vzájemném dialogu vycházejí z definice krize a jejích obecných, převážně filosofických příčin a důsledků. Publikaci tak chybí nejenom konkrétnější zaměření, ale i jasnější struktura či argumentace. Samotná forma knihy-rozhovoru přitom bývá produktivní jen výjimečně, zejména ve chvílích, kdy spolu zúčastnění nesouhlasí. Zde se hlavní spor vede o postmodernu, kterou Bordoní chápe jako negativní, je podle něj „odmítnutím moderních slibů“ a odklonem k individualismu, zatímco Bauman ji naopak vymezuje jako další, „tekutou“ fázi modernity. Českého čtenáře možná překvapí ocenění Václava Havla, který podle Baumana „vyčníval i mezi nejvýznamnějšími politickými postavami současnosti“. Bordoní zase cituje Josefa L. Fišera. Kniha obsahuje obrovské množství zajímavých postřehů a představuje čtivý příspěvek k diskusi o současnosti a budoucnosti (národních) států, přesto zůstává příliš všeobecná a publicistická. Zejména je škoda, že věnuje minimální pozornost ekonomickým souvislostem.

Václav Jánošík



Cena slávy
La rançon de la gloire
 Rézie Xavier Beauvois, Francie, 2014, 110 min.
 Premiéra v ČR 19. 5. 2016

Ve filmografii Xaviera Beauvoise se už od počátku prolíná profese herce a příležitostného režiséra. Jeho dosud nejznámější režijní počín O bozích a lidech z roku 2010, vyprávějící o skupině křesťanských mnichů v arabské zemi, kteří čelí hrozbě útoku islámských extremistů, získal mezinárodní publicitu díky Velké ceně na festivalu v Cannes. Na DVD u nás vyšla i jeho neméně působivá deziluzivní krimi Komisař o mladíkovi, který s naivními očekáváním nastoupí k policii. Ve všech případech jde o komorní konverzační, výrazně herecké filmy s pomalým tempem, které ale slouží k pozvolnému rozkrývání vztahů mezi postavami a budování kontrastní klidné atmosféry, předcházející náhlým a drastickým dějovým zvratům. Některé kritiky zarazilo, že se ve svém novém počínu Beauvois pustil do komedie, nicméně Cesta slávy ve skutečnosti plynule navazuje na jeho předchozí tvorbu. Skutečnými událostmi volně inspirovaný příběh o dvou imigrantech, kteří „unesou“ rakev s čerstvě pohřbeným Charlie Chaplinem, je také zvolna plynoucí skromný film s několika málo postavami. Je sice vtipný, ale jen příležitostně a nenuceně. Beauvois občas vytváří aluze na Chaplinovy filmy, tím ale snímku spíš škodí, protože jeho konverzační humor má ke klasické slapstickové poetice poměrně daleko. Jeho novinka není sice tak závažná a důmyslně vystavěná jako jeho předchozí dvě díla, ale stále se jedná o nadprůměrnou komedii s výrazně sociálním akcentem.

Antonín Tesář



Vážená paní, krájená mlha
 Photogether Gallery, Zlín, 3.–27. 5. 2016

Skupinová intervence studentů Ateliéru sochařství z pražské VŠUP do prostoru bývalého protiatomového bunkru zlínské polikliniky předvedla Photogether Gallery v novém a nevídaném světle. Hlavní místnost, kde se tradičně odehrává zahájení výstav, byla přetvořena v čekárnu, již dominoval sokl se spojenými nádobami s bílým a červeným vínem. Zúčastnění se tak mohli napít, než byli vpuštěni dál. Ve výstavním prostoru na návštěvníky čekalo setkání s dívkou spící v houpací síti, na mnoha místech rosol nebo rampa vysoká až ke stropu chodby a intaktně začleňující prvky infrastruktury bunkru. Výstava využívá scénografických postupů a divák je vtažen do hry, aniž by si to uvědomoval. Asi jako když se skupina lidí nevědomky ocitne na podivné konferenci nebo firemní akci. Instalace podněcuje k zapojení všech smyslů a interaktivně reaguje na zaranžované scény. Studenti pracovali s nejrůznějšími vizuálními médii a zvukovými elementy, přičemž jim nešlo o individuální díla, ale o souvislý výstavní celek. Ten odkazuje na současný problém společnosti, která se v zamlženosti a rozplývání informací nedokáže dobře orientovat a odhalovat původní materiály, skupenství a vlastnosti věcí. V této mlze, která by se dala krájet, se ztrácí prapůvodní lidské schopnosti a přírodní zákonitosti. Technika, kterou si člověk vytvořil jako nástroj k lepší orientaci ve světě, vystoupila na vrchol potravního řetězce.

Karolína Juřicová



Wariot Ideal
Piráť a lékárník
 Alfréd ve dvore, Praha, psáno z představení 11. 5. 2016

Divadelní spolčení Wariot Ideal v letošní sezóně pokračuje v zamýšlené trilogii na téma bratrství, loni slibně rozjeté inscenací GundR, která u masochisticky zaměřeného obecnstva získala svým audiovizuálně destruktčním pojetím značný ohlas. Tentokrát Jan Kalivoda, Vojta Švejda a Jan Dörner sáhli po veršované baladě Roberta Louise Stevensona Pirát a lékárník. Příběh vypráví o dvou braších, kteří jsou zločinci každý po svém. Jeden okrádá lidi na moři zcela bez skrupulí, druhému se podvod a chamtivost daří maskovat společensky přijatelnou rouškou: prodejem léčiv. Bohužel kus je ve výsledku dramaturgicky rozpačitý – jazykem laika řečeno, „nemaká to“. A to přesto – či spíš právě proto –, že se divákům servíruje hodinová různorodá koláž scének a dramatických postupů, v nichž si každý najde to svoje. Já třeba patřičně nosově podanou parodii na Zicha (Není všechno paráda) nebo výstup, v němž se postavy promění v oživlá pimprlata z jarmareční frašky; někdo jiný zase promítané svérázné dřevorezy nebo oblíbené převlékání mužského herce za ženskou postavu. Ve změti střídavě úspěšné komiky si divák začne po chvíli čas krátit úvahami, jestli se hraje pro dětinské dospělé, nebo pro jejich předčasně zestárlé potomky. A to je situace nepřijemná, pokud je mu první kategorie z duše odporná a druhou, k vlastní lítosti a škodě, dávno opustil. Zklamaným štouralům nezbyvá než se těšit, co Warioti připraví do třetice.

Martin Zajíček



PJ Harvey
The Hope Six Demolition Project
 CD, Island Records 2016

Na představitelce britského alternativního rocku většina kritiků oceňuje, že se s každým novým albem proměňuje. Nejde přitom jen o žánrové posuny, ale o celkovou stylizaci umělkyně, a tak můžeme položky v její diskografii ilustrovat různými kousky oblečení, make-upy a účesy. Nyní – po vydání desky, jejímž tématem jsou válečné konflikty, humanitární katastrofy a sociální nerovnosti – vypadá PJ Harvey tak trochu jako Patti Smith potom, co pohřbila Allena Ginsberga. Jak někdejší rockové rebelky stárnou, buď před publikem opakují své mládí a stávají se z nich monstra typu Beki Bondage, anebo se smířují s časem tím, že svůj věk orámují jakousi hippie přirozeností, která už pár generací sluší uměleckému stáří. Ponechme stranou, jestli by současní posluchači za sklem studia, skrze něž mohli PJ Harvey pozorovat přímo při nahrávání nového alba, přece jen radši neviděli někdejší „Joan Crawford na acidu“ či „rockovou Medúzu“ – onu teatrální feministku s rumbakoulemi, přehrávající maskulinní žánrové stereotypy. Problém je totiž obecnějšího rázu: netýká se jen umění psát písničky ani umění provokovat, ale schopnosti hrát si s časem. Komu se podařilo synchronizovat tvorbu a stárnutí tak, aby umocnil svou přesvědčivost? Marianne Faithfull se to povedlo. Debbie Harry ne. PJ Harvey k hudbě přistoupila jako k bohubilé práci a změnila se v zázitkovou reportérku. Její politické angažmá je ovšem ubíjeno folklorním manýrismem, který svědčí o tom, že v krizi není jen svět, ale i její umělecká výpověď.

Billy Shake jr.

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABRET FŘEDA BRUNOLDA 2016

PŘEDPLAŤTE
SI KULTURNÍ
ČTRNÁCTIDENÍK

Objednejte si roční předplatné A2! Ušetříte, každou středu vám *Ádvojka* přijde až domů, podpoříte své oblíbené periodikum a navíc jako dárek získáte **designový zápisník!**

Standard	799 Kč
Mecenáš	1 500 Kč a více
Elektro	499 Kč
Student	719 Kč

O roční předplatné (26 čísel) si napište na adresu:
distribuce@advojka.cz.

Ke studentskému předplatnému vyžadujeme potvrzení o studiu.

eskalátor

Francouzští levicoví politici jsou známí sukníkáři. Množstvím svých milenek se proslavil první socialistický prezident François Mitterrand. Další socialistická hlava státu, François Hollande, zřejmě vstoupí do dějin fotkou, jak na skútru přijíždí k domu své milenky. O milostných dobrodružstvích prezidentů republiky běžně píše bulvár a samotní nájemci Elysejského paláce se nezdají být tímto zasahováním do soukromí příliš rozhozeni. O čem naopak média důsledně mlčí, je sexuální obtěžování v politice, které se nevyhýbá ani levicovému táboru. Poslední vážné obvinění vzneslo několik stranických funkcionářek francouzských Zelených proti svému kolegovi a místopředsedovi Národního shromáždění Denis Baupinovi. Nestorem levicových chlípníků je ale bývalý předseda Mezinárodního měnového fondu Dominique Strauss-Kahn. O jeho poněkud nestandardním chování k ženám prý média dlouho věděla, ale vše zamlčovala až do incidentu v newyorském hotelu Sofitel. Několik měsíců s ním měla poměr i novinářka Marcela Iacubová, která Strauss-Kahnovu osobnost vystihla následovně „Poznala jsem ho jako dvojí bytost, jako polochlověka a poloprase. Jako prase byl ale lepší.“

J. Horňáček

Určitě už jste slyšeli o krkavcích matkách. Konzervativnější část společnosti tak označuje

ženy, které se realizují, nejčastěji v zaměstnání, na což údajně doplácí děti i manžel. Nedávno se ale vynořil nový fenomén. Stračí matky, což mají být ženy, které se dopouštějí „podvodu“, aby se obohatily na mateřské. Česká mateřská je velice dlouhá a vlastně i relativně štedrá. Samotné takové konstatování zřejmě vede úředníky a úřednice České správy sociálního zabezpečení k představě, že je možné se na ní chtít obohatit, a že tak některé ženy doopravdy činí. Jsou pro to schopné udělat opravdu všelicos – například se nechat zaměstnat, protože, jak všichni dobře víme, aby žena získala nárok na mateřskou, musí platit sociální pojištění, a to asi devět měsíců za poslední dva roky předtím, než na mateřskou jde. Naprostě vědomě chce nárokem na mateřskou také dosáhnout toho, aby dostala za mnohaměsíční celodenní péči o dítě víc než jen rodičovský příspěvek v celkové výši závratných 220 000 Kč. Je až neuvěřitelné, kam může drzost stračích matek zajít, když jde o peníze daňových poplatníků. Co budou chtít přistě? Garantované místo ve školce? Valorizovanou rodičovskou?

K. Kňapová

Ke hnědě se doporučuje hlásit spíše na podzim a zacházet s ní střídavě. V Česku je to ovšem už nějakou dobu jinak. Stává se neoddělitelnou součástí společenského života v průběhu celého roku, nosíme ji do hospody, na ulici i do práce. Překvapivě však nejsme vysmíványi šeredy Evropy, ale naopak barometrem vkusu. Jak je to možné? Nejspíš proto, že v těchto turbulentních časech se upínáme k jistotám.

Hnědá je totiž barvou trpělivosti, spolehlivosti. Země. Popularita hnědé konstantně stoupá. Tato uklidňující rurální barva již dávno není blízka jen chudším vrstvám. Ke hnědě se nyní otevřeně hlásí i elity. Vrchní představitelé státu i nejvýznamnějších církví jsou často hnědí od hlavy k patě. Hnědá však stále ještě není zcela univerzální. Nedávno se o tom přesvědčil Jaroslav Vodička, předseda Českého svazu bojovníků za svobodu. Jeho odvážný výstřelek v podobě propagace nenávisti na pietním místě určeném ke vzpomínce na oběti jiné nenávisti byl veřejností přijat s rozpaky. Nosit hnědou i na hřbitov – k tomu čas zřejmě ještě nedozrál.

T. Čada

Varování ministerstva informací: kritika zpravodajství České televize způsobuje kavčí chřipku – zejména kritizovaným. Nejvážnější případy datujeme do sedmdesátých a padesátých let minulého století. Aktuální vlnu vyvolala několikasetstránková stížnost na úroveň informování ČT během takzvané ukrajinské krize. Kavčí chřipku (alternativně nazývanou Wollner-Kubalův syndrom) indikuje řetězec obranných příznaků: „Kdo ten materiál proti nám připravil? Kde jsou ti lidé vůbec zaměstnání? Na jaké weby píšou? Nejsou náhodou na nějakých seznámkách? Jak to, že ne! Kdo dnes dá dohromady pět set stránek strojopisu zdokumentovaných stížností? To jsou desítky a stovky hodin soustředěné práce – něčeho takového je schopen jedině Nepřítel! Není to rafinovaně diverzní zneužití našich legálních nástrojů východními imperialisty? Neměla by

to spíš než mediální rada řešit policie a BIS? Jsme přece tak silní a sebejistí, že chyby neděláme – a kdybychom si snad nějakou připustili, nejspíš by nás to zabilo. Ale pak by přišel Putin a vás by všechny sežral, milí naivní koncesionáři. Kdo o nás pochybuje, objektivně nahrává Nepříteli. A proto si na něj posvítíme!“

R. Rops-Tůma

Nějak se nám kazí český Woodstock. Takřka bezvýhradně oslavovaný trutnovský megapodnik neboli „festival s názorem“ se dlouhá léta odehrával kdesi v říši pohádek. Nyní jako by se ocitl uprostřed noční můry: po zveřejnění ukázky z připravovaného dokumentu Milada, v níž organizátor festivalu Martin Věchet – mistr v exploataci všeho druhu – zve do Trutnova bývalého generálního tajemníka ÚV KSČ Miloše Jakeše, se zvedla vlna nevole. Kapely v čele s Už jsme doma a Plastic People (řeč je o „pravých“ Plasticích, nikoli o renegátech, kteří se za ně jen vydávají) začaly rušit účast, a dokonce vyzývat k bojkotu festivalu. Mediální poprask rozvířil na Facebooku aktivista a bývalý Věchetův kamarád Standa Penc. Jak rozumět těmto vzkazům? Je to, jako kdyby veřejnosti sdělovali: „Čtvrtstoletí jsme byli úplně blbí. Teď nám to došlo a už neustoupíme ani o píď.“ Tento druh angažovanosti sice potřebujeme – řečeno s Edáčkem Limonovem – asi jako píča dvířka, ale třiadvadesátiletému Miloši Jakešovi, jemuž se na stará kolena povedlo rozložit androš, není možné nefandit. Pak že jsou staří lidé v dnešní společnosti bezmocní...
k!amm