

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

6. 1. 2010 ROČNÍK VI

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

1

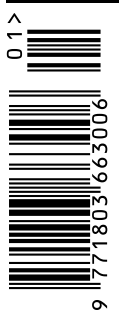
téma: opera

**Egon Bondy a český film
reportáž z kontrasummitu
v Kodani**

**rozhovor s překladatelkou
roku 2009 Vlastou Dufkovou**

Ilustrace Dora Dufková
a Martin Kubát, 2009
ISSN 1803-6635

01 >



9

obsah téma: opera

- 14 Máme tleskat? Živé přenosy z Metropolitní opery stojí na rozhraní médií / Petr Hamšík
- 15 Surrealistický obraz a liturgie. Dvakrát Bohuslav Martinů / Milan Černý
- 15 Operní zárak z Brna / divadelní zápisník Milana Černého
- 18 Opera naše drahá. Srovnání se světovou konkurencí je pro pražskou operu tristní / Bohumil Nekolný

komentář	
3	Česká konzerva / Lukáš Rychetský, Ondřej Slačálek
báseň	
3	Cang Ti / Óda na šišku
galerie	
4	F. A. Skála / připravili Dora Dutková a Martin Kubát
literatura	
6	Básně, nebo lejna? 3 sezóny v pekle a poezie Egona Bondyho / Martin Machovec
7	Vstříc růžové sliznici smrti. Druhá próza Nicka Cavea / Karel Kouba
7	„Slunce utatě“ ruské revoluce a pařížských básníků / literární zápisník Ondřeje Kavalíra
8	Mýty o vidoucím člověku. Nad eseji Lubomíra Martínka / Petr Šimák
9	Cesta a pravda. Burití aneb Láska všech divochů na poušti / Michal Špína
film	
10	Prorok aneb La vie criminelle / Ondřej Kavalír
10	Co je v kriminálu normální? S Taharem Rahimem o novém typu gangstera / Kamila Boháčková
11	Prosincová výheň. Tápající pobaltský film a jeho naděje / Viktor Palák
11	Český metr / filmový zápisník Kamily Boháčkové
architektura	
12	Architektonicky obtížné situace. Podle čeho vybírat nejlepší stavby minulých let? / Michal Janata
výtvarné umění	
13	Nečekám na revoluci. Aktuální indonéské umění v Brně / Jozef Cseres
13	Digitální média chrápající / depeše Lenky Dolanové

hudba	
16	Odvážní bobříci a Pro pocit jistoty. Brněnský underground neztratil subverzivní náboj ani po letech / Jaroslav Riedel
17	Oneohtrix Point Never. Nástroj jako pointa hudby / Jiří Špičák
17	Konec srandy, dandy? / hudební zápisník Petra Ference
rozhovor	
24	Žádná uchňachňanost. S Vlastou Dufkovou o portugalštině, překladu a fantastické realitě / Matouš Jaluška, Michal Špína
beletrie	
26	Zrady / Anna Zonová
média	
33	Zednáři a fanatici. Nenápadně nebezpečný Mediální monopol / Vladimír P. Polách
společnost	
34	Marxistický revizionismus. Kniha Michala Kopečka Hledání ztraceného smyslu revoluce / Daniel Novák
34	Češi na špendlíku. Náš komunismus podle Françoise Mayerové / Filip Pospíšil
35	Traumatická krása. Caravaggio a proletariát / Michael Hauser
36	Kodaň 009: Koho to zajímá? Reportáž z nepovedené klimatické konference / Karel Poslanecký, Jiří Koželouh
37	Připadáš mi jako vandal. Zpráva z přelomového kontrasummitu v Kodani / Bob Kuřík
odpor	
38	Rudý koridor. Indičtí maoisté opět útočí / Klára Bulvasová
recenze čísla	
39	Proč číst bestsellery? Pipi Dlouhá punčocha mezi paranoiky / Miroslav Petříček
rubriky	
2	editorial / Libuše Bělunková
3	došlo
19	tipy – A2 doporučuje zhlédnout či vyslechnout
28	knihy
29	odjinud – o literárním dění v českých časopisech / František Knopp
29	soutěž
30	DVD a CD
31	artefakty
33	par avion – ze španělskojazyčného tisku vybral Radek Buben
38	napětí – stalo se, stane se v občanské společnosti
40	eskalátor – poznámky k uplynulému

editorial

Dámy a pánové!
Rok za rokem/ se plazím potokem/ proti proudu/ Až se doplazím k prameni/ tak jak losos pojdu.
Tolik báseň do nového roku od Egona Bondyho. K číslu jedna. Najdete zde několik do sebe zaklíněných dvojic článků na témata: citlivé převody portugalské literatury (rozhovor s Vlastou Dufkovou a recenze od Michala Špíny), filmové znetvoření E. Bondyho (k filmu 3 sezóny v pekle se vyjadřují editor Bondyho textů Martin Machovec a naše filmová redaktorka), nový francouzský film Prorok (recenze a rozhovor) a protesty kolem zpackaného summitu OSN v Kodani (dvě nesehrané reportáže). Ta druhá, od Boba Kuříka, který si (nerad) obhlédl i dánské vězení, poukazuje na nebezpečí tzv. preventivního zadržení. Kolik lidí lze najednou preventivně zabásnout? Zatím 968. Další dvojici, tentokrát postav matky s dcerou v jelínekovsky nenávistné taneční figuře, skrývá nová próza Anny Zonové. A nepřehlédněte sólový part filosofa Miroslava Petříčka o trojici švédských detektivek. Hlavní téma (opera) jsme pojali též komparativně, zajímají-li vás fakta, nikoli dojmy o financování a řízení operních domů v Evropě i zámoří, nalistujte stranu 18. Naši předplatitelé našli u tohoto vydání dárek, CD Nuberg s šesti skladbami mladých českých autorů v podání Orchestru Berg. Snad způsobí radost. Hluboké hrdelní čtení! Libuše Bělunková

tarify předplatného

KAŽDÝ TARIF OBSAHUJE ČÍSLA A2 DO SCHRÁNKY A PŘÍSTUP DO ELEKTRONICKÉHO ARCHIVU.
STUDENTI SLEVA 10%!

6 čísel	13 čísel	26 čísel	39 čísel
TARIF NA ZKOUŠKU 199 Kč (ušetříte 35 Kč): KÓD ZK student 179 Kč (ušetříte 55 Kč): KÓD ZKS	TARIF ZÁKLADNÍ 429 Kč (ušetříte 78 Kč): KÓD ZA student 386 Kč (ušetříte 121 Kč): KÓD ZAS	TARIF STANDARD 799 Kč (ušetříte 215 Kč): KÓD ST student 719 Kč (ušetříte 295 Kč): KÓD STS	TARIF EXTRA 1199 Kč (ušetříte 322 Kč): KÓD EX student 1079 Kč (ušetříte 442 Kč): KÓD EXS
	bonus kniha	vouchery na kulturu bonus kniha	zápisník Moleskine v hodnotě 249 Kč! vouchery na kulturu bonus kniha

TARIF INTERNET
Přístup do A2 elektronického archivu na internetu na 1 rok 490 Kč: KÓD IN
Nutno zaslat e-mailovou adresu.

TARIFY SPONZORSKÉ
26 čísel
stříbrné – 2600 Kč: KÓD SPS
zlaté – 6500 Kč: KÓD SPZ
platinové – 10 400 Kč: KÓD SPP

adresa předplatitele		adresa pro zaslání jiná než fakturační, např. obdarovaného		platbu provedu		informace o dalších možnostech objednávky předplatného: sms, internet a další viz s. 40.	
titul jméno příjmení				☐ složenkou A, z obdržených údajů lze platit i převodem			
ulice				☐ fakturou, uveďte IČ DIČ			
				☐ prostřednictvím SIPO, uveďte spojovací číslo			
PŠČ město		KÓD ZVOLENÉHO TARIFU:		kupon zašlete na adresu: SEND, Předplatné, P.O. Box 141, 140 21 Praha 4			
telefon e-mail				Kopii potvrzení o studiu nutno zaslat na adresu společnosti SEND.			

Česká konzerva

LUKÁŠ RYCHETSKÝ
ONDŘEJ SLAČÁLEK

TOP 09 nebyla kometa, která oslní a zmi-zí. Spojení byznysmenského pragmatismu a tvrdosti (Miroslav Kalousek) s kompen-zací měštanských komplexů („kníže“ Karel Schwarzenberg, ale také vrcholek, *top* v názvu strany) a s mimopražskými sítěmi („s podpo-rou starostů“) zatím prokazuje svou životnost. Mýlili se ti, kdo jako týdeník Respekt vyjadřo-vali pochyby nad stranou bez programu, či ti, kdo s Jiřím Paroubkem prohlašovali nad jejími prvními programovými požadavky, že je poli-ticky „mimo“. Tahle strana bude vyhrávat pro-gramem ještě méně než její konkurenti. Její zbraní bude kult osobnosti Karla Schwarzen-berga, který právě Respekt pomáhal léta pės-tovat. Otázka nestojí, zda nad ní jiné strany zvítězí v diskusi, ale zda do voleb odezní její zvláštní kulturní přitažlivost.

Ještě podstatnější než jako politický aktér je ale TOP 09 coby zpráva o české politice. Ozna-čení strany za konzervativní bez přívlastku představuje „coming-out“ celé scény. Po dva-ceti letech nového režimu nenajdeme mezi jejími relevantními subjekty (po sebevraždě zelených asistované Mirkem Topolánkem) jedinou nekonzervativní stranu.

Žádná ze stran raději ani nenaznačuje mož-né překonání, ba ani reformy současného sys-tému. I ti, od nichž společnost očekává něco radikálně odlišného (z různých důvodů zelení a komunisté), věnují nejvíce sil přesvědčování, že nabízejí standardní politický produkt. Ději-ny jako proces změn? Skončily, zapomeňte.

Dovolte nám tedy z tohoto pohledu malou inventuru naší nehybné politické krajiny. Čeští komunisté jsou generačně důchodcov-ská strana, která na kulturní rovině hájí kon-zervativní přístupy a pamětníkům norma-lizace osmysluje jejich stáří. Namísto arti-kulace nových levicových témat pracuje s národovectvím, nejzřetelnějším v protině-mecké zášti.

I když je laciné ztotožňování ČSSD s KSČM příznakem černobílého vidění reality, průni-ky zde (právě v konzervativním myšlení) jsou. Jde především o uctívačský postoj k Edvardu Benešovi, jehož sociální demokracie (s další-mi) přivedla až k jeho politické kanonizaci zákonem. Pokud platí, že sociální demokra-cie je v Evropě začasté silou, která cílí na mla-dé alternativce, u nás je tomu právě naopak. Kauza CzechTek ukázala, že naši socani jsou v tomto směru exemplárními konzervativci, kteří se děsí všeho, co se vymyká jejich před-stavě zábavy, jež spadá spíš do ranku lidového a patričně předsudečného konzervatismu.

došlo

Ad Inventura skončila (A2 č. 24/2009)

Vysokoškoláci za nás k výročí 17. 11. 1989 provedli inventuru dvacetí let české demokra-cie. Chodili za politiky s konkrétními požadav-ky a natáčeli je na kameru, pořádali veřejné dílny, při nichž vznikalo společné prohláše-ní, organizovali přednášky a diskuse, odpoví-dali na množství návrhů, byli prostě na roz-trhání. Skupina studentů z iniciativy Inven-tura demokracie za uplynulý rok zažila, co nikdy dřív. Mnohé z toho zachytil Filip Pospí-šil v 24. čísle A2. Jako přímou a pravidelnou účastníci veřejných textových dílen, na kte-rých vznikalo společné studentské prohlášení, mě ale nenechává klidnou závěrečné vyzně-ní jeho článku. Část studentského prohlášení týkající se ohroženosti české demokracie je v něm použita proti smyslu celého prohláše-ní i proti studentům samým. Celkově studen-ti z článku vycházejí jako unavení lidé, kteří nevědí, co dál, a politiky už mají dost; autor je navíc nespokojený s tím, co studenti považu-jí za pozitivní výsledek své iniciativy. Určitě je možné namítat, že studenti mohli leda-

O konzervatismu ODS zřejmě pochybuje málo-kdo, však se tato strana k ikonám tohoto dru-hu politického myšlení (Margaret Thatcherová) hlásila už od svého vzniku. Víru v samospa-sitelný trh a sílu jedince v ODS už dávno povýši-li na krédo, z něhož vyplývá, že schopnější vítě-zí a přežívá, což je jen dobře, je to tak přiroze-né, a nedá se s tím tudíž nic dělat. Lze tomu jen věřit, jak už to v případě vyznání víry bývá. ODS v sobě oproti levici má dynamiku mládí, její přístup je ale hluboce konzervativní.

Pro úplnost můžeme dodat křesťanské demo-kraty, kde o zakořenění v konzervativních hod-notách, včetně represivní rétoriky vůči drogám či snah o zákaz potratů, nelze pochybovat.

Ač si to zpočátku mysleli i tak bystří kome-n-tátoři jako Martin Hekrdla, TOP 09 tedy není nějaké přetvlení „Havlovy strany“, nějaký další díl linie Občanské hnutí – Unie svobody – Strana zelených. Vzhledem ke své proevrop-skosti i z jiných důvodů to není ani Klausova strana. Svým deklarovaným konzervatismem ale zajímavě nasvětčuje i „spor“ dvou po sobě následujících prezidentů, ze kterého by mno-zí rádi udělali klíčovou osu polistopadového vývoje. Nejenže základní dilemata polistopado-vého vývoje šla většinou mimo tento spor a ti-to dva politici v nich často byli naopak zaje-d-no (nutnost ekonomické liberalizace, integrace do NATO a EU), jak nedávno ukázal na strán-kách A2 Petr Schnur (č. 23/2009). U obou rov-něž během posledních dvaceti let konzervativ-ní stránka jejich politické osobnosti zbytněla a potlačila v počátcích devadesátých let rov-něž výraznou stránku liberální. Klaus už není především obhájcem jedince, schopný dialogu s relativistickými filosofi (což byla počátkem devadesátých let jedna z jeho tváří), ale nacio-nalistický vůdce. Havel se z kritického intelek-tuála se sklony k tomu, co sám označil za svůj „antiglobalismus“, stal neokonem. Z dvojjedi-ného představitele českého liberálního étosu počátku devadesátých let se Havel a Klaus sta-li představiteli dvou poloh konzervativní nála-dy v Česku konce druhé dekády.

Oblíbené pořekadlo by nám řeklo, že každá společnost má takové mocné, jaké si zaslouží. Těžko mít radost z tandemu šéfů TOP 09, dez-orientovaného moralizátora a prospěcháře namočeného v podivných kšeftech. V zemi, kde médií léta živená zášť vůči „komunistům“ (což je náramně široký a využívaný pojem) přechází ve stále otevřenější rasismus vůči Romům, si ovšem musíme pamatovat, že existuje i větší zlo, kterému může česká poli-tická konzerva sehrát (šířením politického cynismu a dojmu neměnnosti) roli pouhé-ho dveřníka.

cos udělat líp. A že zpráva, kterou Inventura přináší, je částečně rozporuplná – podobně ovšem, jako je rozporuplná i naše demokra-cie. Ale to, že mj. díky Inventuře vystoupila do popředí neuspokojivá situace české demokra-cie, nemá smysl otáčet proti studentům – jak to podle mého činí autor článku.

Text studentského prohlášení *Inventura demokracie 2009* začíná preambulí, kde se říká: „Naše demokracie totiž možná vůbec neroste, ani nesílí. Události posledního roku jsou dokonce znakem úpadku. Je na místě mít o naši demokracii starost.“ Výrazem této sta-rosti jsou pak podle studentských slov čty-ři navazující části prohlášení. Nesou názvy: Reflexe naší komunistické minulosti, Vzdě-lání, Role České republiky ve světě a Křehká demokracie. Ve všech textech studenti zachy-cují současnost z pohledu své generace. Záro-veň se vždy ale objevuje téma generací star-ších – jejich rodičů a učitelů – jako těch, od nichž se učí, přejímají návyky a přístup ke svě-tu. Nenápadně, ale vytrvale se tu vrací zásad-ní otázka: dospěli kolem nás se nebouří, když se děje něco špatného; neříkají nahlas, co si myslí; nemají odvahu postavit se za dobrou věc. Čeká se, že my budeme úplně jiní, lepší. Ale jak a od koho jsme se to měli naučit?, ptá se mladá generace.

VERONIKA MATĚJKOVÁ
VERONIKA MATĚJKOVÁ

Cang Ti

ÚDA NA ŠIŠKU

Na okně stojí tři pagody z borovic.
 Jsou stejně velké,
 téměř stejně velké.
 Každá má ale trochu jiný odstín.

Vedle mé sevřené pěsti
 jsou málem dvakrát takové.
 Ale nevadí. Vidím totiž,
 že i má pěst je bílá pagoda.

Ta tmavá
 spadla ze stromu teprve letos.
 U světlé si nejsem jistý,
 ale vím, že ještě nevybledla tak jako minulost.

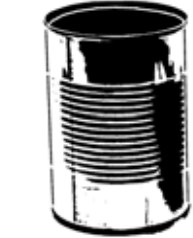
Víím také,
 že se veverky inspirovaly
 a ušily si kožíšky.
 Světlé. Bylo to tajemství, je to tajemství.

Každá pagoda má svou historii,
 ovšem nepatrná část jejich minulosti
 zůstává nejasná. S básní je to stejné.
 Ale báseň by nedusil takhle nesmyslný výklad.

A báseň, kterou právě píšu, se tajně zamilovala
 do zřetelných vrstev pagody z borovice.
 Chce po mně, abych ji vzal tam, kde jsem ji našel,
 chce se vrátit na urostlou červenou borovici.

Přeložila Zuzana Li

Naléhavý tón se zvlášť objevuje v textu Křeh-
 ká demokracie. Tady se studenti sebekritic-
 ky charakterizují takto: „Veřejné dění nás
 moc nezajímá a politika nás štve – a hlavně
 jí vůbec nerozumíme. Do veřejné činnosti se
 nám nechce – zejména pokud by měla být
 soustavná. Jsme na tom prostě úplně stej-
 ně jako všichni starší kolem nás.“ Prohlášení
 však nepokračuje v tom smyslu, že studenti
 tedy dávají od všeho ruce pryč. Tím, jak kri-
 ticky popisují svou generaci, neříkají, že je to
 v pořádku a má to tak zůstat. Naopak: když
 se o veřejnou sféru nepečuje – a to je podle
 studentů náš současný problém –, zkazí se.
 Ale starat se o ni musejí všichni, spoléhat se
 na mladé je od starších jen alibismus. Texty
 studentů – a chápu tak i jejich akce v týdnu
 oslav kolem 17. 11. – měly poukázat na to, že
 inventuru může udělat hrstka studentů, ale
 o zlepšení úrovně demokracie se musejí zasa-
 dit všichni. „Šanci má jenom tehdy, když se
 za ni budeme brát, a to dost naléhavě – jako
 za svou osobní věc,“ píše se o demokracii
 v jejich prohlášení. Proto také studenti mlu-
 ví o tom, že nemáme zůstat ovčany, ale stát
 se aktivními občany. Dá to sice dost práce,
 ale jinak to vlastně ani nejde.



Inventura je vždy jednorázové zjištění sta-
 vu věci. To, že studenti věnovali rok inventu-

VERONIKA MATĚJKOVÁ
VERONIKA MATĚJKOVÁ

Cang Ti

ÚDA NA ŠIŠKU

Na okně stojí tři pagody z borovic.
 Jsou stejně velké,
 téměř stejně velké.
 Každá má ale trochu jiný odstín.

Vedle mé sevřené pěsti
 jsou málem dvakrát takové.
 Ale nevadí. Vidím totiž,
 že i má pěst je bílá pagoda.

Ta tmavá
 spadla ze stromu teprve letos.
 U světlé si nejsem jistý,
 ale vím, že ještě nevybledla tak jako minulost.

Víím také,
 že se veverky inspirovaly
 a ušily si kožíšky.
 Světlé. Bylo to tajemství, je to tajemství.

Každá pagoda má svou historii,
 ovšem nepatrná část jejich minulosti
 zůstává nejasná. S básní je to stejné.
 Ale báseň by nedusil takhle nesmyslný výklad.

A báseň, kterou právě píšu, se tajně zamilovala
 do zřetelných vrstev pagody z borovice.
 Chce po mně, abych ji vzal tam, kde jsem ji našel,
 chce se vrátit na urostlou červenou borovici.

Přeložila Zuzana Li

Naléhavý tón se zvlášť objevuje v textu Křeh-
 ká demokracie. Tady se studenti sebekritic-
 ky charakterizují takto: „Veřejné dění nás
 moc nezajímá a politika nás štve – a hlavně
 jí vůbec nerozumíme. Do veřejné činnosti se
 nám nechce – zejména pokud by měla být
 soustavná. Jsme na tom prostě úplně stej-
 ně jako všichni starší kolem nás.“ Prohlášení
 však nepokračuje v tom smyslu, že studenti
 tedy dávají od všeho ruce pryč. Tím, jak kri-
 ticky popisují svou generaci, neříkají, že je to
 v pořádku a má to tak zůstat. Naopak: když
 se o veřejnou sféru nepečuje – a to je podle
 studentů náš současný problém –, zkazí se.
 Ale starat se o ni musejí všichni, spoléhat se
 na mladé je od starších jen alibismus. Texty
 studentů – a chápu tak i jejich akce v týdnu
 oslav kolem 17. 11. – měly poukázat na to, že
 inventuru může udělat hrstka studentů, ale
 o zlepšení úrovně demokracie se musejí zasa-
 dit všichni. „Šanci má jenom tehdy, když se
 za ni budeme brát, a to dost naléhavě – jako
 za svou osobní věc,“ píše se o demokracii
 v jejich prohlášení. Proto také studenti mlu-
 ví o tom, že nemáme zůstat ovčany, ale stát
 se aktivními občany. Dá to sice dost práce,
 ale jinak to vlastně ani nejde.



Inventura je vždy jednorázové zjištění sta-
 vu věci. To, že studenti věnovali rok inventu-

rování a teď potřebují zase trochu studovat,
 bych jim nevytýkala. Není špatně, že chtějí
 být také schopnými odborníky, a nejen od
 mládí aktivisty na plný úvazek. Navíc i to
 spadá do jejich poučení z Inventury: ať se
 lidé věnují různým činnostem, ale ať vždy ze
 svého místa aktivně vstupují do veřejného
 prostoru a nepřenechávají ho pasivně těm,
 kteří si ho „šikovně a bez skrupulí zařizu-
 jí pro sebe“.

Veronika Matějková

Konec lexikonu

Redakční rada Lexikonu české literatury ozna-muje spolupracovníkům a odborné veřejnosti, že po téměř čtyřiceti letech – kvůli vynucené-mu odchodu některých jejich členů z Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., a ztrá-tě možnosti dále plnit svou odbornou roli v rámci tohoto pracoviště – končí svou čin-nost. Za cokoli, co bude případně s označe-ním Lexikon české literatury jakkoli zveřej-něno po jeho knižním vydání (dokončeném 2008), již redakční rada neodpovídá.

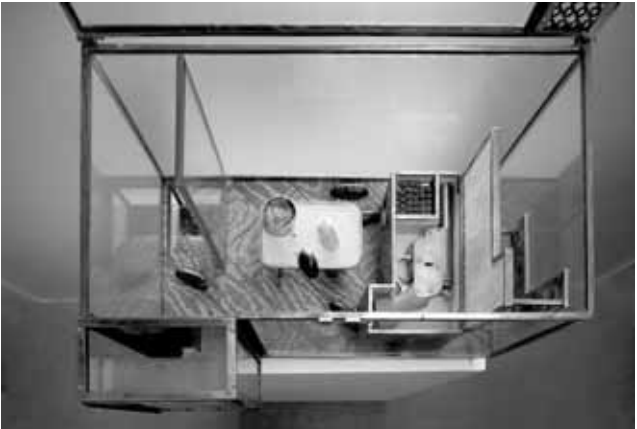
Vladimír Forst, Irena Kraitlová, Luboš Merhaut, Jiří
 Opelík, Jitka Pelikánová, Václav Petrbok, Petr Šisler,
 Eva Taxová, Daniel Vojtěch



Pistole

Po zhlédnutí jakéhokoli z výtvorů **F. A. Skály** (1984, Praha) odcházíme prožít několik minut či dní do jiných časů. Svět skončil? Nebo jsme se ještě nenarodili? Nic nemá pevný tvar, ani funkci. S jistotou víme, že se nacházíme ve světě, kde létají plameny, špalky, šrouby, plechy. Vedle hrabkají křepelky, kadí na bubny. Potkáte-li v lese, na hradě Skálu, popřípadě s jeho tlupou, a bude-li mít čas, můžete se spoustu věcí naučit. My vám tu přinášíme zbraň z roku 2009. Zakončil s ní studia na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze v ateliéru Sochařství u Jiřího Beránka. Od roku 2000 je členem seskupení LSJ.

Dora Dutková, Martin Kubát



Básně, nebo lejna?

3 sezóny v pekle a poezie Egona Bondyho

Film Tomáše Mašína *Tři sezóny v pekle* je volně inspirován knihou Egona Bondyho *Prvních deset let*. Jeho autoři se od přímého spojování s Bondym distancují. Ve filmu však zaznívají básnickovy verše a žádná recenze ho také nezapomene zmínit jako reálný předobraz hlavní postavy. Jakým způsobem je zde obraz tohoto totálního realisty pokřiven?

MARTIN MACHOVEC

Film *Tři sezóny v pekle* (viz také Filmový zápisník na s. 11) mne zajímá především ve vztahu k literárnímu dílu Egona Bondyho, a to nikoli jen k jeho konkrétní literární předloze, tj. k Bondyho memoárům *Prvních deset let*, u jejichž sepsání jsem měl téměř před třiceti lety tu čest asistovat a jejichž dvojí knižní vydání jsem posléze také edičně připravil, ale spíše a především k Bondyho textům, jejichž úryvky jsou ústy protagonisty filmu – básníka Ivana Heinze v podání Kryštofa Hádky – pronášeny,

jako by šlo o básně této zcela fiktivní postavy. Někde v titulcích filmu je ovšem uvedeno, že scénář byl zbudován „na motivy“ či „volně podle“ Bondyho *Prvních deset let*, což je v pořádku: říká se tím vlastně, že filmaři si vyhradili právo naprosté tvůrčí svobody, že si mohli s předlohou dělat cokoli a že jakákoli výtká v tomto směru je předem diskvalifikována.

Také je však zřejmé, že děj filmu je zasazen do zcela konkrétních historických okolností, že se v něm vyskytují postavy, které nepochybně mají předobrazy ve skutečných osobách. Pripustíme-li tedy, že celý film je jen jakási „licentia poetica“, pak jen těžko můžeme ignorovat rozpory mezi polofiktivním-polofaktografickým příběhem a oněmi konkrétními historickými souvislostmi.

Znetvořený Fišer

A příklad těchto rozporů vidíme v tom, že básník Ivan Heinz v letech 1947–49 cituje básnické texty, z nichž ani jeden nebyl v té době svým vlastním autorem, tj. Egonom Bondym, napsán. Všechny texty, jejichž – bohužel značně tendenčně vybrané – úryvky zde zaznívají, pocházejí až z padesátých let, například ze sbírky *Velká kniha* (1952), či dokonce z poemy *Zbytky eposu* (1954–55). Pravda, divák se

nedožívá, co vlastně obsahuje onen sešit, jež básník Heinz předloží kritikovi Viktoru Lukasovi, v jehož postavě se spájí Teige a Kalandra, avšak hned nato zaznějí z Heinzových úst Bondyho verše, které již Teige ani Kalandra posoudit nemohli, neboť byly napsány až po jejich smrti.

Budiž pro tuto diskusi ponechána stranou skutečnost, že filmaři si z Bondyho básní vybrali hlavně takové, v nichž se nešetří vulgarismy, což bohužel pohled na Bondyho básnické dílo velice zkresluje a dělá to z jeho autora v očích neinformovaných diváků až jakéhosi zvráceného skatologa či koprolalika, a tedy básnickově literární pověsti značně škodí. No dobrá, byť v naprosté menšině, i takového texty se v Bondyho díle vyskytují, není nutno to zatajovat. Z filmu *3 sezóny v pekle* však lze nabýt naprosto mylného dojmu, že *právě tyto*, v jádře vskutku obscenní texty byly v Bondyho díle těmi nejranějšími, že jimi začínal.

Pravdou je však něco zcela jiného. Bylo možno vybrat si dokonce ze čtyř knižních publikací, v nichž jsou nejstarší Bondyho (zde by vskutku ještě bylo vhodnější napsat: Fišerovy) texty obsaženy. Jsou to zejména jeho dvě rané surrealistické sbírky: *Fragmenty prvotín* (1947–48) a *Churavý výtvar* (1948–50), které vyšly v textové příloze k monografii Oskara Mainxe *Poezie jako mýtus, svědectví a hra. Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Několik raných Bondyho textů je rovněž obsaženo ve sborníku *Židovská jména 1949* (viz A2 č. 51/2007), který mimochodem v roce 1949 Bondy připravil a samizdatově vydal právě s Honzou Krejcarovou, a z roku 1949 pochází i několik čísel ze sbírky *Karibské moře* (in *Básnické dílo E. B. II*, Praha 1992). A kdyby i toto bylo málo, pak v antologii *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989* je ještě možno najít Fišerův „surrealistický manifest“ *Poznámky k situaci umění 1948*, jenž by možná byl pro ilustraci ideově-estetických obzorů Fišera-Bondyho (a potažmo tedy i Ivana Heinze) před rokem 1950 nejvhodnější.

Příklady radikální Bondyho „depoetizace básnictví“ – naprosto nikoli nutně dané onou silnou frekvencí vulgarismů –, jak je známe nejprve ze sbírek *Totální realismus* (1950–51), *Trapná poesie* (1950–51), případně z tzv. *Velké knihy* (1951–52), mohly a měly z úst básníka Heinze zaznít *právě a teprve v samém závěru filmu*, kdy jako „úředně uznaný blb“, schovávající se před zvůli totalitní moci v blázinci, se náhle začne pro nic za nic smát: teprve zde, v takto extrémně vypjaté existenční situaci mohlo totiž dojít k přerodu epigona surrealistů na „totálního realistu“ Egona Bondyho. Teprve takovýto závěr mohl „procky“ poukázat na to, co se asi tak mohlo dít během oněch zbývajících „sedmi sezón v pekle“, o nichž se píše v Bondyho memoárech, které však již ve filmovém zpracování zachyceny nejsou. Žel, nestalo se tak, a proto je obraz Bondyho poezie ve filmu *3 sezóny v pekle* dosti znetvořen.

Genor a Gena. Zrůdý

Nyní tedy přece jen alespoň pár odstavců k vlastnímu filmu. Snad lze konstatovat, že ve stávající české filmové mizérii jde o dílo poměrně dobré, spíše nadprůměrné. Rozhodně je pozoruhodná práce s kamerou, ba i herecké výkony jsou vesměs zajímavé a dobové reálie jsou celkem vhodně vybrané.

Co se však hlavních postav týče (Heinz – Jana Franková – Heinzův otec – kritik Lukas – Hanes), jsou diváci, ostatně tak jako vždy o podobných případech, rozdělení na dva tábory, totiž na ty, kteří literární předlohu (tím spíše, že v tomto případě jde o literaturu faktu, nikoli o fikci) znají, a na ty, kdo ji nečetli. Ti, kdo ji znají, jsou ovšem v nevýhodě, protože prostě nemohou nesrovnávat

své představy (případně svoji vlastní zkušenost, své vzpomínky) s tím, co vidí na plátně. Akceptujeme-li totiž fakt, že každé umělecké zpracování reality je jen její aproximací, jen vyjádřením subjektivního postoje ke skutečnosti, rezignujeme-li na pokusy ztvárnit skutečnost takzvaně objektivně, pak je jisté možno najít v postavě Ivana Heinze leccos, co bylo příznačné právě pro Fišera-Bondyho z let 1947–49. *Tak trochu* to opravdu je on! Totéž se týká postavy Jany Frankové, jejíž představitelka, polská herečka Karolina Gruszka, je s to působit podobnou směsicí krásy a odpudivosti, jakou zřejmě disponovala i Jana Krejcarová. Na druhé straně je však možno konstatovat, že na vskutku adekvátní umělecké ztvárnění „bondyovského básníka“ ještě zřejmě čas nepřišel.

Muselo by jít o postavu vskutku *bizarních protikladů*: nadšený a naivní hlasatel „světové revoluce“ a přitom poněkud komický tloušťák, tak trochu mladistvá karikatura Vítězslava Nezvala; přemoudřelý mladíček, vrhající se do všech možných i nemožných intelektuálních debat, především pak do debat o umění, o literatuře, člověk vskutku žijící přebohatým duševním životem, přesvědčený o tom, že je a bude jen a jedinec básníkem, ale také provokatér, příležitostný výtržník, opilec; bytost pohrdající autoritami, a přece hledající poučení starších a moudřejších. A vlastně tytéž rozpory by pak bylo možno konstatovat i u jeho protihráčky a femme fatale. Ostatně ne nadarmo již někdy na přelomu čtyřicátých a padesátých let dvojici Fišer – Krejcarová někdo z jejich blízkých přirovnal ke klímovským zrůdám Genorovi a Geně...

O tom, že podstatu osobnosti Bondyho se ani ve filmu *3 sezóny v pekle* vyhmátnout nepodařilo, tak trochu svědčí i propastný rozdíl mezi postavou Ivana Heinze a postavou „básníka Egona“ (v podání Arnošta Goldflama) z Kolihova filmu *Něžný barbar* z roku 1989. Vždyť i Hrabalova fikce vykazuje mnoho faktografie, i ona je vlastně tak trochu memoárem, ale uvědomíme-li si, že jak Kolihův „Egon“, tak Mašíkův „Heinz“ mají reálným předobrazem jednoho a téhož člověka, pak je rozpor mezi těmito postavami vskutku velmi frapantní!

Švejkové a Sokratové

Poslední poznámka se týká závěru filmu. Skutečný, faktický osud Egona Bondyho totiž zřejmě nedostačuje k tomu, aby na jeho základě bylo možno vytvořit takzvanou silnou postavu. Tak jako statisíce jiných, i básník a filosof Egon Bondy se snažil desetiletí totalitní zvůle nějak přežít, což však v žádném případě nešlo cestou přímé konfrontace s držiteli moci. Antické tragédie se v úmorných totalitách 20. století vyskytovaly jen velice zřídka. Ne Achillové, ale spíše Švejkové byli tehdejšími hrdiny. A jsme-li již u paralel s antikou, pak nejbližší „bondyovské postavě“ by byl zřejmě Sokrates, tedy filosof vysmívající se mocným a mocnými také pohrdaný, vědoucí však, že přímou, „hrdinskou“ konfrontací s nimi ničeho nedosáhne, snažící se tedy přežít, pracovat, učit, být lidem k něčemu, dokud to jde, byť nikoli za *každou cenu*. Snad zde je jeden z možných interpretačních klíčů k dalším, novým ztvárněním „postavy Egona Bondyho“. Pro *3 sezóny v pekle* však zřejmě bylo nutno takto „banálnímu osudu“ dodat na „dramatičnosti“: proto onen faktům neodpovídající a přespříliš patetický závěr.

Autor je redaktor, editor a pedagog.



Egon Bondy s Janou Krejcarovou kráčejí po Národní třídě. Snímek z roku 1949 pochází z pozůstalosti Dany „Dagmary“ Prchlikové-Vodseďákové. Na rubu je rukou Egona Bondyho napsáno: „Básník Zbyněk Fischère ve věku devatenácti let v říjnu 1949 Ivo Freiheitovi.“

Vstříc růžové sliznici smrti

Druhá próza Nicka Cavea

Australský muzikant Nick Cave se po dvaceti letech znovu pustil do literární tvorby – a ta léta jsou na jeho psaní znát. Kniha *Smrt Zajdy Munroa* je oproti první knize plná komických prvků, čtenářsky přístupnější a také plošší. A hlavním hrdinou není němý psychopatický vykupitel, nýbrž prvoligový děvkař posedlý vaginami.

KAREL KOUBA

Český překlad druhého románu Nicka Cavea (nar. 1957) *Smrt Zajdy Munroa* (The Death of Bunny Munro) vyšel pouhý měsíc po svém originálním vydání jako stý svazek Edice anglo-amerických autorů. Nakladatelství Argo tak oslavilo patnácté výročí existence své stěžejní ediční řady. Jméno populárního rockera spojené s medializovaným jubileem zafungovalo a kniha se dostala nejen mezi dlouhodobě nejprodávanější tituly, ale objevila se i na stránkách médií, v nichž se jinak o literatuře spíše mlčí. A média si ji většinou pochvalovala. Jenže je k tomu důvod?

Caveova prozaická prvotina *A uzřela oslice anděla* (And the Ass Saw the Angel, 1989, český 1995) patřila v druhé polovině devadesátých

let společně například s Topolovou *Sestrou* mezi temnou gymnaziální klasiku pro zasyřené, kterou u nás na maloměstě četli odpadlíci a rebelové. Takových knih se čtenář po letech pochopitelně dotýká se strachem, protože se bojí o auru díla, s nímž ho pojí nostalgické vzpomínky. *Oslice* nyní takové druhé čtení po bezmála deseti letech snesla celkem bez obtíží; z oné sympaticky naivní biblické parafráze (srovnatelné s obsedantní sbírkou použitých zakrvavených obvazů) stále dýchá náměsíčné kouzlo mánie, které bývá vlastní textům vzniklým na fetu.

Vyhřezlé zaječí libido

Nový román ale kontrolní druhé čtení, které od toho prvního dělil asi měsíc, nesnesl. S prvotinou novinku totiž spojuje snad jen na samém začátku přiznané a nezadržitelné směřování hlavní postavy k zániku. Oproti smrtelně vážné apokalyptické náladě *Oslice* je novinka výrazně odlehčená. Je to ukázkový příklad přímočaré, nic nepředstírající literatury, jejíž jednoduchost však může být vnímána také jako zploštění či povrchnost.

Titulní postava, obchodní cestující s kosmetickými přípravky firmy Eternité Zajda Munro, má příčinu vlastní smrti vepsanu už ve jméně. Bunny, tedy králik, bývá totiž považován za ztělesnění bezhlavého pohlavního pudu, jehož ukojení je pro Zajdu vším: koníčkem, disciplínou, smyslem života. Filtrem Zajdova vyhřezlého libida se svět jeví pouze jako území, na němž se vyskytují vagíny, které může získat. Jak tvrdí v knize, není „hornák“ ani „dolňák“, ale „kundák“.

Tři kapitoly delirantní road movie za ženským pohlavím jsou pojmenovány *Chlívák*, *Cesták* a *Mrtvý muž*. Názvy zhruba naznačují zničující sestup po spirále příběhu, na jehož začátku spáchá soustavně podváděná Zajdova žena Libby sebevraždu a zanechá po sobě devítiletého Zajdu juniora, s nímž posléze otec objíždí své pochybné a čím dál mizernější kšefty s jediným cílem – sebezotrvením skrze koitus. Syn je poslední výspa normality okolního světa, funguje jako nevinný protiklad,

jako nechápající svědek čím dál zoufalejších pokusů hlavního hrdiny o uspokojení. Princip slasti totiž s postupujícím dějem nabírá převahu nad principem reality a žene hrdinu jako loutku do spárů smrti za pomoci utkvělé představy růžové sliznice Kylie Minogue, Pamelý Anderson nebo Avril Lavigne.

Konec nastává po střetnutí s ďáblem v psychodelické předsmrtné scéně ze zászvětí, která má formu jakéhosi bilančního kabaretního vystoupení. Očekávaný tragický závěr nikoho nepřesvědčí (ale o to tu vlastně tolik nejde), jen překvapí svou vyčerpávající završeností.

Vymetač komínů po kastraci

Přestože by se mohlo zdát, že poměrně explicitní a jednostranná látka knihy vyznívá machisticky, je tomu spíše naopak. Právě ze samce neschopného ovládnout své choutky, z jeho řeči a chování si autor utahuje, bezpochyby se značnou dávkou sebeironie. V líčení Zajdových příhod využívá situační komiku, postupy grotesky a vtipné „hlášky“ – „Pudl Zajdovi vyprávěl o jednom místním vymetači komínů, co šel na koncert Celine Dion a totálně ho to vykleštilo. Prostě od té doby nemůže. Prý (...) to je jako snažit se nacpat mrtvého kanárka do bankomatu“ –, což sice čtenáře dobře pobaví, ale u toho to bohužel končí.

Jednorozměrnost, kvůli níž v textu chybí výraznější katarze či přesah, nepochybně souvisí i s filmovým charakterem textu (nebo chceme-li s jeho snadnou zfilmovatelností); ostatně Cave se netajil tím, že sepsání knihy inicioval režisér John Hillcoat, k jehož povedenému westernu *Proposition* napsal scénář.

Tragikomické příhody Zajdy Munroa mohou posloužit k jednorázovému rozptýlení, ale pár dní po přečtení si na ně stěží vzpomeneme.

Nick Cave: *Smrt Zajdy Munroa*. Přeložila Michala Marková. Argo, Praha 2009, 238 stran.



Robert Crumb: Bez názvu, 1975

literární zápisník

„Slunce utaté“ ruské revoluce a pařížských básníků

ONDŘEJ KAVALÍR

Isaak Babel (1894–1941) a Guillaume Apollinaire (1880–1918), dva autoři, kterým nebylo souzeno setkat se osobně. Na jedné straně avantgardní básník a výtvarný kritik, zastánce kubistů, vlastním jménem Kostrowicki. Jeho dílo si samozřejmě připsala francouzská literatura, ačkoli Apollinaire francouzské občanství získal teprve roku 1916, až poté, co byl raněn na frontě, kam dobrovolně narukoval. Na straně druhé prozaik a scenárista, který celý život balancoval na hranici mezi dvěma světy, mezi židovsko-orientální tradicí rodné Oděsy a modernismem, ztělesněným především milovaným Guy de Maupassantem, mezi světem literátů a světem prostého lidu, kam nesmělého obrýleného mladíka poslal sám Maxim Gorkij.

Přesto se jejich umělecké cesty na jednom místě protály. Bylo to setkání v bodě básnické

invence, v prostoru imaginace spojujícím obě strany rozděleného kontinentu. V prostoru jediné, zářivé metafory. Setkání nenápadné, o to cennější pro hledače spodních proudů evropské kultury. V roce 1926 vychází knižně povídkový soubor *Rudá jízda*, v němž Babel líčí své otřesné zkušenosti s první jízdní Buðonného armádou v Haliči během sovětsko-polské války. Hned v první povídce souboru, nazvané *Přechod přes Zbruč*, v překladu Jana Zábrany čteme: „Tichá Volyně se svíjí, Volyně před námi prchá do perlové mlhy březových hájů, plazí se do květnatých pahorků a vysílenýma rukama se zaplétá do chmelových houštin. Oranžové slunce se kutálí po nebi jako useknutá hlava, křehké světlo se rozhořívá v trhlínách mraků a standarty západu vlají nad našimi hlavami. Do večerního chladu kane zápach včerejší krve a zabírajících koní.“ Metafora slunce jako useknuté hlavy, jak zde neslyšet ozvuk slavného *Pásma*, které otevírá Apollinarovu sbírku *Alkoholy* z roku 1913. „Sbohem sbohem/ Slunce utaté“ (přeložil Petr Kopta), tak zní poslední dva verše této básně. V originále: „Adieu Adieu/ Soleil cou coupé“ doslova: „Sbohem sbohem/ Slunce podřezané hrdlo“.

Apollinare se takto nad ránem loučí s protoulanou nocí, obrazem nadějným a hroživým zároveň. Nový den začíná jako akt násilí, poznamenaný rozlitou krví. Na podzim roku 1912, tedy dva roky před světovou válkou, Apollinaire touto metaforou dokonale vystihl morbidně apokalyptické naladění své doby, která měla zanedlouho vykrváčet

v zákopech. Na rozdíl od Babela měl však francouzský básník větší štěstí, většinu svého života prožil mezi pařížskou avantgardou, kde jediným skutečným násilím bylo to páchané na tradiční měšťácké kultuře, přesně v duchu militantního Marinettiho futurismu, vrcholícího surrealistickým třeštěním. Ostatně sám název surrealismu byl vypůjčený z Apollinairových *Prsů Tiresiových* (1918).

Zakládadlem prvních surrealistů byla spontánnost – kult automatické tvorby, osvobození lidské podstaty spoutané zkostnatělými společenskými konvencemi, spontánnost vůle a v nezbytném případě i násilí. Zbavit se všech omezení, i za cenu anarchie. Jenže zatímco pařížští umělci se verbálně snažili uvést do života surrealistickou revoluci (stejnomyšlný časopis vycházel od roku 1924), o dva tisíce kilometrů dál zažívá Babel tuto anarchii, tento rozklad všech morálních norem vedoucí nikoli ke svobodě, ale k novému barbarství, na vlastní kůži. Šílenství surrealismu a šílenství bolševických masakrů, šílenství paradoxně nijak vzdálená. Dvojitý akt revolty, násilné a utopické, revolty proti světu otců a dědů – proti měšťanským literárním a morálním konvencím a proti carskému samoděržaví.

Dvacátá léta, období po pádu starého světa, biedermeierovského spořádaného 19. století, jsou plná neklidu, násilné energie a revolučního nadšení. Zatímco Západ zažívá revoluce povytce umělecké, avantgardní, Východ větší své energie, svého dědičného mesianismu a zoufalé naděje vrhne do revoluce politické,

bolševické. I zde jsme svědky umělecké revoluce, Majakovského futurismu byl soupeřníkem Marinettiho, nicméně vítězný bolševismus brzy tuto revoluci zadusí. Jako by realita politických dějin měla na Východě větší váhu než umělecké ideje, jako by konkrétní fyzická zkušenost vždy předčila vše vyfabulované, imaginární. A tak zatímco Apollinaire volá po syntéze modernosti a tradice a má na mysli především literaturu, Babel ji zažívá v Haliči ve zcela nesympolické, konkrétní podobě – když Rudá armáda a její poselství vstupuje do středověkých židovských ghatt, kde se setkávají dva časy, ten starý biblický a nový revoluční.

Nicméně mladého citlivého spisovatele nemohou politické ideje zaslepit natolik, aby si do svého válečného deníku z roku 1920 nezapsal: „Jsme avantgarda, jenže čeho?“ Zatímco pařížský surrealismus vyzývá absolutní svobodu a autenticitu, Babelovi stačí dívat se okolo sebe, aby pochopil, že svobodou je jediné nebytí („Jak my přinášíme svobodu – to je příšerné!“) a že skutečnou autenticitu lze nalézt pouze v utrpení. V polovině srpna roku 1920 je Rudá armáda u Varšavy zastavena, končí tak vítězné tažení bolševismu na Západ. To, co z té doby přetrvalo, je několik desítek povídek židovského intelektuála, jenž sice přežil občanskou válku, nakonec byl ale pohlcen molochem dějin a svůj život skončil v gulagu. Povídek, jejichž krása a šílenství nás dodnes dovádí až na hranici surrealismu, zalitého krví rudé revoluce.

Autor je kritik, dramaturg a nakladatelský redaktor.

Mýty o vidoucím člověku

Nad eseji Lubomíra Martíňka

Lynkeus je mytologická postava, jeden z Argonautů, který „byl k výpravě přizván, protože měl tak ostrý zrak, že viděl do podsvětí“. Kniha esejů Lubomíra Martíňka, jež má v názvu právě tohoto prozíravého hrdinu, však paradoxně upadá do toho, čemu se autor tak okázale brání: ze své pozice zastánce „otevřeného myšlení“ poučuje zbytek světa.

PETR ŠIMÁK

Lynkeus se díky své schopnosti pokouší o čisté zření: idoly a modly, jež jsou mu představovány k uctívání, jsou mu směšné – proto je pro společnost nebezpečný a je bytostným vyhnanecem. Jeho život je soubojem s duševní leností. Předvést, co znamená život s takto bystrými smysly, je cílem souboru šestnácti esejů Lubomíra Martíňka.

„Nezbývá než se spokojit s náznaky, útržky, zlomky.“ Velké výkladové teorie vedou k zakrývání nepříjemných skutečností a umísťují lidský život do určitého řádu, čímž vyhovují potřebě hledat poslední smysl všech věcí a dějů a dávají člověku naději do budoucnosti. Lynkeus se nebojí ztráty domnělé rovnováhy, rozbití zvyků a ustálených představ – naopak po tom touží, a proto velké teorie vidí jako falešné.

Iluze bez předsudků

Kniha tedy začíná velmi nadějně. Problémy se vynoří, když přichází na řadu vlastní argumentace. Víru Martíňek definuje jako „přesvědčení, proti němuž jsou jakékoli argumenty marné“. A dále tvrdí, že „poznávacím znakem věřícího je neschopnost přijmout do svého vnitřního světa cokoli, co podkopává jeho opory“, aniž by však někde naznačil, o jaké víře nebo věřícím mluví. Pokud by hovořil o stoupenci monoteistického náboženství, minimálně druhá věta by neplatila. Je snad víra v Boha slučitelná s „potřebou útěšného dogmatu, prismatického, jež činí okolí čitelným, srozumitelným, přehledným a chladivým“, jak se nám autor snaží naznačit? Soudě podle osudů věřících, ale třeba i knih,

kteří napsali, nikoli – je tomu spíše naopak. Vzniká podezření, že navzdory slovům o prozíravém pohledu nahlížejícím realitu bez předsudků propadá Lynkeus vlastním chybným představám. Zdá se tedy, že Lynkeovo prisma je velmi útěšné a činí jeho okolí podezře srozumitelné.

Martíňek nevěří protivníkům materialistických teorií, neboť mohou „oponovat pouze emocemi mystiků a nedoložitelnými spekulacemi“. A pokračuje: „Občas se sice objeví zoufalec, který se snaží oba přístupy sjednotit, ale jeho patetické úsilí je zcela marné.“ Škoda, že Martíňek alespoň některé „zoufalce“ – třeba Blaise Pascala nebo Alberta Einsteina – nejmenoval a nezamyslel se nad tím, jak by pak musel pojmenovat sám sebe. Autor zaklíná jící se od počátku potřebou analyzovat a neustále očišťovat své vidění kritickým postojem rozleptávajícím každou hodnotu, jež se zdá být absolutní, má sám v mnohém jasno předem a bez argumentů: „Existuje... momentálně daleko schůdnější odpověď, která není v rozporu s ověřitelnými fakty. Totiž že život je pouze jednou z vlastností hmoty a vzniká kdykoli, kde nastanou jen trochu vhodné podmínky... Příroda ho vytváří z materiálu, který má k dispozici, a je jí naprosto lhostejné, jakou nabude podobu.“ Martíňek, pro své výklady bohužel příznačně, nevysvětluje, proč je tato teorie pro něj „schůdnější“. Pravděpodobně je tomu tak i proto, že jí sám nerozumí. Také na mnohých dalších místech ukazuje, že si libuje v těchto hrubě nastíněných zajímavostech, vyčtených zřejmě z populárních časopisů – pokud ovšem podporují jeho vlastní teorie.

Kdybych zde vystupoval jako zastánce víry v ideály a Boha, s autorem bych vedl pouze neproduktivní spor založený na rozdílnosti našich názorů. Snažím se však ukázat, že Lynkeův „pronikavý zrak“ budto pálí po příliš snadných cílech (například tezi, že lidský osud je determinován silami stojícími mimo něj, „vyvrací“ kritikou astrologie), nebo předmět, na nějž míří, zplošťuje tak, aby si výklad usnadnil. „Pátrat po odpovědích na složité otázky, jež přináší technicko-vědecká civilizace, v předpisech, které vytvořila pastevecká patriarchální společnost, je sice oblíbené řešení, ale to mu na směšnosti nijak neubírá,“ říká Martíňek, jako by se tak mohl vyrovnat se spisy konstituujícími některá velká náboženství. Jsou snad práce Platónovy a Aristotelovy, dokonce ještě starší, rovněž tak směšné, nebo míří k otázkám obecně lidským, které nemohou být jednoznačně zodpovězeny, ať je technický stav civilizace jakýkoli, a které založily dodnes živé proudy filosofického myšlení?

A tečka!

Politiky bez rozdílu považuje za nešťastníky stížené „mocomanem“, „kteří si dokáží představit jen animální slasti“, za „zoufalce“, kteří „prostě především neodkážou ovládnout pudy, které jimi zmitají“. Martíňek globálně posuzuje jakési politiky, aniž by jediného jmenoval. Ti, kdo dělali politiku tak, že si zničili kariéru nebo přišli o veškerý majetek, se mu do výkladu nehodí. Tento postoj, založený na proslulém „všechno vím, protože všichni jsou stejní“, se nápadně podobá postoji těch lidí, již svou moudrost uviděli v pивní pění. Když přitom autor píše, že „jej zajímá víc politik než politika, víc umělec nežli umění“ (tedy jediněc, a ne abstraktní veličina), dělá si bezděky legraci sám ze sebe.

Všimněme si: člověk, který se pokouší bezpředsudečně myslet, užívá slova *prostě* a „*Tečka*.“ nebo *zoufalec*. V textu se neobjeví sloveso v první osobě singuláru, všechny teze jsou tedy předvedeny v neosobní, značně apodiktické podobě. U textů je lhostejné, co autor píše: jeho styl užívání slov na něj všechno, co skrývá, prozradí. „Čím spornější je obsah slov, tím mocnější jsou erupce vášně“ – zde je autor výjimečně přesný – jeho kniha skutečně vášně tohoto druhu může vzbuzovat.

Na mělčině jakýchsi rozměrů

Martíňek přiznává, že existují takzvaní věřící, kteří svou víru nenabízejí druhým a prožívají ji čistě vnitřně, a přiznává: „Takto založení umělci skutečně mohou tvořit věci, z nichž vyzáruje *jakýsi rozměr* (zvýraznil autor), jehož existenci dokáží popřít jen barbari a primitivové.“ Tam, kde by si problém zasloužil hluboký výklad, však text s železnou pravidelností utíká k jiným tématům a zůstává u těchto *jakýchsi rozměrů*. Chápavě se usmívat je snadné, kdežto odhalit kritéria, podle kterých mám v určité věci zálibení nebo někomu či něčemu přikládám váhu, vyžaduje práci a odvalu.

Kritikou zastánců domněle absolutních hodnot se Martíňek s vervou pouští do dávno vykonané práce. Proto je jeho kniha pramálo objevná a autor v ní paradoxně upadá do toho, čemu se tak okázale brání: ze své pozice zastánce „otevřeného myšlení“ mentoruje zbytek světa. Jeho přesvědčení, že vidí svět v pravém světle a může většinou společnost považovat za spolek duchovních mrzáků, je neotřesitelné a je příčinou jeho duchovní pýchy – tedy toho, proti čemu se domnívá bojovat. Lynkeus se chytil do lepkavé pasti vlastního myšlení.

Autor je bohemista.

Lubomír Martíňek: Mýtus o Lynkeovi. Paseka, Praha – Litomyšl 2009, 248 stran.



Theo Hios: Argonauti, 1948

Cesta a pravda

Burití aneb Láska všech divochů na poušti

Román Burití od brazilského spisovatele Joãa Guimarãese Rosy popisuje brazilský venkov a zároveň zkoumá možnosti a meze jazyka. Český převod knihy, s jejíž překladatelkou přinášíme v tomto čísle rozhovor na straně 24, obdržel cenu Josefa Jungmanna za rok 2008.

MICHAL ŠPÍNÁ

Odpusťte, že začnu cizím slovem: *sertão* je však pojem, kterému se nevyhne snad žádný text o Guimarãesi Rosovi (1908–1967). S ním toto slovo vstoupilo do světové literatury – a prostřednictvím překladů také do řady jazyků včetně češtiny. Překlada telce textu Vlastě Dufkové se ostatně brazilské *sertão* vkrádá i na český venkov její prózy *Bílé na bílém* (Torst 2000), a proto už tak docela cizí není.

Místo překypující bytím

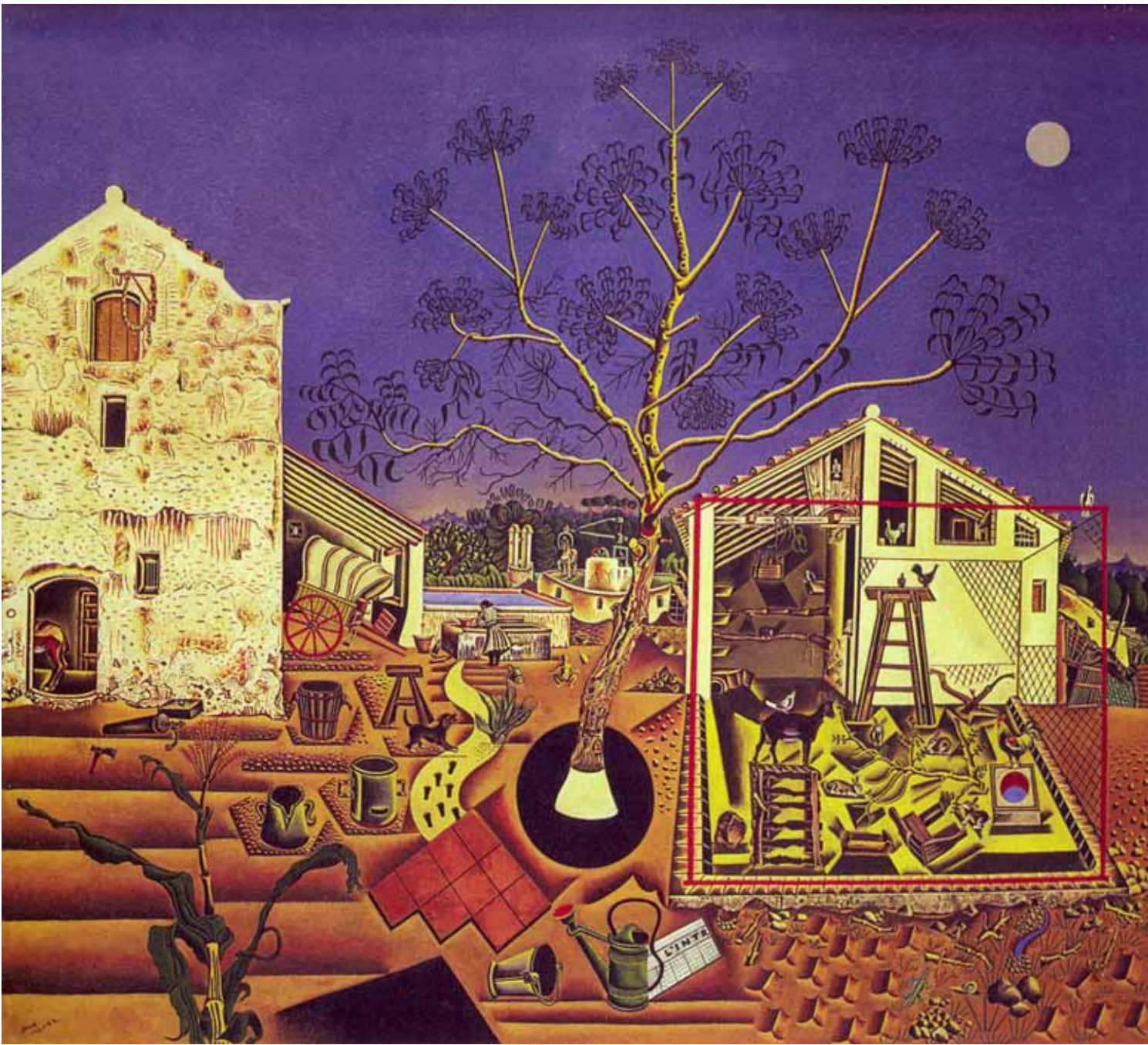
Sertão, dějiště *Burití* (1956), totiž není jen „vnitrozemím“, „divočinou“, odlehlým místem, kde se střídá období dešťů se spalujícím suchem: „Sertão už je takové – že se nedá poznat, je to ohromný kříž a kráží, který nemá počátek...“ Překlad musel zprostředkovat také druhé čtení sertãa, totiž *ser-tão: být-tolik*. Sertão „překypuje bytím“ a ukazuje soulad protikladů: sucho a vlhko je tak jen jednou z komplementarit vedle ticha a zvuku, mužství a ženství, noci a dne.

Zatímco v Rosově *Velké divočině* (Grande Sertão: Veredas, 1956; česky Mladá fronta a Dauphin 2003 v překladu Pavly Lidmillové) jsme sertãem křižovali s bandami zbojníků, nyní se téměř neheme z místa: vše se točí okolo statku *U Dobré palmy Burití*, vzdálený svět a plynutí času jen tušíme. Statek uprostřed divočiny obývá pan Liodoro s čeládkou a se dvěma dcerami, krásnou Marií da Glória a zbožnou Marií Behú; hostem je zde paní Lalinka, Liodorova snacha a křehká městská panička, která sem byla přivezena, aby čekala na svého záletného manžela, o jehož návratu kromě ní nikdo nepochybuje. Příběh je z obou stran rámován příjezdem mladého zootechnika Miguela a vyplněn zejména děním na statku a sněním dvou mladých žen; ale neméně podstatné je, že je rámován a vyplněn jazykem, jeho možnostmi a mezí.

V zajetí čeřeřeči

Jazyk Guimarãese Rosy klade vysoké nároky na překladatele hned z několika důvodů. Za prvé: již po několika stránkách jsme upoutáni jeho bohatostí, která se postupně rozvíjí do mnoha poloh, aniž by se text tříštil: vedle sebe zaznívají mudrlantské výklady pana Gualberta („Příležitost se musí chytit za pačesy. Von je ten život docela k životu...“), snění paní Lalinky („Umřít je možná navrátit se do poezie...“), úlomky klepů služek z kuchyně („Baže se muchlujou. Lásce jsou šmajchle po chuti...“), naivní otázky Glorinčiny („Řekni, Lalo: dá se nějak předem vědět, jestli já... jestli když se s Miguelem vezmem, bude to fungovat?“) a snad nejpůsobivější, uhrančivé zvukomalebné popisy nočního dění: „Táhlé bažantí urú urú, větrustrnutí, kucknutí dobytčete, huhňavý vrz vrat (...) Ticho tak čiré, že je až slyšet kraby v řece. Krabatění, čeřeřeč.“

Za druhé je čtenář (a překladatel) houpán v obdivuhodné síti vztahů, symbolů, analogií, narážek a odkazů. Vezmeme jen jeden aspekt, mluvící jména. Rosova obrovská erudice se již dávno stala předmětem rozsáhlého výzkumu, a tak se v různých rosovských



Joan Miró: Farma, 1921–22

studiích můžeme dočíst, že jméno souse da Gualberta Gaspara, ohyzdného a poněkud komického chlapíka, v sobě skrývá slovo *gula*, latinské i portugalské označení pro jeden ze sedmi hlavních hříchů: obžerství, lačnost. Ještě patrnější je to tehdy, když o něm jeho nevrlá žena mluví jako o *Gulabertovi*. Zbývající *aberto* – otevřený – zde značí otevřenost k hříchu. Překlada telka v těchto místech volila podobu *Kulabert*, čímž se jí podařilo živočišné konotace zachovat. Pokud se snad vytratil odkaz přímo k obžerství, jiný vztah se naopak vynořil: jméno Kulabert prostřednictvím *kulí* odkazuje k jinému hříchu, tentokrát smilstvu, jemuž se jeho nositel oddá, když sve-de nevinnou Glórinku.

Palma jako falus

Tím jsme se dotkli tématu erotismu, které je pro *Burití* zásadní. Mikrokosmu Buritíště vládne *erós*, což je patrné nejen v lidské sféře, nýbrž analogicky též v přírodě sertãa. Palma Burití je totiž jasným falickým symbolem: „Hladký se topořil palmový peň – obnažený vrchol. Mohutný výtrysk, zase – mimo vši míru – Buritisko.“ *Erós* je tu však současně ukazován ve svém posvátném rozměru, sakralizován, a proto může zbožná Maria Behú o Buritisku říci: „Stojí tam jak kostel.“ Lidským protějškem palmy je statný, mlčenlivý pan Liodoro, u něhož se „přemírá“ projevuje nočními vyjíždkami do míst, kde má, jak prozradí Gualberto, „určitý svý ženský“. Živočišná touha je však po platónsku sublimována, když se věci ujme jemná paní Lalinka a za tajných nočních

setkání pana Liodora takřikajíc rozmluví: slepě býčí vyjíždky za souložnicemi vystřídá vidoucí řeč o krásách ženského těla. Možná proto, že touze, erótu coby vševládné síle je dáno promlouvat skrze všechny, nenacházíme v textu snad jedinou zápornou postavu: i slizký Kulabert je nakonec erotickým zasvětitel, a navíc při Miguelově příjezdu bez cavyků přijme konec svého milostného dobrodružství. Závěr zůstává otevřen šťastné lásce.

O tuhle radost Jemu jde

Na Buritišti tedy vše pomalu, ale jistě směřuje ke krásnu a dobru. Zlo v silném slova smyslu vlastně není. I obyvatelům statku čas od času bleskne hlavou vědomí těchto pravd: „Bůh nám dá lidi a věci, abychom se naučili radovat,“ sní Lalinka; „Pak si věci i lidi zase vezme, aby viděl, jestli už jsme schopni radovat se jen tak... O tuhle radost Jemu jde...“ V takových chvílích se ukazuje, že zákony Buritiště a zákony makrokosmu jsou tytéž, a v tom také tkví díl síly Rosova psaní: jeho texty jako by nahlížely veškerenstvo, a přitom mu stačí zůstat na Liodorově gruntě. Cesta vzhůru vede odkudkoliv: od pozorování dobytka, poslouchání nočních zvuků, od doteků těl. Rosa vyšel odtud, kde to nejlépe znal, tedy ze sertãa, a vytvořil typ regionální („ruralistické“) prózy, která naplňuje ambice znamenat obecné. Ostatně: Geraiské pláň, „Geraisy“, které v textu často vystupují, představují Rosův rodný brazilský stát Minas Gerais, přičemž *geral* je latinské *generalis*: obecné. A podobně v názvu knihy *Velké divočiny* slovo *veredas* (cesty)

evokuje blízké *verdades* – pravdy. Cesta a pravda, aniž by chyběl život.

Do podobných tůní smyslu bychom se mohli nořit dále; je to vzrušující, ale čtenáři přece jen lépe poslouží překladatelčin padesátistránkový doslov, pronikavý a bystrý – a i zde se po desítkách stránek konstatuje, že se sluší v nejlepším přestat.

Autor je komparatista.

João Guimarães Rosa: Burití. Přeložila Vlasta Dufková. Torst, Praha 2008, 312 stran.

Prorok aneb La vie criminelle

Před rokem vzbudil mimořádnou pozornost dvojdílný snímek Veřejný nepřítel (nositel Césara za nejlepší režii 2008), nyní se objevil další zástupce kriminálního žánru, syrové vězeňské drama Prorok, které obdrželo Velkou cenu v Cannes 2009. Ožívá evropská krimi?

Ondřej Kavalír

Od roku 1994, kdy Jacques Audiard, někdejší scenárista Belmondova *Profesionála* (1981), režijně debutoval snímkem *Podívej, jak lidé padají* (Regarde les Hommes Tomber, 1993), tvoří žánr krimi páter jeho tvorby. Audiardo-va filmařská zralost, jasná vize a tvůrčí disciplína jsou v *Prorokovi* patrné už od prvních minut, zachycujících příjezd hlavního hrdiny

odehrává na úplném začátku a není dobrovolným rozhodnutím, Malik je k ní brutálně přinucen.

Stárnoucí machiavelistický Luciani v podání dánského herce Nielse Arestrupa plně snese srovnání s charismatickým kmotrem Marlo-na Branda. Arestrupův Luciani i Tahar Rahim v roli Malika rozehrávají ambivalentní vztah důvěry, manipulace, loajality a násilí, vzdáleně připomínající vztah otce a syna, aniž by kdy ztratil charakter pragmatického kontraktu. Výměnou za ochranu plní Malik „kmotrovy“ úkoly ve vězení, posléze i za jeho zdmi, a nepozorovaně tak sbírá zkušenosti i sebevědomí, aby v závěru filmu mohl svého mistra a duchovního otce přerůst a ve freudovském smyslu zabít.

Svět za mřížemi

Vězení v Audiardově pojetí představuje místo, které vedle foucaultovského dohlížení a tres-tání plní ještě jednu zásadní úlohu – Malik se teprve tady úspěšně socializuje, naučí se číst i psát a získá základní vzdělání. Ironií ovšem je, že tyto nově nabyté schopnosti použije ke svému dalšímu cílevědomému vzestupu v rámci vězeňské hierarchie. Právě sociologický rozměr fungování vězení

Jako zkušený režisér krimifilmů, neboli francouzských *polar*, si tak Audiard může dovolit zcela proti všem dramaturgickým pravidlům zobrazit závěrečnou vraždu chaoticky, takřka nahodile a nepřehledně, a přesto zanechává v divákovi zcela nesmazatelný dojem, uzavírající celý příběh. Scéna, kdy se Malik učí ukrýt v ústech žiletku jako vražedný nástroj, patří podle mého soudu už nyní do zlatého fondu nezapomenutelných filmových výjevů, podobně jako třeba de Nirovy pistolové krea-ce před zrcadlem v *Taxikáři* (1976). Audiardovi se tak podařilo natočit snímek, který pod zdánlivou strohostí ukrývá nesmírně komplexní psychologický a emocionální podtext. Hlavní cena v Cannes 2009 je nadějným důkazem toho, že navzdory velkolepým hollywoodským produkcím dokáže evropský (žánrový) film obhájit svou životnost.

Autor je kritik, dramaturg a nakladatelský redaktor.

Prorok (Un prophète). Francie, Itálie 2009, 155 minut.

Režie Jacques Audiard, scénář Thomas Bidegain, Jacques Audiard, Abdel Raouf Dafri, Nicolas Peuffaillit, kamera Stéphane Fontaine, hudba Alexandre Desplat, střih Juliette Welflingová. Hrají Tahar Rahim, Niels Arestrup, Adel Bencherif, Hichem Yacoubi, Reda Kateb ad. Premiéra v ČR 3. 12. 2009.



Tahar Rahim jako novodobý prorok. Foto Festival francouzského filmu

Malika el-Džebeny do věznice. Dokumentárně komponované výjevy se smyslem pro všední neučesaný detail předznamenávají atmosféru celého bezmála tříhodinového filmu. Tváře vězňů (z nichž mnozí jsou skutečnými bývalými trestanci), autentické interiéry, pomalu plynoucí čas, věrně kopírující nudu a opuštěnost zdejší existence, to vše vytváří kulisy věcně strohého, a přesto nečekaně poetického dramatu, který se svou zdrženlivostí na první pohled odlišuje od hollywoodsky výpravnějšího *Veřejného nepřítel*e (s tím *Proroka* spojuje osoba scenáristy Abdela Raoufa Dafriho).

Kmotrův učeň

Malik, který si má odpykat šestiletý trest, je typický představitel „ztracené existence“ z francouzského přistěhovaleckého předměstí; v devatenácti letech neumí číst ani psát a je plný bezradně impulsivního vzteku vůči okolnímu světu. Proto si ho vyhlédne místní korsický „kmoťr“ César Luciani, aby z něj učinil nástroj své pomsty. Narážka na Coppolova *Kmotra* (1972) není náhodná (ostatně jeden z vězňů se jmenuje Corleoni), podobně jako Al Pacinův Michael Corleone je i Malik vtažen do světa mafiánské hierarchie a loajality. Ovšem vražda, která má v prvním díle *Kmotra* podobu závěrečné katarze, se zde

jako specifické komunity s vlastními rolemi a nepsanými pravidly tvoří druhou základní linii filmu. *Prorok* tak v leccm připomíná italskou *Gomorru* (2008), která podobně důkladným způsobem zachycovala strukturu neapolské Camorry.

Oba filmy spojuje autenticita a věrnost zobrazení, ovšem *Prorok* je emocionálně mnohem méně odtazitý. Audiard pečlivě sleduje viditelné vztahy a povrch dění, ale nechává nás dostatečně nahlédnout i do vědomí hlavního hrdiny, do jeho snů, vizí a obav, které obývá vzpomínka na muže, jehož musel zavraždit a který se posléze transformoval do podoby přízraku či anděla. Ten Malika filmem provází, zprvu vyčítavě jako němý svědek krvavého zločinu, později jako jediný společník jeho samoty, v závěru možná jako posel Boží, recitující súru z Koránu...

Svým zájmem o vnější mechanismy zločinu i o jeho vnitřní psychologický rozměr Jacques Audiard (nar. 1952) *Prorokem* zřetelně formuje umělecký kánon toho, co bychom mohli nazvat evropskou kriminální školou, jež má stejně blízko ke Scorsesemu a Coppolovi jako k bratrům Dardennovým. Zároveň tak posouvá na novou, mnohem modernější a věcnější úroveň dědictví žánrového klasika, Jean-Pierra Melvilla (1917–1973), a jeho elegických, existenciálně laděných kriminálních příběhů.

Co je v kriminálu normální?

Pro francouzského herce alžírského původu Tahara Rahima byla postava Malika El Džebeny v filmu Prorok první velkou rolí. Neznámá tvář se skvěle hodí do snímku o zviditelnění člověka, který nebyl na začátku nikým a postupně se vypracoval.

Kamila Boháčková

Režisér Jacques Audiard je proslulý tím, že hercům při vytváření role ponechává svobodu. Prohlašuje, že u nich hledá to, co sám neočekává. Jak probíhala práce na ztvárnění role Malika El Džebeny v Prorokovi?

Vytváření té postavy byla týmová práce. Jacques Audiard přesně ví, kam chce v určité scéně či ve vykreslení postavy dojít, ale nechá na herci, aby si našel vlastní prostředky, jak se tam dostat.

Prorok je jedna z vašich prvních velkých rolí. Jak jste hledal ty prostředky, skrze něž, jak říkáte, se dostanete nejlépe do postavy? Dával jste se například na snímky z vězeňského prostředí či podobné žánrové filmy? Samozřejmě, díval jsem se na dokumenty z vězení i na kriminální snímky, abych si dokázal představit situace ve vězení a postavu lépe uchopit. Nebyla to však správná metoda a musel jsem začít znovu, protože režisérovi šlo o dost netypickou postavu v rámci žánru. Nechtěl nikoho kopírovat, nýbrž stvořit nový typ gangstera.

To je pravda, Malik je úplně jiný typ gangstera, než bývá v žánru zvykem. Nevíteží testosteronem, ale inteligencí. Přesto – nepřipadalo vám nemorální, že Malik své schopnosti využívá jen k cestě za mocí a vlastním obohacením? Co je v kriminálu „morální“? On se stal kriminálníkem omylem, byla to zpočátku otázka přežití, neměl na výběr. Později už své situace využívá ve svůj prospěch, to je pravda, rozjždí obchod s drogami a pracuje na sebe, ale je třeba to vnímat v kontextu světa, ve kterém se pohybuje – je to vězení.

Tím jsme se dotkli určité determinace prostředím, která je v tom snímku silná. Jak si v tomto kontextu vysvětlujete závěr filmu, který navozuje iluzi, že je možné se od mafiánského prostředí oprostit a žít slušný život? Myslíte, že je to možné po všem, do čeho byl Malik zatažen? Myslím, že ho to dostihne. Ta závěrečná scéna je i tak vystavěná – Malik se snaží od toho zločineckého světa vzdálit a z vězení odchází s ženou a dítětem, ale mafiánské limuzíny odjíždějí za ním. Dostal se tak daleko, že je takřka nemožné se z toho vymanit.

Ve francouzských filmech jsou postavy imigrantů, zejména Arabů, bohužel dosti schematické – buď bývá uplatňován sociologizující pohled, který je automaticky odsouvá do negativních rolí, anebo se objevuje romantizující pohled na minoritní komunity, například v tvorbě Tonyho Gatlifa, kde jsou Romové či Arabové spíše vydědenci a oběťmi. Prorok nepatří do žádné skupiny. Jak vnímáte v tomto filmu otázku národnosti, ať už Korsičanů či Arabů, kam patří i Malik? V Prorokovi není národnost podstatná, důležitá je role postavy v daném žánru. Zlí nemusejí být jen Korsičané či Arabové. To, že je Malik Arab, je jen jedna z charakteristik postavy. V tom je právě Audiard v kontextu francouzské kinematografie mimořádný.

V Prorokovi se objevují i myšlenky dervišů. Jak podle vás prohlubují jinak docela drastické a realistické ladění filmu? Vnáší to do snímku právě opačný pól, jakousi lyriku až fantaskno. Tím se to prostředí i situace v hrdinových očích poetizují. Postavu Malika to prohlubuje, ukazuje se tím jeho vnitřní svět. Sám jsem muslim, takže pro mě to v tom snímku hodně znamená. Podobně je tomu s duchem zavražděného Reyebse, který se Malikovi zjevuje a rozmlouvá s ním.

Nový Audiardův snímek nese název Prorok. V čem je podle vás postava Malika prorocká? Není to jen ironie? Já to vnímám ironicky. Jsou to proroctví užitečná jen pro něj. Není to klasický hrdina, který by své schopnosti využil pro něco většího, on svou inteligenci a talent – i ta proroctví budoucnosti – zkrátka využívá hlavně pro sebe. Už jsme zmínili nový typ gangstera, který se do vězení dostává kvůli hlouposti, malé krádeži, ale když z něj vychází, je překupník a dvojnásobný vrah. Vězení jeho osobnost rozvine, i když špatným směrem.

Ta cesta vzhůru připomíná jiný film žánru – Zjizvenou tvář Briana de Palmy... Ano, opět se z nýmandá stane velký gangster, ale tam je hrdina naprosto amorální, v podstatě šílený. Postava Malika má oproti tomu více rovin a hlavně má svědomí. Audiard sám říká, že Proroka koncipoval jako protipól Zjizvené tváře.

Prosincová výheň

Tápající pobaltský film a jeho naděje

Reprezentativní představení pobaltských kinematografií slibovala devíti filmy zastoupená soutěžní sekce 13. ročníku festivalu Tallinn Black Nights. Označení „pobaltský film“ nicméně zavání podobnou zobecnující svévolí jako nálepka „africký film“. Každá z národních kinematografií se vydává vlastním směrem.

VIKTOR PALÁK

Co do kvantity i stylového rozptýlu se z pobaltských kinematografií nejvýrazněji projevuje estonská. Podobně jako filmová produkce Lotyšska a Litvy nicméně trpí nedostatkem tradičních žánrových filmů, které nezapadají do koncepce státní podpory (upřednostňující spíše „národně uvědomělé“ snímky). Jedním z pokusů situaci změnit byl thriller hollywoodského střihu *Prosincový žár* (Detsembrikuumus, 2008, režie Asko Kase). Tento nejdražší estonský film vůbec i přes nepřízeň kritiky dosáhl solidního kasovního úspěchu. Milostnou zápletkou opepřené drama ze dnů, kdy na území Estonska pronikla rudá revoluce, představuje dějově přímočarý, ale tematicky roztěkaný osvětový film, jehož návštěvnost zvyšují školáci dovážení do kin autobusy.

Ještě zřetelnější odér tematické exploatace vychází z koprodukčního filmu (Estonsko, Německo, Finsko, Irsko) finského režiséra Hannu Salonena *Bratr* (Vasha, 2009). Jeho mladý a naivní hrdina se upne k nevyzpytatelné

figuře čečenského utečence a fascinovaně napomáhá jakýmkoli násilníkovým krokům. V souznění s nedalekou Skandinávií mají estonští tvůrci blízko i k filmu pro mladého diváka. Příznačně to předvedl rozjívěný *Buratio, syn Pinocchiův* (Buratino, 2009, režie Rasmus Merivoo), barevná alegorická fantazie s prvky muzikálu a sci-fi, kde hrdina hraje v rockové kapele a podniká teroristické útoky. Stylově protikladný litevský kandidát na Oscara *Vír* (Duburys, 2009), černobílá literární adaptace stejnojmenného románu Romualda-se Granauskase, nezvykle spojuje osudovost s tématem nevinného oportunismu a neschopnosti hrdinů jednat. *Vír* podobně jako *Buratio, syn Pinocchiův* pracuje s přepjatou formou, nehodící se k tématu: vedení kamery i mizanscéna připomíná Tarkovského, což působí nepřírozně, ba nevhodně.

Mnohem sympatičtější se jeví stylizovaný estonský dokument *Disko a atomová válka* (Disko ja tuumasõda, 2009) režiséra Jaaka Kilmiho, který s hravostí podobnou kanadskému fantastovi Guy Maddinovi a s citem pro dramatickou gradaci představil, jaký vliv měly na Tallinn a sever Estonska vlny „imperialisticky záškodnické“ televize překračující Finský záliv. Film poukázal na typické rysy estonského naturelu a jeho kořeny. V tomto ohledu mu patří mezi tamními filmy výlučná pozice.

Bloumající hrdinové a režisér, který (se) našel

Připustíme-li možnost zobecnění specifík tří pobaltských kinematografií, najdeme pozoruhodný styčný bod ve filmech odehrávajících se v současnosti. Estonský *Strom přání* (Soovide puu, 2008, režie Liina Paakspuu), litevská



Z estonského filmu *Disko a atomová válka*, 2009. Foto MFDF Jihlava

Thumená světla (Lähituled, 2009, režie Ignas Miskinis) i zmíněný koprodukční *Bratr* sledovaly postavy tápající, (většinou marně) hledající opěrné body či zakotvení. Litevský snímek hledal příčiny prázdnoty v partnerské nejistotě, zbylé tituly naznačovaly bezvýchodnost celé společnosti, neschopné poskytnout jistoty a záruky.

Hledat souvislosti s tendencemi současných pobaltských filmů bylo obtížné i ve snímku *Pokušení svatého Antonína* (Pūha Tõnu kiusamine, 2009, režie Veiko Õunpuu), který je sice možné vidět v estonské distribuci, ale jehož festivalovou premiéru si producenti schovali až do soutěže nadcházející

přehlídky Sundance. A moc dobře vědí proč. Režisér Veiko Õunpuu je v současné době nejvýlučnější osobnost pobaltských kinematografií a po jeho filmech prahnou dramaturgové festivalů z celého světa. Zatímco jeho celovečerní debut *Podzimní bal* (Sügisball, 2007) pomrkal svými mlčenlivými hrdiny po Kaurismäkim, *Pokušení svatého Antonína* má blízko k Buñuelovi, ale i spirituálnímu filmu umožňujícímu duchovní prožitek bez nutnosti domýšlet symbolické narážky.

Autor je člen mezinárodní federace filmových kritiků FIPRESCI.

Tallinn Black Nights Film Festival. 12. 11. – 6. 12. 2009.

filmový zápisník

Český metr

KAMILA BOHÁČKOVÁ

Při hodnocení současných tuzemských filmů se pořád setkávám s výrazem „na český film to bylo dobré“. Neslyšela jsem nic takového o žádné výstavě českého výtvarníka ani o novém CD některé domácí kapely. Jistě, u nás se nese snadno shánějí na film peníze, nevzniká jich ročně zase tolik, převažují rozplizlé rádoby autorské výpovědi nebo divácké komedie, populární herci jsou stále stejní a dlouhodobě se mluví o nedostatku kvalitních scénářů. Filmoví kritici, často namlsaní kvalitními snímky ze zahraničních festivalů, pak o to víc vnímají zdejší filmařskou provinčnost a upachtěnost.

Poslední dobou svítla naděje zejména v podobě dvou českých debutů – vylehčené roadmovie *Dvojka* (2009) Jaroslava Fuita a *3 sezón v pekle* (2009) Tomáše Mašína, volně inspirovaných Bondyho autobiografickou knihou *Prvních deset let* (1981). Ačkoliv jsou to filmy naprosto odlišné, spojuje je filmařská zručnost a způsob vidění, který nedrhne v zajetých kolejích. *Dvojka* připomíná přirozenosti i komorním laděním starší Svěrákovu *Jízdu* (1994), je dobře zahráná a její ledabylá svěžest působí dojmem improvizace, přestože všechny dialogy byly předem napsané a situace sehrané. Ta bezprostřednost současně vyvolává dojem, že jsme coby diváci až nepříjemně blízko přechozenému, nefunkčnímu vztahu lidí, kteří si namlouvají, že jejich cesta do Skandinávie přinese jakési zlepšení. Vše kulminuje, když otrávená a podrážděná dvojice potká floutka Šimona a z dvojky se stane ještě podivnější trojka.

Film je svěží, mladistvý, jenže. Jenže si říkám, na co jiného si při něm vzpomenu. Co dalšího sděluje, než že nějaký Michal je suchar a trouba a jakási Veronika je rozmazlená a prostě jim to nevychází? Netušíme nic o jejich minulosti ani o důvodech jejich postupné krize, jen na nás nepříjemně padají problémy tří postav. Vztahových filmů jsou plné festivaly, plná kina a koneckonců i plná televize. Těch výjimečných je pár, v poslední době například rozporuplný *Antikrist* (2009; viz A2 č. 24/2009) Larse von Triera. V čem se taková *Dvojka* liší od spousty amerických nezávislých road movies? Řekněme si to upřímně, ničím, tedy pouze tím, že je česká.

Navoněná zdechlina

Podobný, vlastně ještě rozpačitější dojem mám z Mašínova debutu inspirovaného Bondyho vzpomínkami na sklonek čtyřicátých let

minulého století u nás. Zdařile udělané retro, pěkné interiéry bohémských bytů, neokoukaná Karolina Gruszka v postavě inspirované básnířkou a Bondyho milenkou Honzou Krejcarovou, několik výtvarně podařených scén z pražské Jindřišské ulice a roztomilá atmosféra mladistvého vzdoru, která se přelije ke konci neústrojně v tak trochu akční podívanou s romanticky kýčovitým závěrem.

Nechápu, proč se Tomáš Mašín inspiroval konkrétní postavou, natož tak komplikovanou a mnohoznačnou, jako byl Egon Bondy, a nakonec stvořil fiktivní love story s odlišnými jmény i osudy. Proč se Bondy ve filmu jmenuje Ivan Heinz a Záviš Kalandra a Karel Teige jsou spojeni do jedné postavy jakéhosi kritika Viktora Lukase? Proč má Bondy s Krejcarovou dítě a proč ona emigruje do Paříže? Řekněme, že jména a detaily nejsou podstatné,



Ivan Heinz s Janou, anebo Egon Bondy s Honzou Krejcarovou? Foto www.3sezonyvpekle.cz

ale Bondyho postava tu působí pouze jako levičácký namyšlený a naivní hejsek, který se, pomatený svou dívkou a vidinou vlastní slávy, nakonec málem stane v akčním finále obětí režimních procesů (o nichž se ovšem nic bližšího nedozvíme).

Připadá mi to hodně polovičaté – je to o Bondym, není to o Bondym, je i není to o konci čtyřicátých let, tématem má být slovy režiséra vzpoura a touha po svobodě, ale ukazuje jen mladou dvojici naivně si hrající a riskující. Z jedné z klíčových postav českého undergroundu nejen padesátých let se stal pouze „marxist levý“, písíci převážně vulgární básně. Jistě, každý může mít z Bondyho raného díla rád něco jiného, škoda jen, že výběr byl jednostranný, ostatně jako celá postava Bondyho (umocněná podáním Kryštofa Hádky). Ti, kdo o něm nic netušili, na tom po zhlédnutí nejsou o moc lépe, a ti, kteří ho trochu znají, budou spíš naštvaní.

Když spoluscenárista snímku a osobní přítel Egona Bondyho Lubomír Drozd, nadšený Bertolucciho *Snilkou* (2003), začal psát scénář ke *3 sezónám v pekle*, chtěl být na jedné straně věrnější předloze *Prvních deset let* a na druhé straně by do filmu rád přenesl více surrealismu a bondyovského totálního realismu. Bohužel se tak nakonec nestalo, ať už příklonem k předloze nebo k výraznější poetice. Nakonec snímek zůstává jen dobře řemeslně udělanou, „navoněnou zdechlinou“, řečeno slovy kritika Kamila Fily (Aktuálně.cz). Na české poměry dobře udělanou.

Ale není to málo, když ani u jednoho z těch dvou filmů není zřetelné jasné tvůrčí gesto? Nakonec tu máme dvě love story, jednu v letech čtyřicátých, druhou současnou. Nedať by se mřířit hloub? Nemohl by z konkrétních příběhů povstat pravdivější obraz doby minulé či současné? Opravdu stačí tak málo, že to je „dobře udělané“? Co jsou to vlastně ty „české poměry“? O tom by se u nás měly točit filmy.

Architektonicky obtížné situace

Podle čeho vybírat nejlepší stavby minulých let?



AA Lábus, Ladislav Lábus, Atelier K2, Jiří Poláček, Jiří Škarda: Hotel Karlov, Benešov u Prahy

V loňském roce vydaná ročenka Česká architektura 2007/2008 konečně rozvířila opravdu stojaté vody české architektonické scény.

MICHAL JANATA

Výběr editora Svatopluka Sládečka v publikaci *Česká architektura 2007/2008* (ročenku vydává už podeváté obecně prospěšná společnost Prostor – architektura, interiér, design) vypadá na první pohled nadmíru extravagantně. Mezi pětaticeti stavbami je řada takových, které bych za reprezentativní nepovažoval, spíše naopak. A jsou zde i takové, nad jejichž zařazením jsem kroutil hlavou, protože bych je vybral leda jako odstrašující příklad. Jenže vtíp je právě v té odmítnuté reprezentativnosti.

Výstřední metoda

Sládeček se rozhodl, že na rozdíl od svých předchůdců nepůjde cestou bestov(f)ek, ale zvolí jiná, jemu vlastnější kritéria. Ta vypadají na první pohled sympaticky: „Stavby (...) spojuje odvaha přijmout složité nebo nepříliš atraktivní zadání a snaha říci něco podstatného i v architektonicky obtížné situaci.“ Takový postoj je sice nosný, ale na druhé straně vytváří opačnou krajnost, než je vždy diskutabilní reprezentativnost.

Podle této výstřední metody kvalitu stavby předurčuje míra obtíží, s nimiž se musí architekt během klopotné cesty od projektu k realizaci utkat. Jenže pokud bychom přijali podobnou logiku za východisko, pak bychom museli ocenit například i architekturu, která se neumí zdisciplinovat tvář v tvář přemíře forem, jež se autorům nabízejí. Náročnost podmínek přece nevytvářejí jen investorské okolnosti, ale i převládající kánon, a tím je v ČR pověstná šváchovská přísnost, jedna z nejopakovanějších floskulí naší doby.

Přeceněný plášť

Rád bych zde svou ambivalenci, oscilující mezi obdivem a pochybami nad Sládečkovým

přístupem, vyjádřil konkrétně. Je sem například zařazen ostravský Šupináč od Tomáše Havlíčka, Pavla Magnuska a Martina Hlocha, jehož charakteristika podle Sládečka zní: „Ojedinelý a velmi zdařilý příklad rekonstrukce periferní, původně druhořadé stavby tak, že její nová tvář cituje a uchovává podobu a estetiku, aniž by přitom byla v rozporu s novým účelem stavby.“ Budiž, je to příklad konverze původně průmyslové stavby na administrativní funkci, nic neobvyklého, až na to, že konverze proběhla formou proměny pláště a nezachovala mnoho z industriální atmosféry objektu. Přitom půvabem těchto konverzí je, že se ze staveb stávají chytré horáky, ani původně průmyslové, ani zcela jen rezidenční či administrativní stavby. Považoval bych tedy takový způsob konverze spíše za nepříliš invenční, respektive „jen“ za nápad dovedený až k realizaci.

Mnohem více by si místo v publikaci zasloužilo jiné dílo z této oblasti: areál firmy mmcíté (na místě bývalého JZD) v Bílovicích (architekti Kamil Mrva a Luděk del Maschio). Tam nejde jen o „obložení“, protože důležité je tu světlo, jímž je budova oděna prostřednictvím světelných reflexů během dne. Bílovický obal je celistvý a paradoxně je i víc pláštěm: je oddělitelný i neodělitelný zároveň.

Sládeček se vůbec nezabýval povahou konverze. Může jít skutečně o konverzi, jestliže se změní pouze plášť budovy a vnitřní dispozice? Zvolit za kritérium výběru nikoli reprezentativnost, která se řídí spíše pravidly společensky sankcionovaných změn paradigmatu Thomase Kuhna z jeho *Struktury vědeckých revolucí*, ale obtížnost výchozích podmínek je tedy sympatické vybočení

z příliš zjednodušujícího etiketování, na druhé straně však takové kritérium zdaleka nestačí.

Opravdu mimořádné okolnosti?

Zpochybnitelné je i samo označení neatraktivita výchozích podmínek. Každá architektura je přece výsledkem kompromisu mezi autorem a investorem, existuje málo staveb, kde by se zadavatel zcela podřídil invenci architekta, a nakonec to ani není prospěšné. Zadání investora je něco na způsob prozodických omezení v básni. Teprve kázeň v dodržení versifikačního systému tvoří půvab rytmu básně, byť není zdaleka jedinou podmínkou. Rozlišit stupeň obtížnosti zadávacích podmínek bych si netroufl, a tím spíš právě na základě tohoto kritéria vyloučit stavby, které bych za užití jiných měřítek do ročenky zařadil.

O třech vyloučených stavbách Sládeček tvrdí, že jejich vyznění „bylo podpořeno skvělým stavebním místem, jedinečným využitím stavby a dalšími mimořádnými okolnostmi“. Jedná se o Vinařství Sonberk v Popovicích od Josefa Pleskota, benešovský Hotel Karlov od Ladislava Lábusa, Václava Škardy a Jiřího Poláčka a Poštovnu na Sněžce od Martina Rajniše. Ze všech tří znám nejlépe Hotel Karlov. Víím, za jakých podmínek se projekt rodil, a víím to nejen od architektů, ale i od investora a od řady zainteresovaných osob z Benešova. O mimořádně příznivých okolnostech nemůže být ani řeč a to, že autoři zvolili hodně urbanisticky koncipovaný projekt, který zachoval původní komorně domkářské prostředí benešovského Karlova, je spíš výsledkem boje s mnoha nepříznivými okolnostmi. A jelikož staveb, které mají v sobě tento programově urbanistický kontext, je u nás velmi málo, považuji nezařazení Karlova do ročenky za příklad selhání zvoleného kritéria, jehož sílu bych viděl spíše ve zdravé provokaci.

Talent, píle, štěstí

V rozhovoru, který s autorem vedla pro časopis Architekt Hana Vinšová, Sládeček říká: „Rozhodl jsem se nakonec pro takový nevizuální klíč. Zdálo se mi, že se ve výběru staveb sešlo dost věcí, které do vínku nedostaly nic, co by z nich mohlo udělat takzvanou vysokou architekturu, a přesto dopadly dobře.“ Je možné, že řada staveb z ročenky nedostala do vínku úplně optimální investorské a zadávací podmínky, ale až příliš mnohým z nich stejnou měrou chybí jiný dar – talent, nápaditost, svižnost a neotřelost. Z triády talent – píle – štěstí je sice často ten poslední člen tím, kdo rozhodne o úspěchu konkrétního díla, ale bez účasti těch druhých ani okolnost zařazení do hojně sledované ročenky nesejme ze zastoupených staveb ódium těžkopádnosti a odvozenosti. Bizarně působící výběr tak někdy může místy vypadat jako úplná absence kritéria. Bylo by ku prospěchu celé řady ročenek, kdyby ta letošní Sládečkova způsobila to, co je její největší předností: podnítila svým neokázale provokujícím způsobem diskusi o způsobech hodnocení architektury v českých zemích.

Česká architektura 2007/2008. Sestavil Svatopluk Sládeček. Prostor – architektura, interiér, design, Praha 2009, 232 stran.

Nečekám na revoluci

Aktuální indonéské umění v Brně

Se dvěma různými podobami současného indonéského uměleckého aktivismu se můžeme seznámit do konce ledna v Místogalerii brněnské Skleněné louky, kde jsou vystaveny obrazy Iwana Widjona a Mika Maliobora.

JOZEF CSERES

Umělci Iwan Widjono a Miko Malioboro jsou z indonéské Jogjakarty. První z nich je malující performer a aktivista, druhý spíše maluje. První vystavuje v Brně v galerii Skleněné louky malby farmářů, s nimiž v jejich vesnicích provádí vizuální akce, druhý – kromě čerstvých figurativních kreseb atypických formátů – také některé z mnoha kreseb, jež vznikly před pár lety během jeho ročního nedobrovolného pobytu ve vězení. Oba se zde také předvedli jako performeré; první v angažovaném kusu *Historie krve* (History of Blood), druhý v odlehčené kolektivní malířské akci *Každý den neděle* (Everyday Is Sunday).

Malba jako agenda

Před Widjonovými obrazy mne napadla otázka, proč vůbec sociálně angažovaný performer potřebuje malovat. Když jsem se na ni pokoušel sám odpovědět v kontextu dějin moderního malířství i umění performance, zjistil jsem, že důvody, které ho přiměly přejít z performance k malování, jsou zcela odlišné od důvodů mnohých evropských a amerických malířů v šedesátých letech minulého století, kteří přestali malovat a začali dělat performance. Ti totiž přestali malovat (tedy alespoň tradičním způsobem), protože chtěli zabránit tomu, aby se jejich díla stala towarem, komoditou. Widjono naopak vytváří kanonické malby s cílem umístit je na uměleckém trhu, zkrátka prodat je. Jak je vůbec možné, že permanentní rebel Widjono, známý svým odporem vůči centralismu jakéhokoliv druhu, najednou neprotestuje proti finančnímu zisku z vlastní umělecké tvorby?

depeše

Digitální média chrápající

Výstava Digital media, která se – jen krátce, v pouhých deseti dnech od 10. do 20. 12. 2009 – uskutečnila v bratislavském Domě umění, představila díla studentů dvou ateliérů Fakulty výtvarných umění v Banské Bystrici (Intermédiá a Digitální média) a studentů z katedry Výtvarné umění a intermédiá Fakulty umění Technické univerzity v Košicích. Připravili ji Michal Murin ve spolupráci s Miroslavem Niczem a Katarínou Rusnákovou.

Murin svůj výběr uvedl s dodatkem, že jde o výstavu, „která se svým rozsahem uchází o titul největší výstavy umění nových technologií na Slovensku od roku 1993“. Co se týče počtu děl, asi lze souhlasit, prací zde bylo dohromady asi osmdesát. Zhlédnout vše při jedné návštěvě nebylo možné, což byl i kurátorský záměr: přinutit diváky k fragmentovanému čtení. Většinu tvořila videa: záznamy performancí (ty byly nejzajímavější), animace, díla přetvářející videohry (neboli machinima), práce využívající počítačových virů a konceptuální práce. Dále se tu předváděla díla takzvaně interaktivní – jejich interaktivita byla ovšem dost předvídatelná (kolikrát jsme už viděli něco takového, jako když po vstupu do místnosti spící a chrápající hlava náhle otevře oči). Překvapivá, nikoliv však příliš aktuální byla instalace chlívku, z nějž se při přiblížení ozval kvikot prasete. V další instalaci-hře měli diváci možnost zachránit svět vzrůstající intenzitou svého křiku – až do okamžiku, kdy již nebyli schopni zakřičet hlasitěji; bomba pak virtuální město stejně zničila.

Jedním z hlavních cílů přehlídky bylo nepochybně zviditelnění nebratislavských studentů v metropoli, což se podařilo. Uvítala bych, kdyby instalace byla nápaditější než sled černých kójí s projekcemi a kdyby děl bylo méně (občas jsem postrádala popisky). Její součástí bylo 3D virtuální muzeum Michala Murina, „výstava ve výstavě“, poskytující zároveň on-line přístup ke všem vystaveným dílům. (Nabízí se otázka: není pak fyzická expozice vlastně nadbytečná?). Pokud bychom výstavu chápali jen jako přehledku studentských prací, cosi jako rozšířené klauzury, pak patří k tomu nejlepšímu, co bylo hlavné v loňském roce na české (a předpokládám, že i slovenské) scéně vidět. Umístěním do hlavní bratislavské galerie si však kladla nároky vyšší, a potom je škoda, že se tyto ateliéry – nepochybně z těch nejživějších na Slovensku – nepředvedly nápaditěji. Jako celek totiž působila výstava trochu ospale.

Lenka Dolanová, Bratislava

Odpověď je jednoduchá, ačkoli v kontextu jeho aktivit zní strašně: potřebuje kapitál. Potřebuje ho k investicím do skutečných sociálních programů. Potřebuje vlastní sociální programy, jelikož už nevěří programům politických stran a etablovaných sociálních institucí. Účel světí prostředky. Ano, z malby se stal prostředek ke zlepšení života, ne však prostřednictvím estetické kontemplace,

nýbrž prostřednictvím ekonomické změny. Umělec produkuje artefakt na prodej se záměrem proměnit následný finanční zisk na kapitál, který přinese smysluplný zisk více lidem – v tomto případě farmářům, kteří stáli na počátku jeho vizuální akce. Proč ne? Vždyť když se v naší liberální postmoderní situaci může stát uměleckým dílem cokoli a umělcem kdokoli, proč by zrovna malba nemohla

-aktivisty za nimi stojí zkušenost umělce-nomáda. I když se to třeba nezdá, spíše než s revoltou za spravedlivost a svobodu souvisejí s prostorem a časem, respektive prostory a časy. Všechny vznikly v limitovaném prostoru malé cely, kterou obýval s několika spoluvězni, a samozřejmě v časových intervalech, diktovaných neúprosnými a stereotypními algoritmy vězeňského řádu. Najdeme



Iwan Widjono: Konference, z cyklu Malby farmářů. Foto Mirek Švejda

být sociální či politickou agendou a umělec sociálním pracovníkem? Vůbec to už nezní jako nějaký anarchismus.

Farmáři umělcem aktualizovaní

Americký myslitel Hakim Bey, autor konceptu dočasných autonomních zón, se ptá: „Není tomu tak, že anarchiSMUS už nenabízí konkrétní program, ačkoli by ve skutečnosti mohl naplnit skutečné potřeby a tužby (anebo se o to alespoň pokusit)?“ Ve Widjonově případě umělec potřebuje a touží přispět k sociální spravedlivosti, rovnosti a nezávislosti. Nečeká na revoluci, sám ji permanentně připravuje.

Revoluce nemusí nutně v dané společnosti – anebo v symbolických formách, jež tato společnost vytváří – měnit všechny konvence a média. A tak tu máme úžasné malby, zobrazující skutečné farmáře (potenciální aktéry společenské změny), ovšem ve virtuálních pozicích a rolích. Jak dobře víme z myšlení Deleuze a Guattariho, virtuální nelze zaměňovat za možné. Virtuální není, na rozdíl od možného, v protikladu k reálnému. Nelze ho tudíž realizovat, lze ho jenom aktualizovat. K aktualizaci virtuálního dochází vždy prostřednictvím difference, diferenciací. V jistém smyslu jsou aktualizace a difference vždy kreativní, jelikož nejsou limitovány žádnou předem existující možností. Widjonovi farmáři čekají ve virtuálních postojích na umělce-aktivistu, který jediný je může aktualizovat.

Kreslení tísněně prostorem

Případ i příběh kreseb Mika Maliobora je zcela odlišný. Více než zkušenost umělce-

v nich sice autorovy typické ikonografické prvky, odkazující na tradiční (postavy loutkového divadla *wayang kulit*) i současné (neúměrné extenze lidské dlaně a chodidla) kulturní a sociální kontexty, je však třeba na ně pohlížet především jako na intimní dokumenty jedné epochy autorova života, jakož i na jeho mentální cvičení. Kreslil, protože musel a chtěl; svoji sociální roli nebyl ochoten změnit ani v extrémních podmínkách. V reálném prostoro-čase aktualizoval virtuální prostory a časy myslí, plně tužeb po možné, a přece nerealizované svobodě.

Umění v tomto případě slouží k extenzi empirické zkušenosti za hranice možného a zároveň nereálného, stává se jakýmsi mentálním nomádstvím, umožňujícím umělci projektovat vlastní potřeby a touhy, přesahující možnosti reálného prostoru a času, v nichž se nedobrovolně dočasně nachází. Miko Malioboro se představil též v nekonvenčním prostoru brněnské OO Art Gallery na pánské toaletě Kavárny Švanda, kde pokreslil kachličky svým typickým rukopisem, což byla vlastně jedna z možných manifestací jeho optimistického životního kréda „Každý den neděle“ a zároveň tečka za týdenním pobytem dvou skvělých umělců z Jogjakarty v Brně.

Autor je estetik umění.

Přehlídka aktuálního indonéského umění. Skleněná louka, Brno, 14. 12. 2009.

Miko Malioboro a Iwan Widjono: 2 from Jogja.

Kresby z vězení & Malby farmářů. Skleněná louka, Brno, od 15. 12. 2009 do 31. 1. 2010.

Máme tleskat?

Živé přenosy z Metropolitní opery stojí na rozhraní médií



Rolando Villazón a Anna Netrebko v opeře Manon Lescaut v MET v New Yorku. Foto Robert Millard, 2007

Opera, nebo film; divadlo, či kino? Přímé přenosy z newyorské opery zaplétají diváka do sítí fikcí a médií.

PETR HAMŠÍK

Filmové prostředí se divadelním ovlivňovalo odedávna – průnik obou oblastí lze vysledovat ještě před vynálezem kinematografie, kdy se při divadelních představeních či spíše ve vaudevillu často používala projekce laterny magiky a Reynaudův praxinoskop udivoval diváky v delším pásmu výstupů optického divadla.

Po vynálezu „pohyblivých obrázků“ bylo logické, že si nové médium bude vypůjčovat postupy těch předcházejících, od výtvarného umění přes literaturu po divadlo. Záznamy krátkých hereckých skečů či výseky z představení se staly častým námětem filmu v prvním desetiletí jeho existence; postupně se objevovaly záznamy představení celých. A v té chvíli se ukázalo, že divadelní a filmové herectví je něco naprosto jiného (na divadle musí hercův výraz zachytit i divák v poslední řadě, ve filmu takový výkon vypadá směšně). S tím, jak se filmové prostředky rozvíjely, se divadlo přesunulo zpět na jeviště a později na televizní obrazovky. Televizní záznam však nechce nic vylepšovat, přenáší pouze divadelní zážitek až do obývacího pokoje.

Přímé přenosy z Metropolitní opery (MET) v New Yorku do kin zdánlivě navazují na klasický televizní mód, ale divácký zážitek je přece jen odlišný. Na technické bázi celý projekt funguje jako přenos ve vysokém rozlišení do přibližně tisíce kin ve dvaačtyřiceti zemích světa; u nás můžeme zámořské opery sledovat živě už druhým rokem, v současnosti ve dvacetici kinosálech.

Zvoní. Dopít šampaňské a do kinosálu

Už prostředí kina (mé postřehy vycházejí z projekce v pražském kině Aero) předurčuje zážitek sledování filmového, nikoli operního představení. Při přenosu MET in HD ale dochází k neustálému sváru několika fikcí (a k jejich demaskování). Jednou z nich je hra na divadlo. Kino v ten večer „předstírá“ instituci, kterou ze své podstaty být nemůže. V předsálí je zákaz kouření, přechodná šatna, o přestávkách je možné si u speciálního stánku koupit víno. Na návštěvníky pravděpodobně výjimečnost večera také působí: řada z nich se obléká mnohem slavnostněji, než kdyby se šla podívat na nejnovější blockbuster. S „fikcí instituce“ souvisí i neustálé vědomí přímého přenosu, který začíná v přesně stanovený čas a jenž je před začátkem a v přestávkách odpočítáván na plátně. Neopakovatelnost živého sledování opery vylučuje pozdní příchod, jelikož po začátku již nejsou diváci do hlediště vpuštěni.

Se zahájením přímého přenosu začne divadelní fikci (která však vytrvá) vytlačovat fikce filmová. Sám přenos začíná v intencích klasického kinematografického díla – úvodními titulky s výčtem účinkujících, na pozadí defilují fotografie z představení. Titulky předznamenají narativní linku opery (nebo v jejím případě predehru) a pak je divadelní představení zase hned „dokumentaristicky“ demaskováno: spatřujeme horečné přípravy v zázemí, nervózní herce, režiséra přímého přenosu vydávajícího kameramanům poslední příkazy, vše v podbarvení komentářem průvodce večera. Zcizení pokračuje i během dvou přestávek, kdy se z filmově-operního představení přesuneme k rozhovorům s protagonisty, připomínajícím zpovídání sportovců po zápase.

Nejpodstatnější částí zážitku je fikce filmově-operní. Po zvednutí opony jako by sál

pro přenosové kamery přestal existovat a opět jej zahlédneme až s příchodem přestávky. Každé dějství je prostor sám pro sebe a v důsledku se stává specifickou filmovou formou.

Tos-ca, bra-vo! Říkám já

Technicky se přenos od záznamů divadelních představení na první pohled příliš neliší; sledujeme snahu vytvořit dynamiku prostřednictvím změny velikosti rámu obrazu od celku až po detail. Právě v detailech a polodetailech opera s filmem nejvíce zápasí; zpěváci musejí těžce hledat vyváženost hereckého projevu pro skutečně přítomné diváky v newyorském hledišti i pro filmové kamery. Mnohým z nich se to daří (například Joseph Calleja a zejména pak Kate Lindseyová v *Hoffmannových povídkách*) a dokážou výkon odstupňovat, aby nevzněl směšně. Jsou ale i případy skvělých zpěváků, kteří to nezvládnou.

V přímém přenosu se ke slovu překvapivě dostává i propracovaná mizanscéna neboli filmové znázornění scény či prostoru. Pohybující se postavy v popředí i v pozadí se dostávají v jednom záběru do vzájemné interakce, kupříkladu jen proto, aby se jedna stala jakýmsi mementem k árii zpívané hlavní postavou.

Všechny tyto postupy diváka pohlcují, on ale intuitivně dál bojuje s filmovým módem. Tak by se totiž dal interpretovat aplaus vždy jen několika desítek diváků po skvělé árii. Potleskem se diváci dostávají na hranu médií – v divadle by takto ocenili herce, v kinosále je tato aktivita vlastně zbytečná, vyprovokovaná „fikcí instituce“, a vždy rychle odezní. Potlesk se přesouvá spíše do diváckého sebe-potvrzení, kdy hlasitě dávám najevo spokojenost s představením. To je ale neobvyklé pouze v naší kultuře – například v indických kinosálech běžně narazíte na skandování jako na sportovním utkání.

Přenosy z Metropolitní opery jsou hybrid několika fikcí a médií, který využívá prostor kinosálu pro trochu odlišný zážitek. Elektrizující vědomí přenosu „teď a tady“ v součinnosti s hrou na divadlo a velkým filmovým plátnem ale vytvářejí věrohodný zážitek, který je absolutně odlišný od reálné návštěvy divadla. Ne horší, ne lepší; vzrušivě jiný.

Autor je filmový publicista, přispívá do časopisu Cinepur či Pixel.

ON-AIR 20:00 – 22:00

ČRo 3 – Vltava

v podání Monstrkabaretu
Freda Brunolda

ON-SITE 20:00 – 22:00

Školská 28, Praha 1

Georgy Bagdasarov
a George Cremaschi

ON-SPACE 20:00 – 24:00

čtyři hodiny živého satelitního
vysílání z dvacítky narozeninových
party po celém světě

ON-LINE

www.artsbirthday.ebu.ch

www.rozhlas.cz/artsbirthday

17. 1. '10
20h – 24h

Vltava
ČESKÝ ROZHLAS 3

his VOICE



2010



mediální partner:
www.hisvoice.cz

mediální podpora:
Týdeník A2

Surrealistický obraz a liturgie

Dvakrát Bohuslav Martinů

V loňském roce nastudovaly opery pražského i brněnského Národního divadla po jednom z děl Bohuslava Martinů.

MILAN ČERNÝ

Vedle ústeckého nastudování *Veselohry na mostě* a brněnské *Ženitby* v Redutě se v loňském roce právem čekalo na inscenace dalších děl Bohuslava Martinů ve dvou významných českých operních domech.

Krajina s klavírem, kde nikdy neprší... v Brně

Opera *Juliette*, kterou nastudovalo brněnské Národní divadlo, je zřejmě tím nejzvláštnějším, nejniternějším opusem Bohuslava Martinů – a z určitého hlediska i nejzajímavějším pro inscenování. Snové, bizarní a na mnoha místech hořce bolestivé scény ze světa, kde není zřetelná hranice mezi skutečným a smrtelným, jsou hlavním motivem divadelní hry – operní předlohy – francouzského literáta Georga Neveuxe *Juliette aneb snář* (Juliette ou la clé des songes).

Text Bohuslava Martinů zcela pohltil; podobně jako Neveux cítil životní realitu ve dvou rovinách, na jedné straně všednost až plytkost každodenního bytí, na straně druhé vidiny, fantazii, snové blouznění. Viděl nevyhnutelnost střetu prozaického světa se zjemnělým a křehkým světem ideálu, končící vesměs katastrofálně. Navíc se mu toto vše podařilo vyjádřit hudbou s impresionisticky pestrými odstíny povahových rysů postav na pozadí složitého absurdního světa v kontrastu s nejreálnější skutečností.

Vše toto dovedl režisér Jiří Nekvasil spolu s výtvarníkem scény Danielelem Dvořákem a autorkou kostýmů Simonou Rybákovou do maximální stylizačně výrazové kompozice, skládající se ze surrealistických obrazů. Pro první jednání, ve kterém se vrací mladý knihkupec Michel po letech do města, kde kdysi zaslechl omamný zpěv dívky, zvolili Nekvasil s Dvořákem zúženě zarámovaný ustupující prostor jeviště, který nechali ze všech stran protínat skupinou malovaných kulis, zobrazující známé budovy skladatelovy rodné Poličky. Ostré hrany domů a věží omezily prostor a pronikly do něj – což zobrazuje též

atakované Michelovo myšlení ve městě plném pomatených lidí se ztrátou paměti. A podobně jako v obrysech perspektivy ubíhají perspektivy malovaných domů, tak je i Michelova touha po neznámé dívce rámovaná schopnostmi pevné vůle a vytrvalosti.

Pro druhé jednání inscenátoři navrhli poetický les z obrovitých opiových makovic se surrealisticky vkomponovaným semaforem. Ucelený dojem scény čerpá z hudebního podkladu. Ten je zde sice zbaven ansámblového charakteru, ale o to více je gradován v závěrečnou zhuštěnou atmosféru, kdy Michel během dostavníčka v pomatení myslí po své vysněné dívce vystřelí. Třetímu jednání vládne scénografie v hofmanovsky čistém expresivním stylu. Dominantní schody s vyvýšeným portálem nad pracovním stolem vévodí celé scéně, podobně lze považovat za sám vrchol opery právě toto dějství, odehrávající se v „ústředně snů“, která je i stěžejním bodem Michelovy cesty.

Julietta je v hudbě charakterizovaná klavírním sólem, opakovaně se vracející motiv zcela po právu vstupuje i na jeviště v zobrazení nástroje, jenž letmo projíždí scénou ve druhém jednání. Podobně se zachází i se spoustou dalších znaků, nesoucích konkrétní významy buď přímo vázané na děj, nebo jen třeba ve formě „pozdravu“ určité významné osobnosti či inscenaci. Nejen pro vrcholné závěrečné jednání, ale vlastně pro celou inscenaci platí zřetelná myšlenková nit režisérova záměru, s níž Nekvasil důsledně pečuje o logiku aranžmá.

Hudební nastudování připravil Tomáš Hanus, který vytěžil z nové edice partitury maximum, včetně otevření drobného Talichova škrtu. Náročný part zpívané prozodie sólistům nečinil žádné problémy. Peter Berger jako Michel vládl nejen lahodnou hlasovou polohou, ale i přesným hereckým ukotvením role v plaché až nemotorné rovině, v kontrastu se svěží ženskostí Julietty Marie Kobelské.

Liturgická mše... v Praze

Hry o Marii, které uvedlo pražské Národní divadlo, se od *Julietty* v mnohém liší. Dílo spadá do skladatelova pařížského období třicátých let 20. století, kdy mu učaroval svět lidových her a liturgických dramatických textů, s optimistickým a povzbudivým rysem. Konečnou podobu čtyř miniaturních oper

měl skladatel přesně promyšlenou. Obě drobná dramata – úvodní *Panny moudré a panny pošetilé*, čerpající ze starofrancouzské liturgické hry, a pastorále třetího dílu *Narození Páně* – se jeví v celkovém rozvržení jako kontrastní části oproti rozměrem mnohem objemnějšímu miráklu *Mariken z Nimèque* a legendě *Sestra Paskalina*. Proti tomuto smyslu se postavila režijní koncepce Jiřího Heřmana v nové inscenaci Národního divadla, která různorodé části slila v kompaktní operní tetralogii. Se svým týmem vytvořil režisér z lidově prosté a niterně pojaté podívané, kterou zamýšlel Martinů, velespektákl v podobě obřadní mše. Před divákem se rozvírají křídla oltáře a ve hře barevných kostýmů, stínů a stylizovaných choreografických prvků se vypráví příběh o Panně Marii. Celkově působí inscenace ohromujícím dojmem. Heřman má pro divadlo plně symboliky vytríbený smysl, obligátní „figuranti“ dotvářejí jednotlivé obrazy, vše před divákovým zrakem plyne ve velkolepých freskách.

Do celé koncepce zapadá i hudební nastudování Jiřího Bělohlávka, velkého znalce a propagátora skladatelova díla. S Heřmanem se

shodl nejen na režijní koncepci, ale i na akustickém rozmístění sboru do hlediště divadla, čímž vznikla neopakovatelná a velmi působivá atmosféra. Opera se však v této podobě stala více oratoriem, které kvůli okázalým efektům ztratilo původní stylově prostou tvář. I to je však cesta a režisér má právo pracovat s materiálem podle svého. Škoda jen, že v konečném tvaru převládlo obrazové a ke konci i únavně velikášské dogma nad čistou a srozumitelnou formou. Snad je vysvětlením to, že inscenace vznikla v koprodukcí s polským operním domem ve Vratislavi.

Autor je teatrolog.

Národní divadlo Brno – Bohuslav Martinů: Juliette.

Hudební nastudování a dirigent Tomáš Hanus, režie

Jiří Nekvasil, scéna Daniel Dvořák, kostýmy Simona

Rybáková, pohybová spolupráce Štefan Capko.

Premiéra 27. 3. 2009 v Janáčkově divadle, psáno z reprízy 7. 4. 2009.

Národní divadlo Praha – Bohuslav Martinů: Hry

o Marii. Hudební nastudování a dirigent Jiří Bělohlávek,

režie Jiří Heřman, scéna Pavel Svoboda, kostýmy

Alexandra Grusková, choreografie Jan Kodet. Premiéra

29. 10. 2009.



Juliette Bohuslava Martinů v brněnském Národním divadle. Foto archiv ND

divadelní zápisník

Operní zázrak z Brna

MILAN ČERNÝ

Nedávno jsem si posteskl (v A2 č. 10/2009), že na domácím operním poli nenalezneme adekvátní nabídku souborů zabývajících se ryze tvůrčí či třeba jen experimentální činností. Opera je již komerční produkt, který se na diváka valí z popularizujících zahraničních megaprodukcí (ve formě živých přenosů z autentických míst děje, napříkl *Tosca*, *Traviata*, *Turandot*) nebo jednostranných (byť kvalitních) filmových přenosů z newyorské Metropolitní opery.

Co může našinec v domácím prostředí spatřit například v oblastním operním domě s krotkou dramaturgií, netroufající si nasadit neokoukaný titul? Nesnižuji v žádném případě význam děl Verdiho a Pucciniho, ale nestává se právě onen proud Traviat a Bohém už trochu únavným? Není představa o opeře zkreslena právě touto produkcí, respektující pouze poptávku

masového diváka? Naposledy se mi tyto úvahy potvrdily při repríze *Figarovy svatby* v polo-prázdném hledišti ústecké opery. Jak asi dopadne méně známý kus, když i ověřený Mozartův šlágr zachraňují jen předplatitelské skupiny? Původních děl vzniká málo nejen kvůli nezájmu diváků, ale jistě i z důvodů finančních. Důkazem, že to všechno lze ustát, je brněnský zázrak v podobě Ensemble Opera Diversa, jehož kořeny sahají do roku 2003.

Podpatek, pinč a paní

Soubor tehdy vykrystalizoval z dlouhodobé spolupráce hudebního skladatele Ondřeje Kyase a libretisty Pavla Drábka. Jak sami říkají, jsou především skupinou nadšenců, přátel a sympatizantů, kteří nelení a svůj čas a sílu věnují umělecké popelce. Původní minioper *Loupežnická nevěsta*, *Listonoš aneb Krytí plemenné něvské maškarády*, *Chůze aneb Podpatek, pinč a paní*, *Muž a žena v lodce* a třeba operní morytát *Mluvíci dobytek* dnes doplňují regulérní celovečerní opery *Pickelhering 1607* a *Společná smrt milenců v Šinagawě*, které samotné tvůrce vhnějí do bezesných nocí, neboť si v duchu vzrušivého experimentu nepřipustí konečnou a neměnnou podobu díla. Pavel Kyas v jednom rozhovoru uvedl, že dodatečné zhudebnění původně vyškrtnutých

čísel z Drábkovy libreta vidí jako zcela normální proces tvorby, na což má jistě jiný názor skupinka pěvců, kteří tak pro změnu nemají možnost umělecky zakrňt v nazkoušených šablonách. Onen diverzní přístup souboru k opeře se odráží i v recepci obecnstva.

Soubor si svého diváka po léta nejen nachází, ale svým způsobem i vychovává: vývojem a uměleckým zráním přes veselé a lehce nevázané „taškařice“ až po kooperaci humorného tónu s vážným motivem, jak je tomu u posledně jmenovaného díla. Jednoduchý nástrojový doprovod smyčců, dřevěných dechových nástrojů, bicích a kláves v opeře *Společná smrt milenců v Šinagawě* vytváří oproti temperamentnímu Pickelheringovi zcela nové hudební a obrazové zasněné pásmo. Tímto dílem se Diversa sebevědomě přehoupala přes pomyslný mantinel, dělicí skupinku nadšenců od profesionálních operních kolegů, přičemž se očekávání dalšího vývoje stává pro všechny vzrušujícím momentem.

Vylíhnuto na Moravě

Oba autoři však shodně přiznávají, že je umělecké působení natolik zaměstnalo, že další plánované projekty, kterých není málo, nepřijdou záhy. Onen raketový start, po úspěšné barokní metamorfóze v podobě Pickelheringa

a po vážné opeře *Společná smrt*, povede ještě k náročnějším požadavkům diváka a kritiky.

Výhodou pro hlavní autory je nejen dokonalá znalost uměleckého souboru, pro který tvoří, ale i zřetelně jasná umělecká koncepce a cíl. Přirozený divadelní účinek našel soubor v upřímném přiznání a mnohdy i využití „nedostatků“ poloprofesionální skupiny, která se během let propracovala k nepřehlédnutelným výsledkům. Zásahu na konečné podobě inscenací má kromě skladatele Kyase i koncertní mistr Jan Bělohlávek a nově i dirigenti Tomáš Hanák a Gabriela Tardonová. Ensemble Opera Diversa se však neuzavírá jen v brněnské metropoli, často cestuje po celé republice a opakovaná hostování v Praze získala souboru zasloužené renomé.

Stalo se již příznačným, že právě moravské prostředí bylo v hudebních dějinách svým nebojácným hledačstvím a invenčním experimentem zdrojem vzácné obecné inspirace. O tom, že na tyto šťastné momenty soubor vědomě navazuje, není pochyb.

Odvážní bobříci a Pro pocit jistoty

Brněnský underground neztratil subverzivní náboj ani po letech

Proč trvalo vydání desek dvou legend divokého brněnského podzemí osmdesátých let tak dlouho?

JAROSLAV RIEDEL

Lounské vydavatelství obohatilo svůj katalog o souhrnné vydání tvorby dvou brněnských kapel, které patřily v předposlední dekádě minulého století k nejosobitějším a zároveň nejpodvratnějším. Odvážní bobříci (1981–1982) a na ně plynule navazující Pro pocit jistoty (1983–1990) hráli hudbu, která působila ve srovnání s oficiální kulturou i se stagnující brněnskou rockovou scénou jako šok.

Odvážní bobříci

Nejblíží měli ke zvuku Extempore v období programu *Zabijačka* a přebírání punkových písniček: úderný zvuk, jednoduché, ale výrazné melodie, provokativní texty. Kytarista Ivo Horák, baskytarista Pavel Barša, saxofonista Julek Vaverka a bubeník Tomáš Heisar před publikum poprvé předstoupili v listopadu 1981. Do září 1982 odehráli jen několik koncertů, na nichž bylo zaznamenáno celkem osmnáct původních skladeb. Vedle ostentativních provokací („Má milá je mrtvá/ já to s ní dělám dál“) najdeme v textech i upřímně znějící vyznání alkoholové pasivní rezistence: „To raděj cirhózu/ než z páteře mít gumu“.

Síla Odvážných bobříků byla v punkové přímocnosti a syrové autenticitě: hudba samotná nic objevného nepřinášela a interpretace měla k dokonalosti velmi daleko. Když se tehdy Baršův a Horákův spolužák z gymnázia Martin Dohnal pokoušel vystihnout tvorbu skupiny větami jako „Vokální linka je mnohovrcholná, o značně velkém ambitu, s časovým opakováním quasitonálního centra“, těžko to mohl

svou hudbou, ale i vzezřením. Zvlášť to první setkání ve smutném roce 1983, kdy byly houfně zakazovány i celkem neškodné kapely, působilo naprosto neuvěřitelně: pianista s démonickou vizáží šíleného génia, kytarista a zpěvák s dlouhými vlasy jako ztělesnění rockového rebelství a neméně výstředně vyhlížející kontrabasista. Jen jeden člen vypadal vcelku normálně, naštěstí však nebyl za bicími moc vidět.

Kombinace vyšinuté artistnosti, rockové divokosti a okázalého intelektualismu každopádně působila velmi účinně. A nebylo ani třeba slyšet Horáka, jak proklamuje ve skladbě Informační exploze – „Oni mají svou kulturu/ My máme svoji kulturu“, aby bylo každému jasné, že Pro pocit jistoty skutečně stojí zcela mimo vše, co se může bolševickým funkcionářům zdát přijatelné. I tak se skupině



musel Dohnal najít i za Baršu, který v době natáčení desky pobýval ve Francii. Pak skupina definitivně skončila. Dohnal od té doby zkomponoval několik symfonií i spoustu scénické hudby.

Drápalův triumf

Samozřejmě se naskytá otázka, proč vydání Odvážných bobříků a Pro pocit jistoty na kompaktních discích trvalo tak dlouho, když jejich pověst za uplynulá léta nijak nezeslábla a vážný zájem postupně projevil hned několik vydavatelství. Důvodů toho zdržení bylo několik, ale hlavní brzdou se nakonec ukázal být Martin Dohnal sám, respektive jeho neschopnost na zveřejnění nahrávek spolupracovat. V bookletu to teď shrnul větou: „Díky neskutečné neodbytnosti a tvrdošíjnosti Vladimíra Drápala (majitele Guerilla Records), jehož nadšení hraničilo



Pro pocit jistoty. Foto Guerilla

vzít za absurdnější konec. Ale právě Dohnala si po rozpadu původní sestavy Odvážných bobříků Horák s Baršou přizvali jako spoluhráče a v březnu 1983 vznikla nová skupina, která se od původní zásadně lišila.

Pro pocit jistoty

Martin Dohnal hrál výborně na klavír a už několik let komponoval, jinou než vážnou hudbou se zatím nezabýval. Rychle převzal vedení skupiny a stal se jejím výhradním skladatelem. Tempově i dynamicky neklidné Dohnalovy příspěvky se vymykaly běžné písňové formě a vzhledem k rafinovanému využívání různorodých kompozičních technik zněly rockovému publiku velmi neobvykle. Intenzivní zkoušení přineslo velké zlepšení instrumentálních výkonů; v tomto ohledu se stal přínosem také nový bubeník Luboš Malinovský. Horák za mikrofonem často spíš recitoval, což bylo efektivní řešení jeho přece jen limitovaných pěveckých schopností.

Viděl jsem Pro pocit jistoty na pódiu několikrát a udělali na mě ohromný dojem nejen



v letech 1983–1984 podařilo vystupovat docela často, třeba v prosinci 1984 s velkým úspěchem hrála v Junior klubu Na Chmelnici, tehdy nejlepší pražské rockové scéně.

Po rok a půl trvající pauze přišli Pro pocit jistoty s téměř třicetiminutovou *Komposicí* č. XV. Převážně instrumentální skladba poněkud trpí vnitřní nesoudržností, hlavně však posouvala Pro pocit jistoty výrazně mimo rockové teritorium, někam, kde se Dohnalovi spoluhráči nemohli cítit příliš jistě a kde by je dosavadní publikum ani nevydrželo dlouho sledovat. Premiéra na Rockfestu v červnu 1986 měla samozřejmě velký ohlas, ale to bylo dáno hlavně radostí posluchačů, že mohou skupinu, která se zdála být předurčena k totálnímu zákazu, zase vidět na pódiu.

Komposice č. XV se v repertoáru neudržela dlouho a Pro pocit jistoty se po čase vrátili ke kratším, zpívaným kusům. Třetí program měl premiéru v roce 1989, vedle oprášeného Chmurného nápisu z roku 1983 ho tvořila pětice nových skladeb. Jak ukazuje hned úvodní *Generál s prstem v prdeli* (zhudebněná báseň Benjamina Péreta), provokativnost skupině zůstala vlastní, i když skladby už invencí tolik neoplývají. V roce 1990 natočili Pro pocit jistoty *Program No. III* pro firmu Globus jako svou první gramofonovou desku. Tehdy už členem skupiny nebyl Malinovský – odešel v důsledku vnitřních sporů a za bicími ho vystřídal Michal Odehnal. Náhradníka

až se zvláštním druhem posedlosti, která po tříletém martyriu se mnou slavila triumf, jsem byl nucen si po mnoha letech poslechnout hudbu kapely Pro pocit jistoty.“

Martyrium to pro vydavatele skutečně bylo, ale ten triumf mohl být po pravdě řečeno ještě o něco lepší. Mnohastránkové booklety přinášejí písňové texty, řadu fotografií a ne zcela perfektně zpracovanou dokumentaci. Dvojalbum Pro pocit jistoty obsahuje poněkud chaotický sestřih dobových ohlasů, které vybral a upravil sám Dohnal. Jejich úroveň je kolísavá – třeba v citaci časopisu Melodie z roku 1986 (tedy doby, kdy tam žádný slušný autor nepsal) se třeba dozvídáme, že ve skupině hrál „kontrabasista Ivoš Hanák, který také zpíval“. Pro booklet Odvážných bobříků napsal Ivo Horák krátkou vzpomínku, data v dokumentaci si ale někdy vzájemně protirečí. U skupiny, která existovala necelý rok, by snad nemusel být problém dát těch pár údajů dohromady. Ještě divnější je, že si členové Odvážných bobříků přesně nepamatují autory písňových textů – a tak jsou textaři uvedeni jen hromadným výčtem.

Hlavní však je, že obě kolekce mohou oprávněně nést podtitul *Kompletní tvorba*. První program skupiny Pro pocit jistoty, sestavený ze dvou koncertních nahrávek, by sice bylo lépe dokumentovat i alternativními verzemi – pásků totiž existuje poměrně dost a mezi těmi nepoužitými by se našla některá opravdu pozoruhodná provedení. A je také trochu divné, že píseň *Železná hůlka* je zařazena v nahrávce s bizarním autocenzurním zášhem: místo „Státní bezpečnost“ Horák zpívá „státní bezděčnost“. Dvojalbum zato obsahuje víc než půlhodinu videa z let 1983–1984, sice nekvalitního a navíc zkomprimovaného na pouhých 160 MB, ale dávajícího aspoň trochu představu o tom, jak koncerty vypadaly. Všechna ta zuřivá energie, která se tehdy z pódia řinula, se sice zaznamenat nedala, ale i tak jsou disky Odvážných bobříků a Pro pocit jistoty dokladem skutečně významné kapitoly naší rockové historie.

Autor je hudební publicista.

Odvážní bobříci. Guerilla Records; 2009.

Pro pocit jistoty. 2 CD, Guerilla Records; 2009.

Oneohtrix Point Never

Nástroj jako pointa hudby

Daniel Lopatin alias Oneohtrix Point Never svým bilančním dvojalbumem *Rifts* oživil novým způsobem kosmický zvuk syntezátorů.

JIŘÍ ŠPIČÁK

„Život zvířat je svým způsobem velmi extrémní – neustále žijete ve strachu, že vás někdo zabije, pokud se náhodou nenarodíte jako velryba.“ Takto v jednom z kratších rozhovorů na blogu labelu Root Strata filosoficky glosuje žití v Brooklynu bydlící hudebník Daniel Lopatin, který kromě zmíněné značky vydává svou hudbu především na labelu No Fun Productions. Ten řídí jedna z největších postav současné hlukové hudby, domestikovaný Venezuelan Carlos Giffoni.

Nakažlivé...

Personální propojení s hlavou newyorského noiseu by mohlo Lopatina předem zařazovat po bok lidí, kteří sázejí pouze na nekompromisní hluk. Lopatin (nejčastěji nahrávající pod nezapamatovatelným jménem Oneohtrix Point Never) ale z katalogu No Fun Productions vybočuje, a dokonce natolik, že jeho nejnovější nahrávka *Rifts* zaznamenala úspěch i v mimožánrových periodikách. Internetový magazín a současně obchod Boomkat by ji nejraději vychválil do nebes a časopis The Wire ji zařadil na druhé místo v pořadí nejlepších alb roku.

Není totiž vůbec těžké dvojalbum *Rifts* (ve skutečnosti jde o remasterovaný kompilát tří dříve vydaných kratších nahrávek) protáčet pořád dokola. Navzdory zařazení na noiseový label na něm totiž autor používá nástroje veskrze nehlukové: dva osamocené syntezátory. Ačkoliv se na první poslech nezdá,

že by se s tímhle arzenálem dala utáhnout dlouhá plocha dvojdesky, po odehrání sedmadvaceti tracků si člověk uvědomí, že dobrovolné zvukové omezení, které si Lopatin nariořoval, je nakonec největší devízou alba.

„Moje posedlost syntezátory pochází z doby, kdy jsem poslouchal otcovy staré pásky, na kterých měl nahrané fusion kapely jako The Mahavishnu Orchestra. Ten zvuk mi připadal mystický a chtěl jsem dělat něco, co by znělo podobně – ale bez ostatních nástrojů a bez výrazných melodií.“ Výsledkem pětileté práce je kompilační album, jehož pointa je v redefinování podstaty syntezátoru a odtržení jeho nálepky pouhého doprovodného nástroje. Cold Cave (viz A2 č. 25/2009) rehabilitují synth pop a tvrdí, že popové skladby s typicky „osmdesátkovým“ zvukem nemusejí být nutně stupidní. Lopatin pak podle svého konceptu tvrdí, že odstraněním zbytku kapely a ponecháním syntezátorových spodků vzniká úplně nová hudba.

...a mystické

Mystičnost, která ho na syntezátorech zaujala nejvíce, se Lopatinovi podařilo ve vlastní době ještě zvýraznit, ať už samotnou délkou skladeb, v nichž se zachází s časem opravdu velmi volně (slévají se dohromady, jejich stopáž kolísá od minutových předělů po čtvrthodinové výpravy zvukem), nebo způsobem, jímž svá dílka pojmenovává. V názvech totiž pracuje se stále ještě populárním pojetím počítače coby romantické entity a oživuje koncept stroje, který má duši stejně citlivou jako člověk. *Computer Vision*, *Laser To Laser* nebo *Disconnecting Entirely*, která by klidně mohla znít vesmírem během slavné scény z 2001, kdy David Bowman odpojí počítač HAL9000, vybízí k osamělým tripům do hlubin syntezátorových ploch.

Přestože počítačovou estetiku sdílí Lopatin s Kraftwerk, nikdy se prý nezajímal o krautrock



Oslepen, ale nezmaten kosmickou září. Foto archiv Daniela Lopatina

jako o hudbu, ale pouze jako o zdroj sentimentálních nálad – ty ale hledal i v hudbě Stevieho Wondera nebo ve starých dubových nahrávkách. Ve spojení inspiračních zdrojů, samotného zvuku syntezátorů a faktu, že *Rifts* je dvojalbum, hrozí, že melancholie bude až moc. Lopatin tuto reálnou hrozbu zažehnává chytrou dramaturgií – vždy, když už má člověk pocit, že na líbivých plochách abstraktních syntezátorů opravdu odletí do vesmíru, ozvou se disharmonické i nepatrné hlukové pasáže (asi mrknutí na šéfa labelu Giffoniho), které posluchači připomenou, že ve světě Oneohtrix Point Never nic nemá pevné místo.

Kompilační deska *Rifts* připomene jinou nahrávku, již zmíněný magazín Boomkat umístil rovnou na první místo svého výročního žebříčku – třídiskové album *Sadly The*

Future Is No Longer What It Was anglického hudebníka Leylanda Kirbyho (známého i pod pseudonymem The Caretaker). Zatímco Kirby se ale v předlouhých kompozicích nebojí používat drobná klišé umělého žánru modern classical (satiovské vybrnkávání na klavír, samплы švitořících dětí na hřišti), Lopatin přistupuje do stejné vody z opačného břehu – tím se vyhýbá všemu, co už bylo stokrát slyšené, a pomocí důvěrně známých a v podstatě i ikonických nástrojů tvoří neznámo.

Autor je hudební publicista.

Doporučený poslech:

Oneohtrix Point Never: *Rifts*. No Fun Productions; 2009.

Leyland Kirby: *Sadly The Future Is No Longer What It Was*. History Always Favours The Winners; 2009.

hudební zápisník

Konec srandy, dandy?

PETR FERENC

Toho, že jsem nežil počátkem devadesátých let v Praze, lituji snad víc než toho, že jsem nebyl na festivalu ve Woodstocku (na ročníku nezáleží). Rozjásané porevoluční období s horečným otvíráním klubů, spousta nových kapel, dlóóóuhý večírek, který do metropole přitáhl mimo jiné tisíce Američanů, z nichž 99 % chtělo napsat román a pak na to jaksi neměli čas...

Hezky si to maluji, samozřejmě, pravdou ale je, že pamětníci o fous starší než já to líčí příbližně tímto způsobem a to, co zbylo na deskách, i to, kolik jich tehdy vycházelo (neb víra ve spanilou jízdu nezávislé hudby byla aspoň chvíli neotřesitelná), jim dává za pravdu. A nejedno album, které tehdy vyšlo v nemalém nákladu, by o pár let později jen těžko získalo takovou proslulost (našlo-li by vůbec vydavatele); jako příklad mě napadají jediná alba skupin Paprsky ing. Garina (*Bilbá Evropa*) a Ženy (*K smrti vylekán*). Industrialisté Tonton Macoutes a Střední Evropa natáčeli ve studiu Karla Svobody (nebo koho), druží jmenovaní se navíc zúčastnili soutěže *Zlatý Ambrož*, vyhlášené časopisem Filip pro -náctileté, objevili se se svými bruskami a kovy v televizním záznamu finálového večera a skončili třetí. Vyhráli tehdy Rapmasters a v kategorii zpěváků Bohouš Josef.



Rány těla. Foto A2/Karel Šuster

A bylo konečně lze pořádně se dívat za hranice, co se tam asi děje. Jan P. Muchow tehdy asi nadosmrti získal nálepku průkopníka, i když by si spíš zasloužil přízvisko *nejrychlejší* – první postavil českou kopii tehdy veleúspěšných *shoegazerů* My Bloody Valentine, svou Extázi svaté Terezy, kterou zanedlouho proměnil v průkopníky elektronické hudby. Dvojité zásah! V jednom rozhovoru Muchow přiznal, že měl zkrátka štěstí: bratr mu dovezl ty správné desky dřív než jiní bratři jiným hudebníkům.

A do Berlína se koukalo stejně jako do Anglie, v německé metropoli tehdy přece vládl temný Australan Nick Cave! V Čechách se o *kejnovštinu* nejdůsledněji pokoušela skupina Rány těla, vedená Jindrou Hochem, dokumentem budiž album *Polyester*. Až na děsnou

angličtinu ve zpěvu se dá dodnes docela dobře poslouchat, závěrečný cajdák I Want You je potřebně vlezlý a přitom ne laciný. Pokusům o české EBM vévodila Vanessa se zpěvákem Samirem Hauserem a syntezátorovým mágem Mirkem Papežem.

Čas zamíchal kartami a sestavami a tři zmínění dandyové se zjevovali ve stále nových konstelacích. Hoch s Papežovou pomocí již nevzhlížel k božskému Caveovi, ale na bující electroclashovou scénu, vznikli tedy Moimir Papalescu & The Nihilists, kapela, u níž bylo zcela jasné, že vydrží jen tak dlouho, jak dlouho bude o žánr existovat zájem. Po dvou albech se Nihilisté rozešli, podobný osud potkal i Samirův projekt Bruno Ferrari. Dekadentní disco show byla klubovou jednohubkou, v níž o hudbu šlo

až na posledním místě a okoukala se snad ještě rychleji než Nihilisté.

A čím se živit dál a neztratit pověst klubových démonů? Hoch se sice snaží o kontinuitu pod značkou Kill The Dandies a Papež utíká do introvertního projektu Magnetik, ale jaksi to není ono. Hauserův dávný pokus o pop v „chlapeckém duu“ 2 Amigos nezaujal snad ani jeho nejoddanější fanoušky a zpěvák ex post mlžil o tom, že „to měla být parodie“. Co teď? Datum 2009 je ale ideálním rokem pro odstartování devadesátkového revivalu. Rány těla koncertovaly na Alternativě („dekadentní večírek“, hlásala reklama) a Vanessa vydává nové album *Ave Agony*, které produkoval Alexander Hacke z berlínských Einstürzende Neubauten. Součástí mediální masáže je zpráva, že se prý jedná o „nejočekávanější comeback roku“. Jejda.

Domnívám se, že floutkové, o něž se tu otírám, jsou jako Madonna v malém. Aby bylo vidět, že jsou stále tady a in, jsou nuceni zabývat se tu a tam hudbou, pochopitelně tou, která zrovna letí. Nemám pocit, že by je tvorba nějak extrémně těšila. Vytváření zábavných přezdívek a image je jistě pěkná kratochvíle, ale zoufalé rozhlížení se, na jaké vlně se zrovna vézt, je pro aspoň trochu soudného posluchače k uzoufání. Jistě, rok dva se lidé pobaví, jenže pak zákonitě zapomenou. Není divu, plochá žánrová kopírka zaměřená na *teď* v sobě nikdy nemůže nést nadčasovost a bývá právem zapomenuta. Pokud se tedy časem nestane objektem seberevivalu či nějaké retro vlny. Na comeback Nihilists si rád vsadím. Revival devadesátých let byl hudebními publicisty ohlášén již několikrát, návrat Rán těla a Vanessy beru jako důkaz toho, že horečka vrcholí.

Přejme trojici dandyů do nového roku hodně peněz.

Opera naše drahá

Co se Státní operou, kdo ji bude financovat? To jsou otázky, které už pěkně dlouho visí ve vzduchu. Jedno je jasné: opera může být dobrý vývozní artikl. Alespoň někde. Následující „mapa světových oper“ popisuje některá možná řešení. Mnohá z nich fungují teprve pár let.

BOHUMIL NEKOLNÝ

Je jen devět světových metropolí, které mají dva autonomní operní domy a víc než jeden stálý profesionální operní soubor. Jsou to Berlín, Londýn, Mnichov, Moskva, New York, Paříž, Stockholm, Vídeň a Praha. Jejich potenciální návštěvnická obec se přitom pohybuje od 800 tisíc obyvatel ve Stockholmu přes 1,2 milionu v Praze po 12 milionů lidí v Paříži. Zajímalo nás, kdo a jak operu v těchto městech financuje. Pro srovnání jsme přidali ještě Bratislavu a Varšavu, jelikož jsou nejbližší našim „postkomunistickým“ podmínkám.

Praha a hákliví ministři

V Praze stát provozuje a financuje dvě operní scény. Operu Národního divadla a Státní operu Praha. Národní divadlo je příspěvková organizace ministerstva kultury a skládá se ze tří souborů, fungujících na čtyřech scénách. Dohromady má 1047 zaměstnanců. Opera Národního divadla je jedním ze souborů bez právní subjektivity a ekonomické autonomie. Jinak je to například ve Vídni

kultury. Budova, v níž sídlí, historicky patřila Novému německému divadlu (1888–1944). Po krátké historii Opery 5. května (1945–48) se stala součástí Národního divadla Praha. To trvalo do roku 1992, kdy vznikl autonomní operní dům. Statut příspěvkové organizace je postsocialistická rigidita – a má tradiční nevýhody. Především závislost na státním rozpočtu (a jeho kulturní slabosti) nutí operu k vysokému procentu soběstačnosti. Výsledkem takového správního modelu je podfinancování této kulturní instituce. Jaké jiné možnosti může Praha využít, napovídají řešení jiných velkých měst.

Berlínský holding bojuje se starostou

Hlavní město Německa má statut spolkové země. Ta vynakládá na operní divadla 1,8 % svého rozpočtu. Všechny tři operní scény – Komische Oper, Deutsche Oper a Staatsoper Unter den Linden (Komická opera, Německá opera a Státní opera Unter den Linden) – jsou spojené v Nadaci Opera Berlín (Stiftung Oper

odůvodňován především faktem, že každý večer zůstává v berlínských operních divadlech jedna třetina neobsazených míst (1500 volných sedadel). Když byl v roce 2004 holding založen, předpokládalo se, že tím kulturní rozpočet města ušetří 17 milionů eur ročně. V roce 2009 došlo k faktickému navýšení rozpočtu pro operní scény o 20 milionů, takže se nejen neušetřilo, ale ještě utratilo o 3 miliony eur víc než před pěti lety. Z výroků politiků je zřejmé, že město do roku 2020 nehodlá navyšovat operní rozpočty. Berlín předpokládá 38 milionů eur na každou ze svých tří operních scén ročně. V Hamburku, Mnichově či Drážďanech však vydávají na své operní scény v průměru kolem 52 milionů.

Na jaře 2009 proběhla v Berlíně velice ostrá diskuse mezi politickou reprezentací a kulturní veřejností o tom, že společná nadace nevhovuje dalšímu rozvoji operního umění. Ze stran uměleckých vedení všech tří operních domů zaznělo (oproti zahraničním expertům) ostré odmítnutí záměru operní domy



Znám jednu dívku, ta má dukáty, má dukáty. A chalupu a chalupu dostane od táty... Michal Mariánek: Dize, 2008

nebo v Berlíně, kde původně samostatné velké divadelní domy vytvořily společné holdingy, ale divadlům zůstala vlastní právní subjektivita. V Praze je situace taková, že do chodu opery zasahuje ředitel Národního divadla a ministerstvo přímo ovlivňuje jmenování ředitele i závazný rozpočet opery. V devadesátých letech byl uskutečněn pokus ustavit u národních institucí model „správních rad“. V případě Národního divadla (ND) však skončil tím, že tehdejší ministr kultury Pavel Dostál radu odvolal (fungovala tak v letech 1994–2000). Konflikty mezi radami a ministry se vždy týkaly personálních otázek: ministr Jindřich Kabát odvolal Radu Národní galerie (1993), Pavlu Tigridovi podala demisi Rada České filharmonie v roce 1995.

Druhá instituce, Státní opera Praha, je rovněž příspěvková organizace ministerstva

Berlín) a vytvářejí holding, dotovaný spolkovou zemí. Operní domy si uchovávají svou právní subjektivitu jako GmbH (společnosti s ručením omezeným). Federální vláda financuje pouze Staatskapelle (orchestr berlínské Staatsoper, Státní opery). V nadaci, jako právnické osobě dle veřejného práva, jsou kromě tří oper sloučeny ještě Staatsballett Berlin (Státní balet Berlín) a Bühnenservice (Jevištíní servis), což je logistický subjekt. Nadace je zaměstnavatelem i vlastníkem budov. Město hradí investiční náklady i provozní náklady budov.

Od jara 2009 probíhá otevřená diskuse nad strukturou, smyslem a funkcí Nadace, zvláště nad nápadem některých politiků (například berlínského starosty a současné předsedy Rady Nadace Klause Wowereita) sloučit Staatsoper a Deutsche Oper. Záměr je

sloučit. Staatsoper prošla první transformací už počátkem devadesátých let ze socialistické instituce typu naší příspěvkové organizace na s. r. o. Po zbourání berlínské zdi vstoupila původně „východní“ scéna do přímé konfrontace zvláště s Deutsche Oper. Obě mají identický statut (i rozpočet), jejich postavení ale ohrožuje především zmíněná třetina neprodaných míst.

V Německu jsou dvě stálé operní scény ještě v bavorském Mnichově – Bayerische Staatsoper (Bavorská Státní opera) a Staatstheater am Gärtnerplatz (Státní divadlo na Gärtnerově náměstí). Obě opery financuje vláda Spolkové země Bavorsko.

Vídeň – kdo koho vlastní?

Také rakouská metropole má svůj divadelní holding. Součástí konglomerátu nazvaného



Dojedený robot

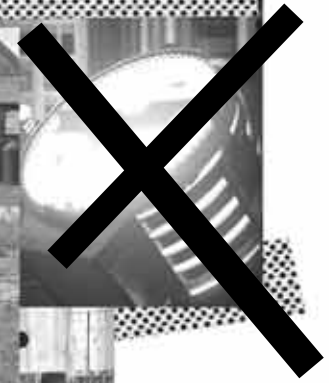
Portlandský písničkář **Ryland Bouchard** působil do roku 2007 v projektu **The Robot Ate Me**. Vydal několik uznávaných folk-experimentálních nahrávek na labelech jako 5 Rue Christine nebo Kill Rock Stars. V poslední době se rozhodl ve své kutilské indie-pop dráze pokračovat pod vlastním jménem. Vloni připravil rozsáhlé dvojalbum *Seeds*, na kterém ubylo experimentování, ale o to víc si na své přijdou fanoušci intimních lo-fi písniček. V listopadu vydal novou desku **Cowbirds & Cuckoos**, na jejíž podporu vyjíždí opět sám na několikaměsíční evropské turné. Bouchard vystoupil v Česku poprvé v lednu 2009 v pražském klubu 007, kde ho na bici neplánovaně doprovázel Tomáš Kopáček neboli **Mon Insomnie**. Tento pardubický zástupce podomácku nahrávaného melancholického lo-fi písničkářství doprovodí Boucharda i nyní, o rok později.

Divadlo 29 (Svaté Anežky České 29, **Pardubice**), v pátek **15. 1.** ve 20.00.

–pf–



2



Bílá stuha

V rámci **Projektu 100** vstupuje do českých kin pravděpodobně jeden z nejsilnějších filmových zážitků roku a současně nositel Zlaté palmy v Cannes 2009. **Michael Haneke** v *Bílé stuze* stroze vykresluje život na severoněmecké vesnici před první světovou válkou. Ve světě žitém podle ročních cyklů a ve strachu z Boha i vrchnosti se tvůrce ptá po charakteru represe, jež mohla tehdejšího člověka předurčit k násilí, nevraživosti, zášti a pomstychtivosti, a to dokonce v rámci fanaticky dodržovaného a nezpochybnitelného řádu. Příběh filmu se točí kolem klaustrofobicky uzavřeného prostoru vsi a jejího navenek spořádaného života, který naruší sled několika nevysvětlitelných nehod. Haneke mistrně zobrazuje veřejné ticho a strach vlastní každé totalitní společnosti. Tímto pokusem o zobecňující analýzu dávné epochy k nám ve skutečnosti promlouvá o dnešku, o stejně ustrašené společnosti. Michael Haneke v *Bílé stuze* přesvědčivě zachycuje první, slabé náznaky fanatismu. Pak už je jenom kousek k rozpoutání teroru, jehož si zprvu nikdo ani nevšiml. Premiéra ve čtvrtek **14. 1.**

–kb–



ROLLEN
AV FROH
HAR, FREUND, GUNT
M VERLEIH D

Nehybnost

Brněnský básník a dřívější šéfredaktor literární revue **Wesles Vojtěch Kučer** připravil svou básnickou sbírku **Nehybnost** pro vydání na internetu (www.nehybnost.cz). Lze se po ní pohybovat pomocí hyperlinků a obsahuje odkazy na fotografie. Autorské čtení doprovodí vizuální audioprojekce a jako host večera vystoupí **Pavlína Lesová**, autorka loni vydané sbírky *Dítě mlhy*.

Skleněná louka (Koumitova 23, **Brno**), v pondělí **11. 1.** od 20.00, projekce od 18.30.



Život mezi knihami

Loni v květnu uplynulo sto let od narození brněnského knihvazace **Jindřicha Svobody**, jehož jméno bylo s českou knižní vazbou spojeno více než sedmdesát let. Svoboda znamenal pro knižářskou obec morální i odbornou autoritu. Jeho dílo sleduje Moravská galerie v Brně od počátků. Sběrka knižních vazeb a bibliofilii čítá přes sto kusů a je nejvýznamnějším souborem tohoto umělce ve veřejných i soukromých sbírkách.

Uměleckoprůmyslové muzeum (Moravská galerie v Brně, Husova 14, **Brno**), do neděle **31. 1.**

Do hlubin študáckovy a kantorovy duše

Výstava představuje život pedagoga a spisovatele **Jaroslava Žáka**, autora předloh ke dvěma slavným meziválečným komediím Škola základ života (Martin Frič ji natočil v roce 1938 podle sbírky Žakových fejetonů Študáci a kantorů, 1937) a Cesta do hlubin študáckovy duše (1939). Byla připravena ve spolupráci s Pedagogickým muzeem J. A. Komenského v Praze a nabízí fotografie z pozůstatí, téměř všechny autorovy knihy, repliku prvorepublikové třídy, plakáty i zmíněné filmy.

Muzeum A. Polánka v Žatci (hlavní budova, Husova 678, **Žatec**), do soboty **27. 2.**

–**pa**–

Husa na špičkách

Divadlo Husa na provázku v Brně vrací v obnovené premiéře na repertoár inscenaci **Baletky** z roku 2002.

Sonda dánské dramaticky **Astrid Saalbachové** do ženských duší skrze hodinu baletu pro mladé, starší, začátečnice i pokročilé je pro herecký soubor cenná tím, že dává pěknou příležitost několika herečkám z různých generací. V Baletkách v alternativách hrají a tančí Kateřina Jebavá, Ivana Hloužková, Gabriela Štefanová, Eva Vrbková nebo Martina Krátká, Dita Kaplanová nebo Andrea Buršová a Alena Ambrová nebo Naďa Kovářová.

Divadlo Husa na provázku (Zelný trh 9, **Brno**), obnovená premiéra v pátek **8. 1.**, první reprízy v sobotu **9. 1.** a v úterý **12. 1.**, vždy v 19.00.

Idioti v HaDi

Obliba **Larse von Triera** v domácích divadlech neustává. Dramatizaci jeho filmu *Prolomit vlny* například uvedlo Divadlo Petra Bezruče v Ostravě nebo pražské Divadlo Rokoko, komedii *Kdo je tadý ředitel?* premíerovalo pražské Svandovo divadlo (viz recenze

Vladimíra Mikulky A2 č. 11/2009) či Městské divadlo ve Zlíně. V lednu se nově objevují na repertoáru brněnského HaDivadla von Trierovi **Idioti** (a na červen chystá Dogville pražské Národní divadlo na scéně Stavovské-ho divadla a v režii Miroslava Krobota). V Brně dramatizaci režisruje **Jiří Honzírek**. Slibné je jméno autora hudby: **Ivana Acher**. **HaDivadlo** (Poštovská 8D, **Brno**), premiéra ve středu **20. 1.**, repríza ve čtvrtek **21. 1.**, vždy v 19.30.

–**jb**–



ničních novinek (**Bílá stuha**, **Fish Tank**) také jednoho zástupce archivní československé kinematografie:

Jakubiskův třetí celovečerní film **Vráčkovia**, sroty a blázní z roku 1969. Tento film krutě postihla historická situace v ČSSR po srpnové invazi a s nástupem nového ředitele Československého filmu Jiřího Purše byl společně s dalšími 11 nepohodlnými filmy odklizen na 20 let do trezoru (veřejná premiéra se konala v roce 1989). Film je často označován za slovenskou variaci na Truffautův snímek Jules a Jim z roku 1962 – oba vyprávějí příběh trojice hrdinů, kteří se snaží nalézt vlastní způsob existence v odcizeném a nectelném světě. Příběh filmu je spíš koláží scén, kterými postupně prochází ústřední trojice přátel (i milenců): jednotlivé výjevy se liší v náladě a v celkovém vyznění, především v závěru filmu se humorné sekvence propojují s osudově tragickými. Typická jakubiskovská výtvarná stylizace je tu velice silná; symbolika barev funkčně doplňuje zdraví anarchistickou náladu filmu. Film se subverzivně vypořádává se Slovenským národním povstáním, s kultem M. R. Štefánika a se slovenským folklorem, ale také s filmovým médiiem samotným.

Premiéra ve čtvrtek **14. 1.**

–**ji**–



Pornohvězdy

„Výše civilizace a kultury člověka je právě taková, jak vysoká je mzda, kterou jim vynáší jejich denní práce. Touha člověka po vyšší mzdě se nikdy nezastaví.“ (Tomáš Baťa) „Dělání, dělání, všechny smutky zahání.“ (Zdeněk Svěrák) „Když dva jedou na koni, jeden musí sedět vzadu.“ (William Shakespeare) „Když dva jeoubu jednu, jeden musí prdel.“ (Rocco Siffredi) **Pornohvězdy**. Původní český muzikál. Libreto a texty písní **Petr Kolečko** a **Tomáš Svoboda**, hudba a aranžmá **Petr Wajsar**, režie **Tomáš Svoboda**, choreografie **Lenka Vágnarová** a **Rostislav Novák**. Hudbu nahrál komorní orchestr **Bezdrev** pod vedením **Jana Kučery**.

Experimentální prostor Roxy/NoD (Dlouhá 33, **Praha 1**), v úterý **19. 1.** ve 20.00.

–**pf**–



objevený tvůrce žil od 20. let minulého století v Paříži, studoval na École des Beaux-Arts u Františka Kupky a dalších představitelů Pařížské školy, pobýval v Bretani a severní Africe, kde začal zobrazovat pusté krajiny a lidí z okraje společnosti. Na začátku 2. světové války byl uvězněn v pařížské věznici Santé a v internačních tábořech Francie, Afriky a Martiniíku. Později se usídlil v New Yorku, kde dále rozvířel svou existenciálně zaměřenou tvorbu. První ohlas mezi mladými umělci získalo jeho dílo až na výstavě ve Vlímkově galerii v Praze roku 1948, další výstava – maleb a kreseb na náměty Svatebních košil K. J. Erbena – proběhla v Praze rok nato. Později se autor kvůli nedostatkupeněz věnoval více kresbě, soustředil se zejména na ilustraci povídek E. A. Poea a na biblické motivy.

Oblastní galerie Vysociny (Masarykovo nám. 24, **Jihlava**), do neděle **31. 1.**

Sbírka Marek nově v Blansku

Jen půlhodinu trvá cesta vlakem z Brna do **Blanska**, kde se nachází jedna z těch zajímavějších regionálních galerií. V **Galerii města**

Blanska máme nyní možnost spatřit „nový řez“ známou sbírkou současného českého a slovenského umění **Marek**, kterou kurátor **Jan Zálesák** nazval **Tuhnoucí forma s měkkými okraji**. Sběrka sleduje nejmladší generaci umělců, často již od doby jejich studia, a neustále se proměňuje.

Koncept výstavy v Blansku je zaměřen na samotnou architekturu sbírky a její akviziční strategii.

Galerie města Blanska (Dvorská 2, **Blansko**), do středy **3. 2.**

Večerníček i video

Radek Pílař (1931–1993) je známý jako autor znělky Večerníčku, postavy Rumcajse a ilustrátor dětských knih, zároveň je považován za českého „otce videoartu“. Celý život se věnoval filmové a televizní práci, experimentoval s fotoasblážemi, zabýval se analýzou vztahů fotografie, filmu, malby i hudby, interpretovaných ve videu. Výstava v **Havlíčkově Brodě** představuje jeho kompletní dílo. **Muzeum umění kraje Vysočina** (Havlíčkovo nám. 18, **Havlíčkův Brod**), do neděle **14. 2.**

–**ld**–

wayová (**Katie Holmesová**), obhajoba už nejde Nickovi tak jako dřív. A navíc – Marlboro Man má rakovinu. Debut režiséra **Jasona Reitmana** je vynikající satira s neodolatelným hajzlíkem v hlavní roli, výrazně se opírající o vypointovaný scénář. **ČT 2**, ve středu **13. 1.** v 0.35.

Po přečtení spalte

Scénáře oscarového snímku bratří Coenů Tahle země není pro starý (2007) podle románu Cormaka McCarthyho a dalšího jejich filmu **Po přečtení spalte** (2008) údajně vznikaly paralelně. V tom případě je pozoruhodné, jak jsou výsledky mistrně odlišné. Pocit konce jedné éry v Zemi vystrídala bláznivá satira na špionážní thriller, v jejímž podloží se skrývá v souznění s idiotskými postavami univerzální vesmírný chaos.

Osborna Coxe (**John Malkovich**) vykopnou z práce operačního důstojníka CIA a on se, (stále častěji) třímaje sklenku alkoholu, rozhodne sepsat řádně pepřné a odhalující paměti. Poznámky ke knize se náhodou dostanou do rukou dvěma zaměstnancům fitcentra Chadovi a Lindě (**Brad Pitt**, **Frances McDormandová**), a ti se rozhodnou Coxe vydírat. Výchozí jednoduchá situace se však přesně v intencích filmografie bratří Coenů postupně řádně zamotá.

HBO, v neděli **17. 1.** ve 20.00.

Distrikt!

Žít v budapeštském osmém distriktu není podle animovaného filmu režiséra **Árona Gaudera** žádná sranda, jelikož tu právě probíhá „experiment“ globálně-kulturního tavického kotle.

Vedle sebe tu žijí Romové, Ukrajinci, Číňani, Arabové a Američani a jejich soužití se rozhodně nedá nazvat harmonickým. Právě zde se rozvine archetypální příběh Romea a Julie mezi mladým Romem a Ukrajinkou, jenž se postupně převrací v groteskní absurditu (cesta časem, nález ropy, mezinárodní konflikt). Celovečerní animovaný film **Distrikt!** (2004) vydatně čerpá inspiraci z amerického seriálu **South Park** – ať už v animáčním stylu, kde využívá kombinaci 3D grafiky a plochých, trhaných postav, či v naprosté nekorektnosti a ostré satíře. Legraci si tvůrci dělají ze všech – z minorit, stylu „white nigazz“, americké rozpínavosti. Snímek byl mimo jiné oceněn i na festivalu animovaného filmu v Annecy.

ČT 2, v úterý **19. 1.** ve 23.25.

–**ph**–

Roberta Invernizziho, Georga Nigla a Saru Mingardo; sbor a orchestr Teatro alla Scala řídí Rinaldo Alessandrini. Připravil a uvádí Ivan Ruml.

ČRo 3 – Vltava, v neděli **17. 1.** ve 20.00.



Ha-širim ašer l'Šlomo

Písně Salamounovy jsou bezpochyby nejoblíbenější částí Starého zákona. Zásluhu na tom má jejich vznesený (sublimní) erotický náboj. V období na přelomu renesance

a baroka byly tyto texty nesčetněkrát zhudebněny – mj. i výše jmenovaným Monteverdim. Velkou pozornost si však zaslouží rovněž hebrejsky zpívány opus neprávem opomíjeného židovského skladatele **Salomona de Rossi Ebreo** (1565–1628). I on

působil na dvoře Vincenta Gonzagy v Mantově (stejně jako Monteverdi, v jehož druhé slavné opěře Ariadna dokonce zpívala titulní roli Rossiho sestra). Písně Salamounovy (1622) jsou pozoruhodné již s ohledem na svůj náboženský kontext: Užiti hudebních nástrojů v duchovní hudbě bylo ortodoxním židovstvím zapovězeno. Zpívají Kühnovi komorní sólisté, hraje Symposium musicum pod vedením Miloslava Klementa, řídí Pavel Kühn. V pořadu věnovaném Dni památky obětí holocaustu (27. 1.) hovoří Vladimíra Lukařová.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **22. 1.** ve 22.00.

Babel: Král a jeho básník

V pravidelném odpoledním sobotním pořadu zazní rozhlasová hra **Král a jeho básník** podle **Isaaka Babela** v překladu **Jana Zábrany**. Dramatizace Jiří Kamen, režie **Jiří Horčíčka** (1990). Hrají mj. Vladimír Krška, Ludmila Roubíková, Jiří Plachý, Jiří Adamíra a Martin Růžek.

ČRo 3 – Vltava, v sobotu **23. 1.** ve 14.00.

–**mc**–

jb – Jana Bohutínská / **ji** – Jan Jílek / **kb** – Kamila Boháčková / **ld** – Lenka Dolanová / **mc** – Miloslav Caňko / **pa** – Petr Andreas / **pf** – Petr Ferenc / **ph** – Petr Hamšík

Nová kniha z edice Moderní světová próza

Daniel Kehlmann *Sláva*

Devět epizod nového románu Daniela Kehlmann se postupně skládá v celistvý románový obraz: rafinovaná hra s realitou a fikcí, kniha o slávě a mizení, pravdě a klamech.

Přeložil Tomáš Dimter

249 Kč / vázaná / 152 stran



BOOKCafe.cz

Žádejte u svého knihkupce nebo se slevou 15 % na www.bookcafe.cz a také nově v knihkupectví Mladé fronty Jednorozec, Staroměstské náměstí 17, Praha 1

mf
MLADÁ FRONTA

asociace
českých
filmových
klubů

PROJEKT 100 2010

ASOCIACE ČESKÝCH FILMOVÝCH KLUBŮ UVÁDÍ 16. ROČNÍK PUTOVNÍ FILMOVÉ PŘEHLEDKY PROJEKT 100 - 2010

**MUŽ Z LONDÝNA / FISH TANK / BÍLÁ STUHA / HAROLD A MAUDE /
/ ZAHRAJ TO ZNOVU, SAME / HLUBOKÝ SPÁNEK / VTÁČKOVIA,
SIROTY A BLÁZNÍ / SMLOUVA S VRAHEM**

www.projekt100.cz

asociace
českých
filmových
klubů

ASOCIACE
SLUŽEBNÍCH
FILMOVÝCH
KLUBŮ

MINISTERSTVO
KULTURY

Státní fond
kultury
a památkové
starostlivosti

NF

ROZVOJ
FILMOVÝCH
KREATIVNÍCH
PRŮMYSLŮ

ARTCAM

MEDIA

A2

houser

CINEPUR

STUDENT | AGENCY

cinema

fps

Vltava

VÍNO
MUTÉNICE

RESPEKT

Artcam uvádí film Michaela Hanekeho

PALME D'OR
FESTIVAL DE CANNES



BÍLÁ STUHA

NEJLEPŠÍ EVROPSKÝ FILM ROKU

ARTCAM

MEDIA

RESPEKT

RADIO
91.9

E15

A2
kulturní týdeník

CINEPUR

houser

CS
Česko-Slovenská filmová databáze

PROJEKT
100

Srovnání se světovou konkurencí je pro pražskou operu tristní

Bundestheater-holding (Spolkový divadelní holding), založeného státem v roce 1999, jsou dvě operní scény (Staatsoper a Volksoper, Státní opera a Lidová/Národní opera), dále Das Ballett (samostatná instituce: baletní soubor obou oper), činoherní Burgtheater a Theater Service GmbH (Divadelní servis) jako společné logistické zázemí. Jde o obdobný model jako v Berlíně, tedy o status společnosti s ručením omezeným. Holding, který zaměstnává 2500 lidí, je ale ve sto procentním vlastnictví státu. Rakouská vláda je také jeho hlavním financérem. Jednotlivé divadelní domy mají své sponzory a donátory většinou z řad movitých korporací. Operní scény mají uměleckou, ekonomickou i právní autonomii (jednotlivých GmbH), ale společné organizační zázemí, na jehož vlastnictví se podílí mateřský holding (51 %) spolu s dceřinými společnostmi (Staatsoper, Volksoper a Burgtheater: každá něco přes 16 %). Restrukturalizace provozování státních divadel a transformace jejich právní formy předznamenaly divadelní reformu, kterou město Vídeň začalo uskutečňovat v roce 2004 spolu s transformací správy a financování městských divadel a grantového systému.

Další vídeňskou scénou, která provozuje operu, je Theater an der Wien. Jde o stagionový typ divadla. Zřizovatelem, provozovatelem a donátorem je město Vídeň. Právní subjektivitou spadá pod Vereinigte Bühnen Wien GmbH (Spojené scény města Vídně), což je divadelní holding, k němuž patří například i malá, na moderní hudební divadlo zaměřená Neue Oper Wien (Nová vídeňská opera). Divadelní holding je z 97 % ve vlastnictví dalšího holdingu (Wien Holding GmbH), který je zase 100% vlastnictvím města Vídeň. Město má tento holding jako nástroj své kulturní politiky.

Trocha reminiscencí: Bratislava, Varšava
Slovenské národní divadlo (SND) v Bratislavě má nejbližší ke správnímu i provoznímu modelu pražského Národního divadla – s organickou součástí opery jako jednoho ze tří souborů. SND nově definoval Zákon o Slovenskom národnom divadle z roku 1997 jako státní příspěvkovou organizaci ministerstva kultury. To uzavírá se SND zvláštní roční „kontrakty“. Smluvní vztah mezi zřizovatelem příspěvkové organizace a divadlem je v našich podmínkách novum. Vztah mezi pražským Národním divadlem a českým ministerstvem kultury je nadále upravován postsocialistickým reliktem závazných ukazatelů hospodářské činnosti.

Ve Varšavě je reprezentativní scénou Teatr Wielki – Opera Narodowa. Je to rovněž státní kulturní organizace, zřizovaná ministerstvem kultury a národního dědictví. Stejně jako na Slovensku jde o příklad postsocialistické transformace divadelního systému v obdobných ekonomických podmínkách.

Paříž, narváno

Paříž má operních domů několik a celkový počet jejich návštěvníků dosáhne za rok 1,3 milionu diváků (v Berlíně navštíví všechny tři opery 700 až 800 tisíc diváků). Opéra National de Paris je zřizovaná a financovaná ministerstvem kultury. Má dvě stálé scény: Opéra Bastille a Palais Garnier. Původně šlo o zcela autonomní operní scény, dva samostatné operní soubory. Především z finančních důvodů ale došlo k jejich fúzi. Nyní má tedy jedna instituce dvě budovy. Opéra Bastille je určená výhradně pro operu a Palais Garnier především pro balet. Théâtre du Châtelet (neboli Théâtre Musical de Paris) existuje sice na soukromé bázi, financovaný je ovšem městem Paříž. Působí z poloviny jako stagiona, například pro muzikálové produkce. Slavná Opéra-Comique získala až od roku 2000 znovu

autonomii jako „národní scéna“ – dle francouzské divadelní kategorizace. Od roku 2004 dostala ministerským dekretem právní subjektivitu veřejnoprávní neziskové organizace, která je financovaná prostřednictvím ministerstva kultury. Další operní scéna Théâtre des Champs-Élysées má sice registraci soukromého podniku, financována je ovšem prostřednictvím investiční společnosti, v níž má své silné zastoupení stát. Na informace o objemech peněz, které tyto, v podstatě soukromé scény dostávají, jsou dostupné zdroje skoupé.

Jak americký manager Kaiser zachránil Londýn

Londýn má jen dvě stálé operní scény, přičemž samotnou Covent Garden navštíví za rok 700 000 diváků. Royal Opera Covent Garden má charakter neziskové organizace – nadace. Má ovšem právo založit obchodní společnost a ta je schopná pokrýt až 40 % vlastních příjmů divadla. Opera je financována na základě stálé smlouvy s Arts Council of England (AC).

V devadesátých letech procházela hlubokou finanční krizí, kterou musel řešit AC okamžitým zásahem. Deficit činil téměř 30 milionů liber. V roce 1998 byl povolán na vedoucí místo dosavadní ředitel American Ballet Theatre Michael Kaiser, který do roku 2001 převedl instituci z červených do černých čísel (viz A2 č. 34/2007). Operu spravuje šestnáctičlenná dozorčí rada. Schvaluje a monitoruje strategii operního domu a ručí za jeho efektivní řízení. Je zodpovědná za jmenování výkonného ředitele. Již devátý rok po sobě dosahuje opera vyrovnaného hospodářského výsledku, generuje (jako multiplikátor) podle své výroční zprávy více než dvě libry za každou libru vloženou z veřejných prostředků. Podporu poskytuje opeře vedle AC i Department of Culture Media and Sport. Royal Opera měla například v roce 2008 příjmy ve výši 90,4 milionu liber. Z toho dotace od AC byla ve výši 26,3 milionu liber. Vlastní příjmy (tržba za představení) tvořily 35,6 milionu, dary a odkazy přinesly 15,3 milionu, komerční podnikání potom 11,6 milionu a 1,6 milionu liber byly ostatní příjmy.

English National Opera (ENO) vznikla v roce 1974 ze Sadler's Wells Opera. Jako druhá londýnská operní scéna je dotována ze strany Arts Council společně s příslušnou městskou částí Londýna (Westminsterem). Její příjmy se skládají v poměru: grant AC tvoří 53 % rozpočtu, město 10 %, tržby 28 %, vedlejší příjmy 7 % a jiné granty pak 1 %. ENO má obdobný model řízení jako Covent Garden. Správní rada je dvanáctičlenná.

Výroční zprávy na web – jako v New Yorku

I New York má pouze dvě stálé operní scény. Metropolitan Opera je ve správě Metropolitan Opera Association jako nezisková společnost, osvobozená od federálních daní. Jde o jednu z rezidentních organizací Lincoln Center for the Performing Arts. Na svých webových stránkách zveřejňují výroční zprávy, které uvádějí veškeré příjmy a výdaje. Škoda, že to není standardem pro ostatní operní domy. Jde o atypický příklad financování, kdy jen desetina rozpočtu pochází z veřejných zdrojů a rozhodujícími donátory jsou naopak nadace a fondy. Je řízena generálním manažerem a šestičlennou správní radou ředitelů. Navštíví ji ročně 800 000 diváků.

New York City Opera jako druhá operní scéna New Yorku byla založena přímo městem v roce 1943 s jediným účelem: financováním z městského rozpočtu umožnit nižší ceny vstupenek, tedy dostupnost opery širšímu okruhu občanů. Vedle města jsou donátory přední americké nadace. Z hlediska správy stojí za pozornost v současné době spojení

funkce generálního manažera a uměleckého ředitele.

Různý zpěv severu; Moskva, Stockholm

Také Moskva jako jedna z největších světových aglomerací má jen dvě stálé operní scény. Bolšoj těatr (opera i balet) tvoří státní společnost, která je spravovaná Federální agenturou pro kulturu a film. Divadlo má navíc své movité korporátní sponzory i vlastní nadaci. O sebevědomí tohoto uměleckého ústavu svědčí i statut divadla: „Divadlo organizuje hostování jen s takovými divadelními scénami, které odpovídají významem jménu a historii Velkého divadla (Pařížská opera, Covent Garden, Metropolitní opera).“

Helikon opera je rovněž státní společností. Zakladatelem je však Magistrát města Moskvy a kulturní výbor magistrátu je i rozhodujícím donátorem.

Ve Stockholmu působí také dvě operní scény. Zakladatelem a garantem financování Kungliga Operan (Královské opery) je stát. Její rozpočet je určován státními dotacemi v obligatorní výši kolem 85 % potřebných nákladů. Folkoperan má naopak charakter regionálního divadla a je organizována jako nezávislá společnost. Zakladatelem je nadace, jež ustavuje uměleckou i finanční radu divadla. Dotace přicházejí ze tří zdrojů: státního rozpočtu, rozpočtu regionu a města.

Kolik to všechno stojí?

Konglomerát českého Národního divadla (ND) obdržel v roce 2008 dotaci 481 milionů korun. Na výnosech utržil 270 milionů korun. Národní divadlo nemá zatím vypracován mechanismus pro výpočet nákladů jednotlivých souborů. Proto musíme odhadovat. U Opery ND jsou přímé věcné náklady pro rok 2009 stanoveny na 76 milionů korun a mzdové náklady na dalších 79 milionů. Rozpočtové údaje nejsou kompletní, protože nezahrnují provozní ani investiční náklady. Lze však reálně předpokládat, že se opera podílí minimálně z 1/3 na celkovém rozpočtu Národního divadla.

U Státní opery Praha celkové náklady v roce 2008 činily 260,5 milionu Kč, z toho mzdové náklady 93 milionů. Je třeba připomenout, že u některých evropských scén tvoří mzdové náklady až 70 % celkových výdajů.

Ve Slovenském národním divadle hraje opera v historické budově i v operním sále nové budovy. Výše příspěvku na běžné výdaje pro rok 2008 byla 470 milionů slovenských korun (15,6 mil. € / 406 mil. Kč), z toho osobní náklady tvořily 387 milionů Sk (12,9 mil. € / 335 mil. Kč).

Celková dotace berlínského holdingu je 123 milionů eur (cca 3 280 mil. Kč). Holding obdržel navíc sanaci od spolkové vlády ve výši 200 milionů eur (jako investiční dotaci) s předpokladem, že Berlín navýší rozpočty svých operních scén. Rozpočet rakouského Bundestheater-holding, největšího divadelního uskupení na světě, je kolem 210 milionů eur. Dotace na rok je 134 milionů eur (téměř 3,5 miliardy Kč). Dotace od města pro Theater an der Wien (jako součásti městského holdingu) se pohybuje kolem 20 milionů eur (cca 520 mil. Kč).

Opéra National de Paris měla rozpočet 181 milionů eur. Skutečnost roku byla 175 milionů v nákladech a 179 milionů v příjmech. Opera měla tak 4 miliony eur ročního zisku. Tím se přiřadila k operním domům, které nejsou ve ztrátě, ale mají i výraznější zisk. Například Covent Garden vyprodukovala v roce 2008 zisk 0,3 milionu liber (cca 8 mil. Kč).

Stranou uvádíme Metropolitní operu v New Yorku (MET). Nechceme totiž konfrontovat přímo americký ekonomický kulturní model s evropským. Z auditorské zprávy MET vyplývá, že z veřejných rozpočtů dostala podporu jen ve výši 0,55 milionu dolarů (200 tis. z federální úrovně, 200 z rozpočtu státu New

York a 150 z rozpočtu města), dále obdržela 4,5 milionu dolarů z veřejných nadací. Podstatnou část jejich příjmů (50 mil. \$) však tvořily dotace, které pocházely ze soukromých fondů, nadací a darů. Celkový rozpočet již v roce 2005 činil 56 milionů dolarů, tedy přes jednu miliardu českých korun.

Zjevná je vysoká míra soběstačnosti obou pražských scén, v jiných divadelních kulturech neobvyklá. Očividné však je též podfinancování našich divadel, zvláště ve srovnání s nejbližšími zahraničními sousedy – Vídni a Berlínem. Financování vídeňských scén je čtyřikrát vyšší. Obdobná situace je i u berlínských operních scén; jejich dotace jsou až pětikrát vyšší než dotace pražského Národního divadla a až sedmkrát vyšší než dotace Státní opery Praha.

Jak také vyplývá ze statistických dat, velké operní domy mají dvakrát až čtyřikrát větší náklady na premiéry než pražské Národní divadlo (Opera ND pořídí premiéru za 49,4 milionu korun, respektive za 1,9 mil. eur; Staatsoper Wien za 215,8, resp. 8,3, Opéra National de Paris za 197,6, resp. 7,6) a v nákladech na představení se zahraniční opery pohybují v částkách o řád vyšších. Závěry nechávám na úvaze ministerstvu kultury.

A my? Proč bychom se netěšili na periferii

V opeře – i vzhledem k otevřenému trhu EU a internacionálnímu charakteru žánru – může naše situace znamenat ztrátu konkurenceschopnosti v tradičně úspěšné komoditě. Pomineme-li atypickou situaci Vídně, kde stát už za c. k. monarchie centralizoval divadelní průmysl, a Berlína, kde operní scény financuje samo město, můžeme výše řečené shrnout takto: Kde je více než jedna operní scéna, bývá zřizování, provozování i financování stratifikované. U berlínského a vídeňského holdingu je navíc diametrálně odlišná situace. Ve Vídni holding funguje i proto, že si scény uchovaly úplnou ekonomickou a uměleckou autonomii. V Berlíně je ze strany holdingu snaha direktivně ovlivňovat jak ekonomiku, tak umělecký profil (viz současné diskuse). Z prvních analýz vyplývá, že vytváření divadelních konglomerátů nepřináší automaticky úspory veřejných prostředků. Samozřejmě je pro státní scény možný model holdingu, včetně změn právní subjektivity. Ale v podmínkách našeho státního rozpočtu je to iluzorní.

Nutností se tak jeví diverzifikovat provozování a financování operních scén mezi město a stát. Jiná cesta než změna podmínek pro operu není. Až poté může přijít řeč o kvalitě, a tedy i o umění. Od New Yorku až po evropský kontinent odpovídají za správu operních domů i jejich uměleckou úroveň správní rady. Ty řeší problémy jmenování intendantů a uměleckých šéfů. V Anglii by nikoho nenapadlo, že by to měl řešit úřad, ministerstvo či magistrát. U nás tohle nikomu z celé škály politického spektra nelze vysvětlit. Do divadelních systémů je potřeba investovat z veřejných zdrojů. Stát by měl spolufinancovat významné divadelní scény (včetně oper) i mimo metropoli. Soukromé zdroje mimo Spojené státy nehrají při financování operního divadla významnější roli. V Praze nastává pro operu čas kulturní provincie. Je zjevné, že stát by s objemem financí, který věnuje opernímu umění, mohl stěžejí provozovat jeden operní dům na standardní evropské úrovni. Otevírá se tak značná šance pro Prahu. Měla by začít čelit mizení atraktivity města i propadajícímu se turistickému ruchu (jako možnému zdroji své prosperity) konečně i uměním. Provozovat vlastní operní scénu patří ke kulturní metropoli. Ovšem osvědčené rozhodnutí od radních, kteří nezvyklý architektonický projekt umějí nazvat toliko „chrchlem“, nelze očekávat.

Autor je teatrolog.

Žádná uchňachňanost

„Pokud překladatel neinterpretuje, nepohne se dál,“ říká Vlasta Dufková, laureátka Ceny Josefa Jungmanna za loňský rok. Tu obdržela za překlad knihy Burití brazilského spisovatele Guimarãese Rosy (viz recenzi na straně 9).

MATOUŠ JALUŠKA
MICHAL ŠPÍNA

Zní vám čas od času v hlavě portugálština? A pokud ano, zní portugalsky, nebo brazilsky?

Já se portugálštině celoživotně marně vzpírám. Když jsem se v únoru 1969 ve Francii rozhodla odmaturovat o rok dřív a hlásila se na pražskou filosofickou fakultu, volila jsem nejsnazší přípravu na zářijové přijímačky, to znamená k francouzštině rumunštinu nebo portugálštinu. Náhodou jsem zvolila portugálštinu. V tu dobu jsme neměli diplomatické styky s Portugalskem, učila se brazilská verze jazyka, bez lektorů. Dlouho jsem portugálštinu vnímala prizmatem francouzštiny, navíc jsem ji brala jako provizorium, protože jsem chtěla přestoupit na Černého komparatistiku, jenže komparatistika brzy skončila a s portugálštinou jsme si zůstaly. Ve čtvrtém ročníku jsem z ní udělala státnice a řekla si, že nikdy víc. Dva roky nato jsem byla přijata do Odeonu jako redaktorka portugalsky psané beletrie, protože francouzštinářů bylo v redakci několik. Přidali mi k tomu i literaturu rumunskou a s francouzštinou jsem později převzala taky Maďary a časem pustila Rumuny. Taková malá komparatistika v praxi. Moc užitečná. Portugalsky jsem knihy začala pořádně číst až tam a při čtení se nejdřív zamilovala do Brazilců – portugalský literární svéráz je mnohem subtilnější a vyžaduje dobrou znalost jazyka. Ovšem když se k jazyku dostáváte takhle, tak vám v hlavě tolik nezní.

V Odeonu mi doktor Hodoušek, kolega hispanista, dal na posouzení tlustou knihu Corpo de baile od Guimarãese Rosy – její součástí je i nedávno vydaná próza Burití. Se svou znalostí-neznalostí portugálštiny jsem dostala Rosu, který je nečitelný i pro leckteré Brazilce. Samozřejmě jsem znala a milovala český překlad Velké divočiny, ale setkání s originálem bylo velmi zvláštní. Vůbec jsem mu nerozuměla a současně jsem si byla jistá, že je to fantastické. Takže jestli mi něco zní v hlavě, je to Guimarães Rosa; myslím, že on je ten důvod, proč jsem se měla učit portugalsky. Na popud Pavly Lidmilové jsem pár let nato přeložila rosovskou prózu z Pěti brazilských novel. Ale nejdřív jsem k překladatelské spolupráci přiměla kolegyni z fakulty Marii Havlíkovou. Když po nás vyrostla Šárka Grauová, hodlala jsem jí portugalistické veslo předat... To jsem nevěděla, že mě právě ona jednou zatáhne na fakultu. A že mě zase přes Rosu rafinovaně k portugálštině přiková a odloudí francouzštině – už tím, že mi poskytuje nesmírně citlivé a neúprosné redaktorské zrcadlo v konfrontaci s originálem.

Myslíte si, že je to náhoda, že se u nás (nevíme, jak jinde) portugálštině věnují hlavně ženy, paní Lidmilová, Havlíková, Grauová, Weissová? Je portugálština nějakým způsobem ženský jazyk?

Takhle to říct asi nejde, mimochodem portugalistiku u nás zakládal muž, Zdeněk Hampl. Rozhodně je to řeč bohatá na zdrobněliny a její literatura je lyrická, i portugalská epika je silně lyrizovaná a zároveň reflexivní, podívejte se na renesanční knihu stesku Bernardima Ribeira [recenze v A2 č. 23/2009 – pozn. red.]. To rozněžnění je ostatně velmi obtížné převádět do češtiny, protože na všech těch ň, ať zvukových nebo obsahových, není nic uchňachňaného a rozhodně v nich není ani stopa zženštilosti.

Nejde o zženštilost, ale spíše niternou ženskost, ženský hlas...

Ano, ženský hlas určitě, zmíněnou knihu stesku píše muž, ale píše ji z pohledu žen. Podobné gesto nacházíme už v galicijско-portugalské trobadorské lyrice, v jedné její odnoži ženy takto hlas dostávají. Souvisí to patrně víc s židovskými a arabskými vlivy než s chronickou nepřítomností

portugalských mužů lodníků, které se to také někdy přičítá. Možná je s obecně ženským pólem bytí spjat specificky portugalský druh stesku, zvaný saudade.

Já nevím, jestli ten jazyk je ženský. Brazilština v sobě má ještě něhu jiného druhu, znělou a slyšitelnou, díky tomu, že do sebe pojala africké vlivy, jistou měkkost. Evropská portugálština je stažená jako kámen, skoro nemá slyšitelné samohlásky kromě přízvučných. Slyšíte třeba něco jako [mňók] a musíte dokonale znát jazyk, abyste si k tomu mňouku doplnili zbytek na celou žízalu: „minhoca“, je to velmi náročné na poslech. V něčem se tím trochu podobá češtině: podívejte třeba na české hrad, mléko ve srovnání s ruským gorod, moloko. Zato Brazilci si do slov samohlásky ještě přidávají: když řeknou [abisúrdu], tak tohle absurdní už ani tolik absurdní není. Pro ně je nepředstavitelné „strč prst skrz krk“, ale Portugalci tak vlastně mluví běžně, až na to, že nemají slabikotvorné souhlásky.

Zdá se, že zvuková struktura evropské portugálštiny je skutečně velmi blízká slovanským jazykům.

Já si dokonce myslím, že portugalské písně fado a ruské romansy jsou si hodně podobné, i co se týče emfáze a určitého patosu, nemluvě o teskné duši. Portugalci mají s Rusy mnoho společného, i když si nerozumějí slovně. Podobně, a přece jinak se to má s rumunštinou, kterou jsem tenkrát v osmnácti zhrdla: v Rumunsku jsem mívala šalebný pocit, že slyším podivnou ruštinu, na kterou můžu odpovídat portugalsky. Obě ty různé románské země jsou na jih od nás, ale Rumuni mají přes pravoslaví jakýs takýs důvod ke slovan-skosti, protože přejímali abstrakta z liturgické staroslověnštiny, podobně jako my z latiny a řečtiny, takže jejich Krleš zní Doamne, miluiește, jakési Domine, pomiluj. To se nám to pěkně skládá, z tohohle bábelení musí mít Guimarães Rosa na výsostech radost.

Jsou to vlastně dva konce románského prostoru a jistě je spojovala přinejmenším Říše římská, Rumuni ale, pokud je mi známo, nikdy neaspirovali na světovou říši, chybí jim vnitřní imperiální identita Portugalců: ta je zvláště rozpjatá mezi téměř archaickými zemědělci a pány světa s imperiálně mesiášským komplexem – vidíte, zase analogie k Rusku, jenže Portugalci navíc byli mořeplavci a objevitelé kulatosti světa. Ovšem největší portugalská univerzalistická utopie má dlouhodobě duchovní rozměr, najdeme to i u Fernanda Pessoa, dalšího spisovatele, kvůli kterému má smysl číst portugalsky.

Pessoa navazuje na sebastianismus, mýtus o ztraceném portugalském králi Šebestiánovi, který se vrátí, aby zmíněné světové impérium obnovil. Existuje něco podobného i v Brazílii, třeba ve spojitosti s krátkým obdobím za napoleonských válek, kdy bylo vlastní Portugalsko okupováno a z Brazílie se stalo centrum říše?

Zrovna s tímhle bych to přímo nespojovala: díky událostem, které jste jmenovali, časem syn portugalského krále vyhlásil brazilské císařství a vznikla samostatná říše velikosti menší Evropy, stavějící shora – od císařského dvora – čím dál víc spíše na zednářských ideálech než na dějinné mystice sebastianismu. To neznamená, že by se sebastianismus Brazílie nedotkl – nakonec barokní kazatel pater Vieira, který šířil svou představu takzvané Páté říše, spojené s duchovním posláním Portugalska, prožil svého času větší část života v Brazílii. A v Brazílii se tradovala a dodnes traduje nejružnější evropská legendární látka prostřednictvím veršované a zpívané sešitkové kramářské literatury, zvané literatura

de cordel, která v malých svazečcích lidové četby přináší to, co je v Evropě dávno mrtvé, jako třeba témata starofrancouzské Písně o Rolandovi, Svatého grálu nebo Roberta Ďábla, zasazená v lidové představitosti současně do mytické Evropy a do sertão. V těchto souvislostech figuruje i mýtus o „návratu krále“, kterým se třeba v sedmdesátých letech svérázně inspiroval Ariano Suassuna ve skvělém Románu o Královské skále a návratu Prince urozené krve, stylizovaném i výtvarně do „kramářské“ polohy, v něčem srovnatelné s Váchalovým Krvavým románem. Jeho námětem je současně nemalý kus brazilské historie včetně „sebastianismu v praxi“, který v 19. století zaštitil několik sektářských hnutí brazilského Severovýchodu s krvavým vyústěním. Prostor tamního sertão totiž vedle band ozbrojených jagunčů brázdili nejružnější jurodiví blouznivci s rasputinovským charismatem. Překladové mezery máme v tomto směru už před Suassunou – především monumentální Vnitrozemí Euclidese da Cunhy z roku 1902 –, přesto by Suassuna za přeložení stál, nebýt to vzhledem k ukotvenosti v brazilské historické i geografické skutečnosti a knížkách lidového čtení takřka nemožné. Oč je text slovně srozumitelnější a konkrétnější než Rosa, o to menší překladatelskou svobodu dává.

Nemáte v plánu zhodit se toho?

Ani náhodou. Jestli ještě něco z brazilské literatury přeložím, bude to první novela z Rosova Tanečního souboru (zmíněného Corpo de baile), jež právě Burití zakončuje. Byla mimochodem nedávno velmi citlivě – a s mezinárodním úspěchem – zfilmována: všechno, s čím se překladatelé dřou, tam bylo úplně pomínuto a přeloženo do filmové řeči, a přesto, nebo spíš proto je vyznění stejné. Díky tomu, že byl film natočen v sertão, z velké části s neherci a v současnosti, si člověk mohl uvědomit, že všechna ta mytopoetická udělatka a jazykové čarování s literárním textem nepotřebují tamní Brazilci, ale potřebujeme je my, abychom při četbě nějak uchopili zázračnou obyčejnost či obyčejnou zázračnost jejich žité reality, vzduch, který dýchají. A když jsem tam nedávno přijela, znovu jsem cítila, jak jsou všechny teoretické konstrukty, které se na tom textu dají stavět a stavějí, druhotné.

V Rosově rodišti mají moc pěkné maličké muzeum, takové skutečnější Staré bělidlo, protože zabydlili jeho rodný dům, zařídili v něm tatínkův koloniál jako z F. L. Věka, dá se tam vejít rovnou z ulice, muzeum je otevřené dokořán, v městečku – spíš vesnici – stejné každý každého zná. Já mám ráda, když je literární mýtus takhle zadobře se skutečností. Paní, která byla zrovna v muzeu, mi ukázala přes ulici na jednoho pána, že je to velký znalec Guimarãese Rosy; tak jsem za ním šla do jeho krámků, kde má na zdi Rosu spolu s Che Guevarou, protože oba zemřeli ve stejném roce a udělali něco pro Latinskou Ameriku, a rozhovor s ním byl jako naslouchání skazu rosovského vypravěče. Prohlašuje se za obyčejného nestudovaného čtenáře, ale svou insitní četbou přišel v podstatě na všechno důležité, co objevili věhlasní komentátoři, nějak zevnitř, zevnitř svého jazyka, zevnitř sertão. Ještě zná předobrazy Rosových postav, ale synové už chodili do rosovského recitačního kroužku a vystudovali medicínu, sám pomáhal s přípravou filmu Mutum – něco skončilo nebo se mění.

To všechno, co nám u Rosy připadá jako geniální výtvar, jistě geniální výtvar je, zároveň ale čerpá z něčeho, co skutečně existuje, nebo přinejmenším existovalo. V tomto ohledu je Rosa jistě regionálně ukotvený: Hrabala taky dost dobře nelze odstrihnout od české hospody. V Portugalsku jsem jednou

S Vlastou Dufkovou o portugalštině, překladu a fantastické realitě

otevřela nějaký Hrabalův překlad a náhodou mi tam padlo oko na píseň „Pásla uši v zeleném háječku“, protože tam byla tisková chyba a místo „ovelhas“ tam stálo „orelhas“; fakt, že tam taková chyba zůstala navzdory pečlivé korektuře, svědčí o tom, že vytrženy z českého kontextu jsou ovečky úplně stejně nadreálné jako uši. I my čteme Rosu bez podkladu a pak nám ta země může připadat fantasticky vymyšlená, i když není.

Myslíte si, že mezi další zdroje Rosova světa patří i zvláštní brazilská portugalština, která v sobě integruje indiánská a africká slova, a to nejen v podobě přejatých výrazů, ale i na úrovni slovní stavby, předpon a přípon?

To nepochybně. Evropané přinesli do Brazílie jazyk jako svou věc, ale místní skutečnost si ho přizpůsobila. Vezměte si takové české „óbrhlupák“, jehož předpona pochází z němčiny, ale vlastní jazyk se tím nenaruší. Stejně tak lze vzít i indiánskou příponu, která se začlení do jazyka a samozřejmě mu něco dá, jazyk to vstřebá a rozšíří tím své výrazové možnosti. A tuhle tendenci brazilské portugalštiny dovedl Rosa do krajnosti, když do ní integroval své jazykové vnímání sečtělého polyglota. Netýká se to jenom tvarosloví, ale i syntaxe, ale ani na tom není nic nepřirozeného – podívejte se, jak se vzájemně ovlivnily třeba nepřibuzné balkánské jazyky nebo čeština s němčinou.

Sami Brazilci mají šestisetstránkový výkladový slovník Rosovy portugalštiny, tedy jeho lexika, založený hlavně na autorově vysvětlovací korespondenci s překladateli. Takže sami Brazilci jeho jazyku dokonale nerozumějí, nebo jej spíše neumějí vysvětlit, jako my, pokud bychom měli vysvětlovat překladateli Vančuru nebo Hrabala; neznalost konkrétních slov vám ovšem v četbě nebrání. Při překladu se ale musíte dobrat smyslu každého „krleš“, a překlad proto musí být nutně srozumitelnější nežli originál, protože je v něm investice interpretace. Pokud překladatel neinterpretuje, nepohne se dál. Má-li být v textu něco těžkého a hermetického, musíte to stejně nejdříve dešifrovat a pak teprve znovu šifrovat. Pokud to neuděláte a jenom mlžíte, na výsledek se to vždycky pozná, to zase patří k tajemstvím čtenářské recepce textu.

Takže se nepřekládají jednotlivá slova...
Jednotlivá slova nemůžete překládat.

Vás tedy nikdy ani nenapadlo přeložit slovo sertão?

To nejde. Sertão předně i v češtině funguje jako název určitého reálně existujícího krajinného typu, i když v originále zdaleka nepředstavuje jenom to, a dokonce se pomyslně rozpadá na ekvivalent slov „být“ a „tolik“. Výměr jednotlivých slov se v různých jazycích nikdy zcela nekryje, a slova sama navíc neustále vstupují do kontextů. Uvědomte si třeba, že portugalština má dvě slovesa „být“, jedno existenciální a druhé ve smyslu dočasnějšího přebývání, a vzdor tomu informaci vždy dokážete převést. Nakonec stejně skončíme u Waltera Benjamina a jeho Úlohy překladatele. Bible se také překládá a je nám jedno, že když byl stvořen Adam, v hebrejštině jeho jméno o něčem vypovídalo, kdežto v překladu se významově zasloupilo. Podobně je nám lhostejné, že žebro, ze kterého vzešla Eva, znamenalo patrně víc než jen příslušnou kost. Přes takovéto posuny zůstává posvátnost a obecná platnost textu v jádru nedotčena.

V této souvislosti je třeba nahlížet Rosovu „rouhavou“ ambici psát jazykem metafyziky. Proto také tak miloval překlady svých nepřeložitelných děl: každý překlad, který se takovému textu sebedmíní přiblíží, je totiž v pořádku. Jazyk metafyziky funguje v kterékoli řeči;

přítom současně vzniká i něco, co v originále není, navazují se nové vztahy.

Teď jsem vám utekla od otázky. Tak mě někam usměrňte.

V Burití je výrazný erotický rozměr; jak v sertão funguje pohlavnost, rodovost?

Myslím, že sertão pohlaví vůbec nemá, nebo že zahrnuje všechna. Samozřejmě, v portugalštině má mužský rod, ale v tom jazyku chybí náš rod střední. My vidíme očima tří rodů s tím, že určitý typ abstrakt máme ve středním rodě; ale v románských jazycích střední rod splynul s mužským. Čili pokud se na to dívám takhle, vidím náš střední rod. Ale neutrum bych mu neřikala, protože mi nepřipadá neutrální, nýbrž zaujatý, spájející maskulinum s femininem – možná je tím neutralizuje? V kámen mudrců...

Když jsem Rosu překládala poprvé, nevěděla jsem toho mnoho o jeho propastech. Byla to taková hlavně intuitivní četba, „sauvage“, jak říká Bonnefoy, ideální v tom, že člověk je divoch, který v sobě nemá žádnou univerzitní kritiku a hledá si svou cestu k textu – přesně tak jsem k tomu přistoupila já. Pak jsem ke svému štěstí měla k dispozici komentáře, které Rosa psal italskému překladateli, ale stejně jsem překládala především z rytmu, z poezie; nehladala jsem vespod žádnou alchymii. A ten překlad se přesto příliš neliší od toho, který už je erudovaný. Jenže jakmile do toho jednou škrábnete a vidíte, kolik vrstev se skrývá pod povrchem, tak už ten můstek bez závratě nepřejdete, vidíte pod sebou tu strašnou hloubku a s každým krokem padáte dolů – zatímco v neznalosti jste jako dítě, které přejde poslepu.

Samozřejmě že při revizi po letech řadu věcí změníte, protože chcete nechat jako možnost, aby se do textu někdo ponořil potenciálně dalším způsobem, ale základem je pořád poezie. Myslím si, že tohle je u Rosy úplně nejdůležitější, zachovat rytmus a hláskovou instrumentaci...

Je tedy erudice a hluboká obeznámenost s reáliemi světa určitého textu při překladu druhotnou záležitostí?

Četli jste Velkou divočinu, průkopnický překlad Pavly Lidmilové? Dodnes vůbec nechápu, že se do toho mohla pustit v šedesátých letech [kniha vyšla v roce 1971 – pozn. red.], kdy tu nebyly výkladové slovníky atd.; ten její překlad má samozřejmě rezervy, místo, kam jít dál, protože tehdy nemohla jít za to, čeho se všelijak dopátrala. Proto druhé vydání revidovala, a já dneska se vším tím, co jsem časem nastudovala, bych k tomu zase přistoupila jinak, i když za tehdejší redakcí jsem si stála. Vy teď už třeba máte načerpáno, co jsem napsala do doslovu k Burití, a ve vztahu k Velké divočině budete strašně chytrí, protože já jsem v něm zúročila, k čemu jsem měla přístup dnes, ale tehdy existovala informační bariéra částečně ideologická, ale hlavně technologická, nebyla tu potřebná sekundární literatura, neexistoval internet. Na druhé straně my jsme živým důkazem toho, že to fungovalo i tak, jak to bylo, a funguje pořád. Překlad se tak jako tak nikdy nemůže rovnat originálu, nemůže zahrnout všechna jeho potenciální čtení.

Rosa sám neobjevená tajemství textu neosvětloval, ponechal je jako hádanku, a kýžené by pro něj nejspíš bylo, kdyby se nikdy úplně nerozkryla, protože svět takový je. Když v textu vznikají nové věci, které do něho autor ani nevložil nebo vložil nevědomky, jde o ideální případ, protože pak se dílo čte jako svět. U Rosy je spousta věcí konstruovaná „hráčským“ způsobem, ale věřím mu, když říká, že píše mediumně. Že všechno načte,



Vlasta Dufková. Foto Karolína Jirkalová

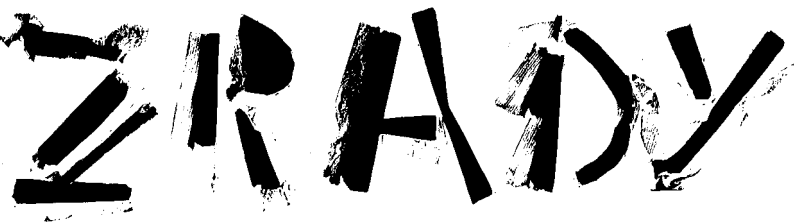
načerpá, vybuduje snad hrubou strukturu, ale pak už nechá jazyk, aby si s tím poradil. Jazyk má sám o sobě nesmírnou sílu, a zkušenost s překládáním Rosy je obrovskou zkušeností s jazykem. I já mám chvílemi při překládání pocit, jako bych byla médium: někdy se do věty nemůžete za žádnou cenu racionálně dostat; a najednou smysl nahlédnete nějakým zvláštním periferním viděním, když se na ni přímo nesoustředíte, trochu jako při hledání hub. Najednou vám ta věta je jasná, ani nevíte proč, jste uvnitř lesa, otočíte se za polštářem trávy, a z toho, co vypadalo jako suchý list, je přímo před vámi podhříbek. Asi kdybyste tam žili a znali sertão, tak je vám jasná dřív, ale já jazyk poznávala jenom literárně – jenže najednou jste si jistí, že smysl musí být tak a nejinak, a on je. Což je přesně ten způsob, jímž vám Rosa zprostředkuje to, co je v jeho světě normální a přirozené, totiž tak, že vás k tomu dovede přímo oklikou jazyka. Nevím, jak to nazvat. Ten, kdo text vnímá úplně přirozeně, protože umí jazyk a žil tam, si možná žádné otázky neklade, ale jistá si tím nejsem. Jenže pak už je to jedno, prostě i vy najednou víte zevnitř, jak to je.

Říká se, že Rosa ovládal devatenáct jazyků...

To ano, i když ne perfektně. Někdy u něj najdu třeba větu, která je psaná portugalsky, ale cítěná francouzsky. A jeden brazilský kritik, původem Maďar, píše, že když Rosa popisuje čardáš, tak tam použije slov, která v sobě skrývají maďarská označení pro rychlou a pomalou fázi čardáše. U té rychlé kupříkladu do věty zabuduje francouzské slovo „frisson“, které

obsahuje maďarské „friss“. Čili: tohle zůstane hluché, když neumíte maďarsky, a když neumíte francouzsky a nevíte, co je „frisson“, tak se zas nezachvějete, ale to nevadí: stejně to přčtete a bude to o čardáši. A když umíte francouzsky, tak vám přeběhne mráz po zádech, a když umíte maďarsky, objevíte to zase jinak. Tyhle věci samozřejmě nejde přeložit, jen vzácně přetvélit nebo kompenzovat: jsou to jen momenty, kdy se toho dotýkáte, takový překladatelský orgasmus, jste v nějakém jiném světě, ale není to dost dobře sdělitelné; to si musíte zažít, prostě jste tam s autorem byli.

Vlasta Dufková (nar. 1951) vystudovala francouzštinu a portugalštinu na Filosofické fakultě UK. V letech 1976–1994 pracovala v redakci překladové literatury nakladatelství Odeon, kde několik let řídila edici Soudobá světová próza; poté v nakladatelství Mladá fronta a Paseka. Od roku 2003 působí v oddělení portugalistiky Ústavu románských studií FF UK. Překládá z francouzštiny (mj. Zápisníky a Léto Alberta Camuse) a portugalštiny (naposled prózu Burití Joã a Guimarães Rosy, poctěnou v roce 2009 Jungmannovou cenou). Vydala básnickou sbírku Čistec (1998) a prózu Bílé na bílém. Supinum (2000).



Přinášíme část rukopisu nového románu Anny Zonové, nazvaného Lorenz, zrady.

Zrada rodičovství

Jak jen je Amorta netrpělivá, jak jen se musí přemáhat. Ke klidnému jednání se svou matkou Biagotou. Silnou až bujnou v Amortině dětství a panenství. Vševědoucí, bezchybnou a tělesně velmi vitální. Amorta si někdy dělá přehled a sčítá všechny matčiny přestupky proti dobremu mateřství. Už jen to její jméno Biagota, úderné při vyslovení. Pokud si vzpomíná, otec jím matku oslovil pouze jednou. Jak Biagotu zdrobňoval, když spolu byli sami, o tom Amorta přemýšlí až dnes. Po vlastních zkušenostech s Lorenzem, s jeho mušličkami, drahoušky, kopretinami, koloušky a dalšími nesmysly.

Nechává ho, co by neudělala pro šťastný svazek. Stejně jako její matka a před ní její matka.

Jak jen byla Biagota tichá a trpělivá ve společnosti otce. Někdy dokonce mírně skláněla bradu k hrudníku. Doplnila plachý usměv. Určený jen a jen otci.

Amortě ne, na ni byla matka přísná. Matčino *pro tvé dobro* slyší dodnes. Nedokáže se ho zbavit ani po desetiletích. Dnes sedí v matčině pokoji. „Přijímacím pokoji,“ jak matka dokola opakuje. Zprávu o zcela běžném průměrném obývacím pokoji s dřevotřískovým nábytkem, moliťanovým gaučem a dvěma křesly. Amorta s nohama na koberci ze silonových smyček sedí a mlčí.

Žena vůdce, a mlčí! Hovor obstarává matka. Amorta si při své povinné návštěvě ještě vyslechne, jak matka nakoupila nejlepší řezané květiny a pořídila nejkrásnější ubrus.

Po smrti Amortina otce už Biagota ke slovu nikoho nepustí. Mluví, naparuje se, předvádí, mluví.

Matko, drž hubu, představu o vyslovení této neuctivé věty má již Amorta dávno za sebou. Kdysi si s ní hrála, uklidňovala se. Dnes se snaží pouze zmírnit nevoli, kterou pocituje ke své předchůdkyni.

Je jí přece povinovaná úctou. Stejnou, jakou sama vyžaduje po své dceři Leonardě.

Pětasedmdesátiletá matka se nezajímá o žádná Amortina sdělení. Vystačí si s vlastními poučeními. Návštěva probíhá jako obvykle až do okamžiku loučení.

„Nádherné boty, co?“ předvádí matka nově střevice.

„Nejlepší ve městě, schované jen pro mě. To víš, známosti,“ na Amortu mrká.

Za venkovními dveřmi jí nastavuje tvář. „Políbit a pomazlit,“ zadupe dokonce nohama, jako to vidáte u malých dětí.

Jenomže u nich vás to nepopuzuje. Však jim život ukáže, však je to přejde, uklidňujete se.

Jak ale naložit s požadavky rodičů? Nesmyslnými, jak je přesvědčena Amorta. Líbat a hladit vlastní matku se jí zdá odporné. „Cožpak ji něco podobného naučila?“ ptala by se zbytečně.

Matka dupe nohama a nastrkuje se k mazlení.

„Nemáš mě ráda,“ rve si řídké vlasy. Amorta je v pokušení matku dorazit výhrůzkou.

„Potřebuješ sanatorium.“ Pak většinou zkrotne, ale ne pokaždé. Matka má ještě v zásobě: skákání pod vlak nebo otravu prášky na spaní. Biagota si prostě umí vynutit všechno. Také tanec.

Přitom Amorta nikdy nechtěla tančit s matkou. S jejím měkkým tělem. Poddajným. Teplo přítulným a voňavým. A tančí.

Kolem jídelního stolu v tříčtvrtečním taktu. Uhýbavé pohyby valčíku. Matka se snaží, neprosazuje jako obvykle svou, uhýbá Amortě, podřizuje se do chvíle otočky, pak na okamžik

řídí zase ona. Obě v těsném držení. Z něhož není úniku.

U Lorenze by se mohlo zdát, že matku nikdy neměl. Nemluví o ní, neukazuje se nikdy v její společnosti, v jeho životopisech není o matce ani zmínka. Chybí jméno, změny příjmení, všechno. Přesto matku měl a má. Stejně jako otce a tři bratry.

„Není nic horšího než vlastní sourozenci. Mužského pohlaví,“ nezapomene dodat.

U vůdce se to nesluší, veřejně se předvádět základní rodinou. Někdo by si ho pak mohl špatně představovat. Třeba jako dítě s nudlí u nosu. Nebo s tváří pokrytou uhry. S trávícím traktem. Tělesného. O něco podobného vůdce nestojí.

Nechce být spojován s osobami, jako jsou jeho předchůdci otec a matka.

Věří, že ho nic z toho, co vidí na nich, nepotká. Beztvarý obličej, cupitavé kroky.

Vůbec na něco podobného nechce jen pomyslet. Vyhýbá se takovým typům. Bez naděje na úspěch. Naráží na ně všude.

Jenom během dnešního dne: v prodejně při výběru nových umyvadel; dále při obhlížení ryb v městském akváriu.

Všude jsou nastrčeny. Zkrabatělé obličaje. O to víc pomačkané, že je vůdce může pozorovat hned vedle těch rašících. Prvními vousy a ochlupením.

V tom kontrastu, kdy je vidí promíchané mezi sebou, si toho vůdce všiml o to víc. Lekl se.

Ó, hrůzo. Jaká podobnost staříků a dospívajících.

Proč jenom se musí takhle předvádět, nehovoří přiměřeně, jak by si vůdce přál. Ječí po sobě.

Příšerně hlučí. „Ticho,“ rve vůdce v prodejně.

„Ticho tady bude,“ a bylo, strážníci se o ně postarali.

Vůdce je vyvolený, a proto je oprávněn nakupovat a pohybovat se v tichounkém prostředí.

Aniž by byl nucen vypnout sluchadlo.

Často tak činí, především když je unavený uprostřed rámusu.

Náhlé ticho, neslyší nic, téměř nic. Je ve své hluboké vodě. S šuměním.

S drátem visícím z ucha.

Jenomže se musí vracet zpět. Ne kvůli sobě, ale kvůli vlasti a vám poddaným. Aby vyslechl jejich zprávy.

Pokud má sluchadlo vypnuté delší dobu, vracet se mu nechce. Bojí se toho, a proto trénuje, aby nepodlehл chtění.

„Zocelíš se, můj vůdce,“ odezírá Amortě ze rtů.

Pravděpodobně hovořila o zocelení.

Přesto má vůdce často strach. Otočí knoflíkem.

Útok zvuků.

Příšerné.

Děsné.

Po tichu náhle šílený randál světa.

Rozrývá mu hlavu, uši, mozek.

Drásající hluk.

Vůdce je v pokušení otočit knoflíkem zpět. Přerušit přívod energie od baterií ke sluchadlu.

Nemůže. Jak by to vypadalo? Vůdce, který neslyší hlasy. Že jim nenaslouchá, nevádí, ale přímo předvádět svou vadu?

Doma, ve vlastní zemi, tam by to neprekázelo.

Poslouchají jiní, ne on. A schopnost mluvit, udílet rozkazy mu zůstala.

Ale co Amorta, jeho děti a vládci v dalších zemích?

Jak rád by si odpočinul od naléhavých povinností. Hned se žení ten a hned zase tenhle. A když se nežení, pro změnu umírají nebo pořádají večere.

Vůdce chybět nemůže. Když už byl vybrán a zvolen za nejvyššího. Nejlepšího.

Sluchátko ponechává dnes při nákupu zapnuté.

„Musím mít styk s lidem,“ říká Amortě. Teď již ve vyprázdněné prodejně.

Starší jsou nahluchlí, proto tak řičí. Všichni nahluchlí nejsou, jenom na sebe upozorňují, je přesvědčen vůdce. Zná Biagotu a své rodiče.

Někam je odpravit se však vůdce bojí. Co kdyby se to někdo dozvěděl?

„Museli být nesnesitelní již v pubertě,“ říká vůdce Amortě.

A teď to tady mám. Ve stáří se jejich odpor-nost ještě znásobila.

Příšerně se oblékají.

„A to jim posílám modelové kusy.“

„Hm,“ na to Amorta.

„V praktickém a pohodlném oblečení se cítíme nejlépe,“ jak mi naposledy odpověděli na mou výtku.

„To, že jste staří, ještě neznamená, že se nemůžete chovat slušně,“ vychovává je vůdce.

Pro příště je nechá doma. Na zahrádce. Ať nedělají ostudu.

Vůdce ještě jakž takž zvládá hlučnost mladého obličaje.

I výstřednost.

Odůvodňuje si je hormony, ale u starých rodičů, v blízkosti krhavých očí, skřehotavých hlasů, potřebuje hodně sebezapření. K projevům synovské lásky. Jak vyžadují.

Vůdce netuší, co to na Amortu přišlo. Co ji to popadlo.

Co se s ní děje?

O čem to stále přemýšlí?

O posledním dni života. Tady dole.

Ráno, v poledne, večer, dokonce ani v noci mu s tím nedá pokoj.

„Umřít se nechystám,“ říká jí vůdce.

„Ami dnes, ani zítra.“

„Ale co kdyby?“ nedá si Amorta pokoj.

„Blázníš,“ odbývá ji vůdce.

Ale už mu ji tam zasela. Do hlavy, myšlenku neodbytnou.

Třebaže nechce, brání se urputně, ve chvílích bez činnosti je Amortina otázka opět s ním.

Kolik mám voleb, přemítá Lorenz a pro první se vrací do lesa. K partyzánům.

Je zajat nepřítelem. Při jedné z nejhorších možností, odpočinku v táboře.

Nikoliv v boji, přímé akci proti nepříteli, jak by se slušelo na hrdinu a vůdce. A jak by se později také psalo.

Partyzán, když nebojuje, dělá obyčejné věci. K nim patří práce, na které by doma nesáhl. V táboře šije a vaří rád. Jak jinak zaplašit nudu mezi boji? Stále dokola jen čistit zbraň nemůže, skládat a protřepávat jednu pokrývku také ne. A ty příběhy o nejhrdinnějším vyhození mostu, vlaku nebo policejní stanice?

Kolikrát je už slyšel. V různých verzích.

Je tedy zajat nepřítelem, odporným jako vždy, mučen, to se očekává. V závěru odsouzen k trestu smrti. S něčím takovým musí každý budoucí hrdina počítat.

A co má tedy činit v posledním dni, v časem vymezeném protistranou?

Byl by apatický, nešťastný z toho, že vítězem není on. Obával by se zesměšnění v posledních okamžicích. Zneuctění mrtvého těla. Pověsti po mrtvém, jediném, co zůstává a přetrvává.

Cožpak o tomhle může Amortě vyprávět?

O pasivitě v poslední chvíli. O pochybách.

Je tu ještě jedna možnost. Při které by si volil poslední den sám. Ale o něčem takovém se vůdci nechce ani přemýšlet. S čím by

Anna Zonová (1962, Rusínka narozená v Nižném Komárniku na Slovensku) vystudovala v letech 1981–85 Stavební fakultu v Brně. V letech 1994–2003 připravovala výstavy současného výtvarného umění v kostele Povýšení svatého Kříže v Moravském Berouně. Kurátorské činnosti se věnuje i nadále – orientuje se na užší okruh názorově blízkých výtvarníků. V roce 2001 jí nakladatelství Petrov v Brně vydalo knihu povídek *Červené botičky; romány Za trest a za odměnu (2004) a Boty a značky (2007) vyšly v pražském nakladatelství Tórst.*

Anna Zonová

se loučil? Uklízel by? Pořádal své písemnos-
ti? Objímal vesmír?
„Dej s tím vším pokoj,“ říká Amortě, ne-
odbytné.

Zrada spojenců

Potomci zatracení.

To má vůdce za svoji lítostivost a dobrotu.
Jak jen ho mohl napadnout ponechat
naživu Vieru a Gustava. Potomky zlotřilé.
Výhonky bývalého vůdce.

Lorenz není pomstychtivý. Odpouští každé-
mu, kdo není zákeřný.

„Přijedte,“ zvali srdečně společně s Amortou,
dokonce dvakrát, rodinu bývalého vůdce, obě
děti a vdovu...

„Prohlédnete si mou zahradu,“ tak takhle
důvěrný tón volila Amorta v pozvání Magdě.
A oni?

Ne.
Vůbec neodpověděli. Přitom odpověď na
pozvání, obzvláště vřelé, je přinejmenším
slušnost.

Na výzvu ke společnému novému začátku
nereagovali vůbec.

Vůdce a Amorta se již smířili s tím, že dob-
ro jim opláceno není.

Zbylé rodině nabízeli bezpečný návrat do
vlasti.

Kdo by odolal?
„Jen lidé zpupní,“ jsou jeden hlas Amorta
s Lorenzem.

Ať si jen zůstanou.
V Anglii, ubožáci.

Kdo o ně bude stát v tak velké zemi?
Téměř již na ně zapomněli. V hlášeních
pomocníků se již dlouho neobjevuje nic nové-
ho. Zajímavého.

Do včerejšího večera.
„Pokoj prostě nebude. Nikdy nebudu mít
dost času na vládnutí,“ stěžuje si vůdce. Jis-
těže oprávněně.

Jak jinak.
Cože se dozvěděl za hrůzy znepokojivé?
Gustav pobíhá po Londýně, jména a adresy
navštěvovaných vůdce k nahlédnutí má, a ku-
je pikle proti Lorenzově zemi.

Ne Gustavově, ten nárok na svou vlast dáv-
no ztratil.

Slibuje to a hned zase tohle. Pokud mu cizí
vládci pomohou s odstraněním uzurpátora.
„Na odměny slyší každý panovník,“ obává se
Lorenz oprávněně.

Amorta také.
Co je tady k nabídnutí, sčítají večer po uleh-
nutí, bohatství země.

Ještě předtím se budoucí vůdce chystá
k souloži.

Zrada intimity

S Amortou. S Amortou, se svou královnou,
s kým jiným. Těšil se na ten okamžik, kdy ví,
že budou spolu. Těsněji, v blízkosti překoná-
vající přátelství. Rád se před tím napil pro
povzbuzení, aby nabyl odvahy. K hrátkám.

Amorta mu odměňovala přesně jeden a půl
dcl koňaku. Voňavého, jiný nesnášela a trvala
by ještě na vyčištění zubů. Důkladném.

Více mu nenalévala.
„Aby ses nerozdováděl příliš, můj vůdce.“

Věděl, jak to myslí, měli s tím už zkuše-
nost. Z nezvládnutého pití. Pak chorobné-
ho chtíče.

„Nenasytného,“ jak se vyjádřila Amorta.
„Nedůstojného vůdce.“

Tak teď zde leží připraven a čeká na Amor-
tu. Vymočil se již předtím.

Leží a úd si podložil polštářkem, na jehož
povlaku jsou obrázky koťat a písmen. Žalud
si položil na A.

Amorta často používá polštářek k podložení
krční páteře. Má ji citlivou, tak jako všech-
no na těle.

A. Ví, že ji tím dobře naladí. Amorta pře-
kontroluje písmeno pod údem. Pohladí vůdce



Henri de Toulouse-Lautrec: Moulin Rouge: Dvě ženy tančí valčík, 1892

po tváři. Stydkými pysky, tak jak to má rád.
Žalud mu přesune na písmeno V.

„Tak je to lepší,“ říká mu ke změně pozice
„Vztyčený prostředník a ukazováček.“

Vůdce již nevnímá, na vítězství nemys-
lí, poddává se. Připravuje se na záplavu
štěstí, stejnou, jako cítí v boji a při udílení
rozkazů.

Ví, co přijde, prožil to tolikrát, přesto se
těší na úlevu, nádhernou, která se dostaví
po nesnesitelném napětí.

Už už se blíží...
„Ccccrn ccccrn cccr,“ telefon takřka neslyší.

Amorta ano. Vstává a bere sluchátko.
„Ano matko, jsme doma.“

„Dobře.“
„Jednoduše, zleva doprava. Vpíchneš pod
řetízkové oko, provlékneš, nahodíš, provlék-
neš, zkřížená oka. Co? Ne, jako u krátkých
sloupků.

Říkám ti, zkřížená oka.
Ano, ano.

Zítra večer,“ pokládá telefon.
„Máti. Neví, jak na račí sloupky. A to je absol-
ventka vyšší dívčí,“ Amorta jde zpátky k poste-
li a hledí na vůdce.

On sedí a dívá se.
„Směj se,“ říká mu.
„Co tak sedíš? A dokonce již v košili.“
Vůdce sedí a dívá se.
„Cítím semeno,“ slyší Amortu.
„Snad ses mi nevybabral na polštářek?“

Ale od semene zpátky k bohatství vlasti.
Přemítají dlouho. Že nejcennější jsou oni dva
a jejich sémě, na tom se shodli.
„Zajisté úrodná země,“ přidává vůdce.
Jenom drobnost v porovnání s Anglií.
Uhlí, dřevo, uran, voda, vycvičené vojsko.
„Drahý, je toho dost a dost k nabídnutí.
Měl jsi bastarda Gustava a zbytek vymlátit.
Kdo jen má poslouchat příšerné lži, rozšiřo-
vané do všech stran?“
„Hubím prý všechno živé.

Drancuji zemi více než nepřítel.
Zhýralec nenasytný, infantilní napodobitel
umělce.“
„Zadrž, nebo se zhroutím z té snůšky splašků.
Stékajících z koše do všech stran.“
„Budeme se bránit.“
„Ne, my budeme útočit, můj vůdce.
Nejsme zbabělí jako Gustavův otec.“
„Také my rozšíříme vysílání zpráv ven. I s pě-
nými nabídkami.“
„A to by bylo, abychom nedali více.“
Ulehnou ke spánku. Dnes již utěšeni.



Dravý jestřáb si načechral peří

Přeložila Alice Kraemerová
Dokořán 2009, 52 s.

Graficky pěkně zpracovaná kniha obsahuje bohatě komentovaný výbor z díla mistrů řazené básně – Macua Bašóa a jeho žáků. Řazená báseň renga, předchůdce známějšího haiku, je vrcholným žánrem japonského básnictví 17. století. Šlo o oblíbenou společenskou zábavu, protože básníci se při psaní po každé ze šestatřiceti slok střídali. Úkolem každého bylo navázat za dodržení jistých pravidel na předcházející sloku a zároveň připravit půdu pro následující. Básník se sice musel výrazně přizpůsobit celku a držet se určitých slov stanovených pro jednotlivá, také pevně daná témata (roční doby, láska, putování, stesk, pomíjivost atd.), ale přesně určená formální i obsahová pravidla bylo po jejich perfektním ovládnutí přípustné porušovat, jak dokazuje právě lehkost díla Bašóovy školy. Západního čtenáře tu zřejmě zaujme zejména překladem podtržená exotika, jednoduché působivé obrazy a nezvyklé asociace – sloky se někdy propojují na základě kontrastu, jindy rytmu, vizuální či zvukové podobnosti nebo významové paralely. A i když jsou některé asociace neodhalitelné, výsledný dojem to nijak neruší. V japonských básních je vedle obsahu důležitá i zvuková stránka, kterou zde alespoň přibližně zprostředkuje přepis v latince, a také grafická podoba, bez níž se ale čtenář musí obejít a spokojit se s doprovodnými ilustracemi.

Pavlaína Vimmrová



Ruben David Gonzalez Gallego

Bílé na černém

Revolver Revue 2009, 117 s.

Gallegovo vyprávění má tématem blízko k vyprávění Borise Polevého Příběh opravdového člověka nebo australského spisovatele Alana Marshalla Už zase skáču přes kaluže. Má však mnohem drastičtější děj: bezruký a beznohý autor prožil dětství v sovětských ústavech pro handicapované koncem sedmdesátých let; jeho matka, španělská vysokoškolačka z prestižní komunistické rodiny, jej porodila v Moskvě roku 1968 a odložila do ústavu. Pro svůj handicap se potýká s nesnázeami, umocněnými katastrofální situací ve zdravotnictví tehdejšího totalitního Sovětského svazu. I přes určitý nezastřený, dětsky naivní pohled s podtónem utrpení vypravěč podává čtenářsky přesný, vnímavý pohled na svou životní situaci a okolní dění. Po relativně idylickém životě v dětském domově pro postižené se dostává do domova důchodců, kde žije mezi starými lidmi na pomezí živoření až do převratu v roce 1989. Potom začal cestovat po světě s manželkou, a z perspektivy vozíčkáře podává své svědectví o životě s handicapem. Čtenáři maně vytane z povyknanost lidí zcela zdravých, kteří žehrají na osud, jako by se jim něco stalo. Žít se musí. Vypravěčský styl Rubena Gallega má v sobě jímavou drsnost mužného příběhu hrdiny, jenž se nevzdává. Jeho kniha byla roku 2003 v Rusku vyznamenána Bookerovou cenou.

Vít Kremlička



Hana Fousková

Psice

Dybbug 2008, 64 s.

Poezie Hany Fouskové vystačí s nemnoha slovy: živly, hvězdy, měsíc, plamen, bůh, duše, tma, les, samota, věrný pes – to všechno pro ni nejsou pouhé pojmy či abstraktní výrazy, ale živoucí bytosti, s nimiž opravdu tvoří společenství, vzhlíží k nim, rozmlouvá s nimi. Jsou bezprostředně přítomné a prostřednictvím jejich vzývání do jejího nevytopeného pokoje vstupuje celý vesmír („měsíc vzplane jako oharek svíce“ a „hvězdy si sníš k večeru“). Ukazuje se nám tu svět ještě magický, neodkouzlený, cyklický a bezvěký. Básnířka žije tím, co ji obklopuje a co je takřka hmatatelné, „nebesa jsou černá díra“, ale zároveň se jich lze dotknout, nejde tu o nic umělého a destilovaného. Živé je to, co nám dýchá do obličeje a z čeho crčí krev. „Každá z jejích básní působí tak, jako by to byla poslední slova,“ píše přesně v doslovu Jaromír Typlt. Poezií vyslovuje to, co se z člověka řine, když je vše osekané, ohlodané na kost a ohořelé na troud, a zbývá poslední žhavý uhlík v poslední hodince nejrozechvělejší a nejtemnější. Hana Fousková tehdy zkouší ještě jednou zaklínat, odemykat mlčení a prolamovat samotu. „Jste sami ve vesmíru/ měsíc, hvězda, ty a pes“, jenže „nikdo není sám/ kdo jednou miloval“. Ani naše básnířka, ta duše čistá jako bílá košile.

Jiří Zizler



Jan Riedlbauch

Obrazy | Krajiny | Hry

Muzeum středního Pootaví Strakonice a Triga 2008, 176 s.

Luxusně vypravenou básnickou sbírku sestavila k padesátinám svého otce básnířka a literární badatelka Tereza Riedlbauchová. Biograficky laděným doslovem ji doprovodil Janův bratr Václav a jedenácti tematicky sladěnými kvaši nejstarší bratr Rudolf. Jan Riedlbauch je soustředěný pozorovatel přírody jižních Čech a rodného Strakonicka: od drobnokreseb intimních přírodních dějů se dostává až k monumentálním sceneriím orámovaným hvězdnou klenbou, do nichž promítá intenzitu svých prožitků („Samostříl slzy, rezavý šíp nesoucí mě/ do podzimu krvácející srdce,/ letěla jsi vstříc/ modrému šílenství letní klenby.“ – Srna v kosteckých polích). Jeho slovník rostlinných a živočišných druhů je výjimečně pestrý, bohatství subtilních výrazů („žloutkový kmit náprsenky kuny do kožichu tchoře“; „červený ibišku/ opylený noční můrou!“; „v habří sasankami se projde drozd./ okrové skvrny břiška/ skočmo si nechá pulírovat“) dává vyniknout produchovnělé atmosféře, v jaké Šumavu zpřítomňovali Klostermann nebo Stifter. Kladný dojem ze sbírky završuje několik reflexí autorova setkání s uměleckými díly, třeba Mariny Cvetajevové či Odilona Redona.

Petr Andreas



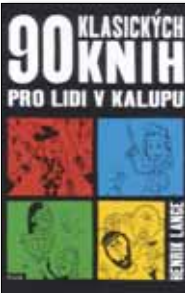
Jan Těsnohlídek ml.

Násilí bez předsudků

Psí víno 2009, 72 s.

Málokdy se stane, že člověk na jeden zátah přečte básnickou sbírku a po poslední (šedesáté osmé) straně je zklamaný, že už to končí. Řeč je o Násilí bez předsudků, debutu Jana Těsnohlídky ml. (nar. 1987). Důvodů, proč se tahle sbírka čte jedním dechem, je několik. Svou neurvalou něhou připomene třeba prvotinu Jáchyma Topola Miluju tě k zbláznění, i když u Topola možná shledáme víc něhy a u Těsnohlídky víc neurvalosti. Jeho verše jsou také otevřenou generační výpovědí. Výpovědí generace, kterou už nespojuje ani vědomí „společného nepřítele“, ani omamná droga (zdanlivě) nekonečných možností a euforie náhle otevřeného obzoru, té slastné výzvy. Ale ono je to nakonec jedno: kulisy se mění, ale vždycky tady byli a budou „rozhněvaní mladí muži“ (i ženy), básníci a básnířky, kteří se chtějí, musejí vyslovit i za ostatní a málem za celý ten nesnesitelný svět. V tom je Těsnohlídkova poezie očistná, dojemná i silná, a mísení síly a siláctví tu vůbec ničemu nepřekáží. Naopak, jen stvrzuje podstatu a smysl této poezie. Její nezaměnitelnou a neopakovatelnou devízou je trochu naivní, ale autentická energičnost a prudké odmítání kompromisu. Černé zůstává černé a bílé zase bílé – Těsnohlídek vidí svět schematicky a jasně, jak to jen umí člověk kolem dvaceti. A zrovna tak se vyslovuje: s vervou a přesvědčením, podle hesla „kdo, když ne já, kdy, když ne teď“. Každého, kdo je jen o pár let starší, znovu vtáhne do půvabného a bezelstného životního období, v němž smyslem básně byla proklamace, litanie, zpověď, křik, kdy žádné slovo nebylo dost silné (a nikdy jich nebylo dost) a to poslední, na co by si člověk v tom zápalu vzpomněl, byla pokora. Slova a básně tu byly od toho, aby burcovaly, ale to je jim pořád zoufale málo – aby kolem sebe mlátily hlava nehlava, tak!

Simona Martínková-Racková



Henrik Lange

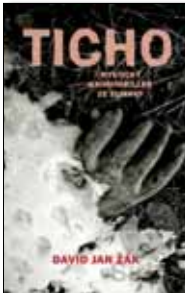
90 klasických knih pro lidi v kalupu

Přeložil Petr Onufer

Albatros 2009, 188 s.

Komprimace je teď v kurzu. Třeba formát MP3 ukázal, že k tomu, abychom si vychutnali hudební skladbu, nepotřebujeme slyšet úplně všechny zvuky, které nástroje a pěvci vyluzují. Henrik Lange se nám zase snaží dokázat, že sebetlustší knihu lze převést do tří komiksových políček. A to se mu do nich vejde ještě jeho vlastní názor na věc. Dobrodružství Alenky za zrcadlem tak shrnuje do slov „dobrodružství jak od Timothy Learyho“ a k tomu nechává Alence v závěru zahrát něco od Grateful Dead. Bibli zhustí do údajů, která událost se oslavuje jako svátek a která zase ne, přičemž v posledním okénku neopomene zdůraznit, že stejně všichni skončíme v pekle. Z každé knihy uvádí též první a poslední větu. Někdy jsou Langeho shrnutí slabší (když příliš odpovídají ději), jindy člověk žasne. Třeba u Proustova Hledání ztraceného času: „Autor je Francouz, takže se jedná o celkem standardní francouzské vzpomínky.“ Lange většinou používá klasická díla, ale občas se dočkáme i něčeho překvapivého. Třeba komiksu Strážci od Alana Moorea. Nebo Coelhoa Alchymisty: „Když kousek od pyramid dostane na budku, zjistí, že poklad na něj vlastně čeká doma. Takže nakonec přece jen zbohatne. Ten se má.“ Tahle knížka nepatří k textům typu „literatura v kostce“, naopak si právě z nich dělá legraci. A to se místy skvěle daří.

Jiří G. Růžička



David Jan Žák

Ticho. Mystický krimithriller ze Šumavy

Labyrint 2009, 167 s.

„Gramofon spí, snad odpočívá.“ Co říct o románu autora, který je bez ironie schopen napsat takovou větu? Asi to, že se nejedná o „Twin Peaks ze Šumavy“, jak se píše na obálce, ale jen o další slátaninu. Chlapec zamilovaný do své sestry žije v zapadlé šumavské víscce. Spadne hlavou na kámen, oslepne a získá schopnosti, díky nimž dokáže modelovat obličeje lidí pouze podle jejich hlasu, a zároveň začne mít jasnovidné sny. Jeho švagr z budějovické kriminálky ho poprosí, zda by mu nevytvořil portrét vraha mladých dívek, jehož hlas je nahráný na videu. A pak už jen škoda mluvit. Ticho mohlo být slabším průměrem žánrové literatury, nebýt ovšem autorových ambicí. Střídají se zde dva paralelní „děje“, odlišené fontem; jeden zachycuje dění v románovém světě, druhý je onen věštecký sen, v němž vyvstávají náznaky budoucích událostí. Toto formální ozvláštnění je ale samoúčelné a ze sypké látky pospojované neohrabaným tajemnem je cítit urputná snaha o vytvoření něčeho víc, než je zkažená detektivka. V některých pasážích autor dokáže vytvořit napětí; to ale s ohledem na banalitu okolního textu vyznívá spíše směšně. Dodejme pár trapných literárních odkazů za každou cenu a postavu mystika a fyzika Drtikola (chybět zde totiž přirozeně nemohou ani povrchní poznámky o objevech kvantové fyziky), z jehož úst padají zasvěcené věty, pozvedající vše kolem do vznešené říše idejí. Kniha, po jejímž přečtení se našťvaně ptáte, proč ti současní autoři nejsou radši ticho.

Karel Kouba



Marion Woodmanová
Těhotná panna
Přeložil Jan Růžička
Emitos a Nakladatelství Tomáše Janečka 2009, 252 s.

„Pokud žena nevede neustále v patrnosti beznaděj svého stínu, tak se nevědomě zpronevěří sama sobě a dostane se do rukou démonického milence, který se může objevit v libovolném přestrojení.“ Ufff. Psychologizování kanadské jungiánky nemá hranic, je místy až monstrózní. Člověka tu vodí na drátku jeho „nevědomí“, „persona“ a „stín“, a co on sám? Není to tak, že lidé zpravidla své životy žijí, nikoli že jsou jimi žiti? Příliš hyperdeterministické a spekulativní interpretace, příliš schematického dosazování do nevyhnutelných vzorců, příliš expertního pohledu, příliš nivelizujících typologií a brilantních kombinací napájených z obecně kulturního a mytologického zázemí. Jednotlivé kazuistiky a filiace však nepostrádají sílu a zajímavost a zaslouží si pozornost a úctu. Nejlepší částí knihy jsou pasáže, v nichž autorka zasvěcuje čtenáře do vlastního příběhu a cesty k sebeosvození, k němuž objevila klíč v Indii. Tam se začala dobírat odpovědí na otázku, jak umožnit duši zabydlet se v těle, a poznala, že „my jsme odpovědní za to, jak tančíme“.

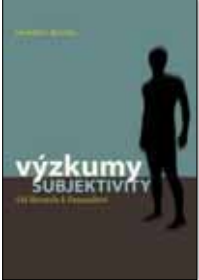
Jiří Zizler



Miroslav Baše
Město – suburbie – venkov
Česká komora architektů 2009, 74 s.

Česká komora architektů udělila Miroslavu Bašemu (1933–2008) svou poctu za rok 2008 a při té příležitosti (a také k výstavě v Galerii Jaroslava Fragnera, proběhnuvší v roce 2009) vydala publikaci Město – suburbie – venkov. Tři tematické okruhy jsou, jak připomíná Petr Všeťka, autor koncepce výstavy i publikace, „do jisté míry chronologií Bašeho tvůrčího života“. Kniha obsahuje Bašeho studie i texty jeho kolegů a kolegů. Mezi jinými stojí za pozornost Bašeho text Proces suburbanizace, kde se autor zabývá nejen suburbanizací (tedy rozvolňováním měst růstem předměstí, městských periferií) v USA i Evropě v historickém kontextu, ale také kritikou tohoto jevu ve vztahu k zásahům do krajiny i prostoru venkova. Část knihy věnovaná venkovu obsahuje dvě Bašeho stati – Tvořivost v nové situaci a Smysl a cíle myšlenkové platformy Programu obnovy venkova – a krátký text Cesty venkova od Vlasty Jílkové. Tvořivost v nové situaci inspirativně v architektuře odlišuje produkci a tvorbu, mj. se dotýká i necitlivého obalování vesnic novou zástavbou, která destruuje tradiční napojení vesnických sídel na krajinu. Knihu uzavírají vzpomínky na Bašeho, jeho životopis, přehled projektů a bibliografie. Výběr textů umožňuje – i nezasvěcenému čtenáři – udělat si dobrý přehled nejen o osobnosti filosofujícího architekta a urbanisty, který uvažoval v širších souvislostech (o člověku v kultuře a krajině, o civilizaci a řádu přírody), ale i o otázkách domácího urbanismu druhé poloviny 20. století.

Jana Bohutínská



Karel Novotný, Milena Fridmanová (ed.)
Výzkumy subjektivity. Od Husserla k Foucaultovi
Pavel Mervart 2008, 345 s.

Sborník příspěvků z workshopu Výzkumy subjektivity není shrnutím náhledů filosofů na zdánlivě antikvovaný, a v současném diskursu tudíž poměrně opomíjený fenomén, ale především oživením tohoto nahlížení. Měli by ho povinně číst všichni metodologové postižení traumatem údajné epistemologické sterility a interdisciplinární strnulosti tuzemských společenskovědních oborů. Diskuse o hranicích historiografie a literatury, pozdní šok ze smrti autora a další nepomíjivé trendy mají konečnou jádro právě v tážání po zdroji, formě, způsobu a míře sebeprožívání. Sborník přirozeně vychází z mapování Husserlových východisek i analýzy a kritiky ústředních pojmů fenomenologie a propracovává se k vnímání já a těla coby východiska k chápání subjektu umístěného v prostoru a ve světě. Navazující oddíl sleduje rozpracování Husserlova odkazu v díle Martina Heideggera a v hermeneutickém obratu k jazyku a zakoušení dějinné zkušenosti, reprezentovaném zde především dílem Gadamerovým. Třetímu, foucaultovskému orientovanému oddílu pak věvodí kritický rozbor subjektu, Foucaultovo pojetí různorodých režimů pravdy a jeho důraz na rozlišení řádů diskursu o subjektivitě na úkor zkoumání subjektivity samé. Přes ústřední pojem touhy soubor dospívá k ohledání kořenů – Descartesovým spisům o emocích, k noci a smrti a je uzavřen volnější inspirativní úvahou Básník a filosof. Generačně i metodologicky rozmanití autoři vytvořili kupodivu sevřený cyklus, který instruktivním způsobem mapuje současné náhledy na proměny pojetí subjektu.

Milan Ducháček



Eric Hobsbawm
Globalizace, demokracie a terorismus
Přeložil Pavel Pšeja
Academia 2009, 134 s.

Přední anglický historik se v souboru esejů (původně přednášek) z let 2000–2006 zamýšlí nad dynamikou proměn světa na začátku nového milénia. Pozornost zaměřuje na obsahové i formální proměny státu, impérií, válek, demokracie a světové společnosti, věnuje se též fenoménům, jako je nacionalismus či terorismus. Hobsbawm prokazuje erudici významného dějepisce 19. a 20. století a na malém prostoru dokáže zhuštěně srovnat například rozdíl mezi někdejší britským a současným americkým impériem. Hobsbawm nijak neskrývá své zásadní levicové přesvědčení, „jehož součástí je i nepřátelství k imperialismu bez ohledu na to, zda se jedná o velmocí tvrdící, že svým obětím prokazují službu tím, že je dobyly, či o bílou rasu automaticky předpokládající vlastní nadřazenost a o její opatření vůči lidem s jinou barvou pleti“, píše v předmluvě. Témata jsou politická, chybí zmínka o vývoji ekonomiky, už vůbec se historik nevěnuje aktuální hospodářské krizi. Možná proto se mohla v knize objevit ještě před pár lety obvyklá „antiglobalizační“ teze, že velké firmy se v současnosti snaží vymanit z dosahu státu, ačkoli poslední dva krizové roky ukázaly, že je to trochu jinak. Na druhé straně je třeba ocenit záběr a hloubku Hobsbawmova pohledu, z něhož je zřejmé, že v aktuální krizi vůbec nejde jen o nějakou regulaci finančních trhů, ale že v těžkých problémech jsou všechny komponenty světového systému jako celku.

Daniel Novák

odjinud

Slovenské vydání *Dopisů Mileně Franze Kafky* (přel. Milan Žitný, Kalligram, Bratislava 2009) recenzovala v Slovenských pohľadech č. 11/2009 Mária Bátorová.

Kapitola Vančura a dnešek v Grand Biblio č. 12/2009 uzavřela cyklus Jiřího Holého o Vladislavu Vančurovi.

Ostrých polemik, které vedli katolíci na stránkách svých časopisů v letech 1943–1948 o románu *Karla Schulze Kámen a bolest*, se dotkl Pavel Kosatík v medailonu dominikána *Silvestra M. Braita* (1898–1962) v seriálu Česká inteligence (Respekt č. 51/2009).

Antika v díle *Josefa Kostohryze* je název studie Martina C. Putny v Listech filologických č. 3–4/2009.

Rozhlasové skeče ve formě kuchařských receptů, jak je psal v 60. letech minulého století František Nepil pro *Jana Wericha* a *Miroslava Horníčka*, citoval Jiří Hubička v Týdeníku Rozhlas č. 51 a 53/2009 v rubrice Návraty po zvukových stopách.

Scénka *Václava Havla Ela, Hela a stop*, psaná původně pro Vyskočilovo-Havlovo jevištní pásmo *Autostop* (1961), ale nakonec v něm nehraná – poprvé jsme si ji mohli přečíst v A2 č. 14/2009 – provází studii Lenky Jungmanové o složité genezi Havlovy *Zahradní slavnosti* v Divadelní revui č. 4/2009.

Vzpomínky *Zdeňka Hořínka* (1–6) vystřídaly na poslední straně Divadelních novin od č. 21/2009 dopisy *Lubomíra Dorůžky* zasílané po roce 1970 *Josefu Škvoreckému* do Kanady konspirativně z Dorůžkových četných pracovních cest na Západ. – Z téhož předvánočního čísla DN doporučuji cenný článek Karoliny Plickové o *Pantomimě Alfrede Jarryho*, jež zahájila činnost 6. 12. 1968 premiérou *Harakiri* (zrušena byla k 31. 3. 1972).

Novým hrdinou *Zbabeleců* je jejich editor **Michael Špirit**: tvrdí to názvem recenze dvousvazkového vydání Škvoreckého románu

(Books and Cards 2009) Michal Jareš v Hospodářských novinách 24. 11. 2009.

Předmluvu k povídkovému triptychu *Leoše Šeda Beatles přistanou v Praze dnes večer* (Galén 2009) napsal Jiří Černý. – Novinářskou kvalitu *Vyhrabávaček Ireny Gerové* (Paseka 2009), „čisté reportérství, nekoketující s fejetonem ani esejem“, ocenil Černý ve své odpovědi v anketě Kniha roku 2009 (Lidové noviny 19. 12. 2009).

Publicistické výkony *Ivana Breziny*, konkrétně jeho článek v Mladé frontě Dnes 29. 9. 2009 o návštěvě papeže, odsoudil Petr Placák na první straně 1. čísla nového (19.) ročníku Babylonu (Hlava XXII v kondomu).

František Knopp

soutěž



Indra Sinha: Zvířetovi lidé

Napište nám, ve které zemi v současnosti žije indický spisovatel Indra Sinha. Jeden ze čtenářů, kteří správně odpovědí, získá knihu Zvířetovi lidé z nakladatelství Mladá fronta. Užavěrka soutěže je **15. 1. 2010**. Pište na adresu redakce nebo na e-mail soutez@advojka.cz.

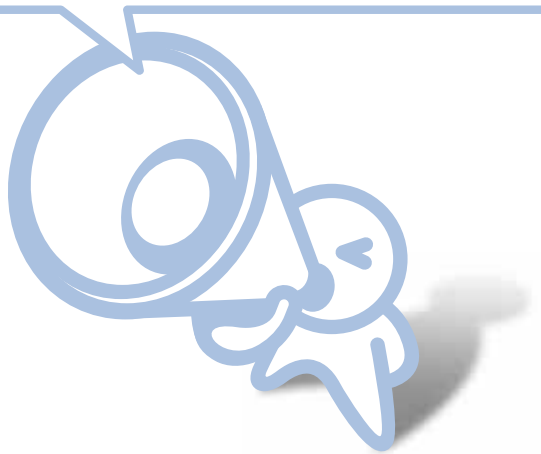
Správná odpověď na otázku z čísla 26 – Jaký pseudonym užívá Petr Marek, člen skupiny MIDI LIDI, ve své sólové tvorbě? – zní: Muzikant Králíček. CD MIDI LIDI Hastrmans, Tatrman & Bubáks od hudebního vydavatelství X Production získává Jan Krčma.

–red–

Umění studia?

**Kde jinde než na Filozofické fakultě
Univerzity Palackého v Olomouci, která**

-  **umožňuje 549 studijních kombinací**
-  **nabízí ideální podmínky ke studiu**
-  **je obklopená barokními skvosty**
-  **žije studentským životem!**



www.upol.cz/fakulty/ff

fra.cz prodej café fra distribuce kosmas.cz pemic.cz

0

fra

Černak Lojzák!
Tím, pane, umí machat bláznivě! Ty spurné
bláznivě kuby, prostozí machat, jónm machat, v
ho jónm kuby. Jenže má, ho si máš kuby nedat,
Lojzák a má, abychom, machali cokol a jakkoli.
Kuby, ale jón o ho, jak by, máš nebýt o Eva aluvid

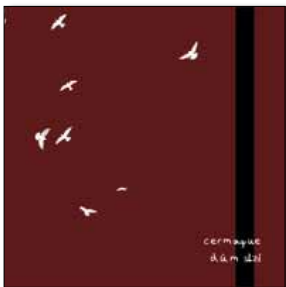
fra právě vydává

189

fra

Sláva Brilova' dávala po celou dobu
dolu velice krásně a okázale.
majoro, jak je spobyná, co se je projevovat
tím, že se chichlala jako slepice,
vrusina' se brýni dostyky, ktery'
advožil rovnal jejimu radku.
Paní Savaa během celého oběda, od

Dario Fo: Polomyšín. Mých prvních sedm let (a nějaké navíc) DPC 249



Cermaque
Dům slzí
Guerilla 2009

Mladý písničkář Jakub Čermák, jehož druhé album vychází na lounské undergroundové značce, je vzácný mladý romantik. Nebojí se velkých témat a upřímnosti, ve svých písních nezpěvácky hovoří o ďáblovi, hvězdách jak slzách, lásce, andělech, múze Mnemosyné, půlnočních bouřích, cestách, smrti i o tom, že třetí noc „jí položíš pod řádra dva bílé chleby“. Dychtivé poznávání blízkého i vzdáleného světa a citace Saint-Exupéryho, Lorky a Gershwina Summertime se s výše zmíněným proplétá bez sebemenšího náznaku křečovitosti. Čermákův svět by se dal označit za mladicky naivní, ale tak snadné to zdaleka není. Za prvé: oddanost věci a poctivé budování vlastního jazyka se v jeho osobě setkává s nepochybným básnickým talentem, takže i když ve svých textech možná občas příliš romantizuje, nikdy neskřípe a nechytá verbální křeče. Za druhé: při nahrávání desky se spojil s dvěma z nejvýraznějších brněnských hudebníků dnešní doby, všeumělem Tomášem Vtípilem a členy „avant-folkových“ (velké uvozovky) Květů Martinem E. Kyšperským a Alešem Pilgrem. Zvukař a houslista Vtípil a producent a kytarista Kyšperský se postarali o neotřelá aranžmá, díky nimž zaniká i Čermákovo tak trochu nezpěvactví, a kromě obligátní kytary uslyšíme perkuse, klarinet, beatbox, trubku, cello a spoustu dívčích hlasů. Sympatické album doplňují dva videoklipy, na jejichž podobě se Jakub Čermák rovněž podílel. Jeho další cestu rozhodně stojí za to sledovat. Poslední pochvala nechť patří zdařilému obalu.

Petr Ferenc



Poslední dům nalevo
The Last House on the Left
Režie Dennis Iliadis, 2009, 110 min.
Bontonfilm 2009

Wes Craven vycházel ve svém debutu ze stejné zápletky jako Ingmar Bergman v Prameni panny. Místo dramatu o touze po pomstě a křesťanské morálce však na příběhu o znásilnění a zabitě dívky, jejíž vrahové nevědomky hledají přístřeší v domě jejích rodičů, ukázal portrét vyřinuté doby. Snímek v sedmdesátých letech zapadal do dobové vlny reflektující v rámci žánru hororu či thrilleru vietnamská traumata a oscilloval mezi dramatem a citovým vydíráním. Craven nyní produkuje remake svého snímku, který je naopak pevně ukotvený v žánrových pravidlech thrilleru. Nabízí tedy porovnání, jak se může stejná zápleтка proměnit v různých kontextech. U původního snímku nedávalo nic smyslu, k dramatickým scénám tu hrálo vidlácké rozjuchané country, případně bylo napětí narušováno vpády komediálních scén a rodičovská msta, provedená až nesmyslně brutálním způsobem, člověka jen utrzovala v dojmu, že se jedná především o portrét halucinační doby válečného běsnění a květinové psychedelie. Nová verze nechává postavy jednat čistě pod tlakem okolností, jemně si pohrává s diváckými očekáváními a do značné míry opouští ústřední motiv pomsty. Jde tak spíše o psychologický portrét obyčejných lidí v extrémní situaci než o bergmanovskou etiku či Cravenovu sociologickou sondu. Motiv, který by v jiném remaku byl spíše zatracován jako otupení radikality díla a směřování k happy endu, je tu naopak důsledně zakomponován a poslední scéna, kterou už nikdo nečeká, díky tomu nechá vysvitnout i etickou problematiku.

Tomáš Stejskal



Monstra vs. Vetřelci
Monsters vs. Aliens
Režie Rob Letterman, Conrad Vernon, 2009, 94 min.
Bontonfilm 2009

Když se po zhlédnutí většiny počínů studia DreamWorks dívám na bonusové materiály a slyším, jak mi tvůrci a šéfové studia namlouvají, že příběh a vyprávění jsou pro ně základním stavebním kamenem, mám z toho zvláštní pocit. Hledat originální (a aspoň trochu propracované) příběhy u animovaných filmů této produkční firmy je většinou snaha dopředu odsouzená k neúspěchu. Sem tam se objeví výjimky (v poslední době snad jen Kung Fu Panda), kde je alespoň zvládnutá animace. V případě Monster je největší slabinou nepřítomnost sympatických postav. Humor je tu značně vyčpělý, příliš často recyklovaný (nebo se mám smát, když podesáté někdo narazí někam hlavou, upadne či se zašklebí?). Originální není ani vizáž hrdinů, s výjimkou Enormiky v sexy přiléhavém oblečku. Sledovat Monstra vs. Vetřelce mě obtěžovalo. Cítil jsem se jako divák, kterému studio předhodilo připálený hot dog v 3D obalu. Mohl by někdo pánům z DreamWorks vysvětlit, že koukat na afektované (a asi hektolitry kávy nadopované) postavy nepředstavuje zábavu? Z bonusů jsem se naštěstí dozvěděl alespoň to, že nejružnější hvězdy a hvězdičky Hollywoodu se u filmu dobře bavily.

Lukáš Gregor



Kazety
Kazety
X Production 2009

Už názvem Kazety odkazují a hrdě se hlásí k čemusi archaickému. Jejich elektropop se dotýká syntezátorových osmdesátých let, jejich hudba však s popem nemá příliš mnoho společného. Z tohoto hudebního stylu pro masy si Kazety vypůjčily jednoduše zapamatovatelnou klávesovou melodiku, již zcela rozruší hravými a podvratnými texty. Ty se pohybují na hranici mezi dětskou hrou („já jsem tvůj Belmondo/ ty jsi můj Aznavour“) a společenskou kritikou („trochu to bolí, když mě nechceš takovou, jaká jsem/ city se drolí, když do nich mícháš depilační krém“) a jednou se tu dokonce vypráví příběh o tom, jak kdosi na sídlišti vařil lidi (skladba Dist). Milostný Love Song tu vyroste z disharmonického úvodu a přes melodický refrén se opakovaně zvukově rozpadá. Slova jsou tu stejně výrazná jako hudba a po pár posleších se vám zařiznou do paměti a těžko je odtamtud vyženete („nemůžu usnout, točím se dokola“). Vedle téměř hymnických syntezátorů využívají Kazety ještě basovou a klasickou kytaru, takže se hudba občas až punkově rozjede. Na albu se podílel berlínský producent Jayrope, který se na české hudební scéně zapsal již loni debutem skupiny DVA, nazvaným Fonók. Po posledním albu kapely Vanessa, které produkoval další Berlíňan Alexander Hacke, se zdá, že české hudbě dlouho chyběl Berlín. Album Kazety totiž patří k tomu nejlepšímu a nejoriginálnějšímu, co na naší hudební scéně v uplynulém roce vzniklo. V sympatickém digipacku najdete ještě kuchyňsko-erotický plakát.

Jiří G. Růžicka



Grotesque
Režie Koji Shiraishi, 2009, 73 min.
Mido Film 2009

S tímto snímkem se dostáváme do jednoho z nejtemnějších sklepů komunity hororových fanoušků, totiž do žánru, pro nějž se vžilo označení „torture porn“ (mučičí porno). Filmy jako Hostel či Saw se pohybují na povrchu tohoto proudu, který se jinak živí převážně z extrémně nízkorozpočtových či rovnou amatérských filmů. Podobná díla, jejichž jádrem jsou dlouhé scény fyzického mučení, už s hororem mají společnou jen jedinou věc, totiž překonávání vlastního strachu, pocit, který (jak popisuje Stephen King v knize Danse Macabre) přichází v závěru hororových filmů, kdy se dosud nespátřené tajuplné monstrum poprvé objevuje na světle a divák zjišťuje, že to vlastně není tak strašné. V torture porn se ale konfrontační efekt nevztahuje ke strachu z neznáma, nýbrž k obrazům fyzického utrpení. Sledováním odpudivých záběrů trpících lidí v sobě diváci objevují otrlost vůči těmto výjevům. Japonská kinematografie má v oblasti torture porn slušnou tradici, sahající do osmdesátých let k sérii videofilmů s názvem Guinea Pig. Grotesque na ně navazuje tím, že sadistické záběry obohacuje o absurdní humor či dokonce naivní romantiku. Příběh o muži, který mučením mladého páru testuje sílu jejich vzájemné lásky, směřující k pointě, že svá zvěrstva páchá kvůli tomu, že nesnesitelně páchne, vyžaduje skutečně specifický typ publika. Vzhledem k tomu, že podobná (být obvykle ne tak radikální) díla na laciných DVD stále plní české trafiky, se zdá, že tento typ diváků uzrál už i u nás.

Antonín Tesař



J. B. Foerster
Debora
Radioservis 2009

Loni by Josef Bohuslav Foerster oslavil 150. výročí narození a při této příležitosti vyšla poprvé na CD jeho operní prvotina Debora, která měla premiéru v Národním divadle v Praze v roce 1893. Libreto napsal Jaroslav Kvapil podle divadelní hry S. H. Mosenthala. Opera se odehrává na českém venkově a rozvíjí téma konfliktu vycházejícího ze vzájemných předsudků mezi křesťany a židy. Dojemné dramatické dílo působivě zpracovává ústřední milostný námět. Instrumentace je nápaditá, výstupy pěvců propracované, vděčné i náročné. Dílo pokračuje v linii Smetanových oper, objevuje se téma oslavy Velikonoc na venkově a ohlasy lidové mluvy, zpěvů a tanců (Polka a Sousedská). Nahrávka vznikla ve studiu Českého rozhlasu na podzim 1959 a je samozřejmě mono, nicméně provedení i obsazení je na vysoké úrovni. Pěvecký sbor a Symfonický orchestr Českého rozhlasu řídí František Dyk. Pěvci patří k nejlepším interpretům té doby: v titulní roli se svým temnějším sopránem zaskví Drahomíra Tikalová, Josefa zpívá vynikající barytonista Theodor Šrubař, Hanu lyrická sopranistka Jaroslava Vymazalová, rychtáře Eduard Haken, faráře Karel Kalaš, starou židovku altistka Věra Krilová a pacholka Jakuba tenorista Antonín Votava. Z Foersterových oper bohužel vyšla na CD pouze Eva a operní scény Foerstera také opomíjejí, i proto je vydání Debory událost.

Milan Valden



Arnošt Goldflam
U Hitlerů v kuchyni
Divadlo v Dlouhé Praha, premiéra 4. 12. 2009

Když máš z někoho strach, představ si ho v trenýrkách, radili mi občas doma, když jsem se v dětství bála fyzikáře. Podobně Arnošt Goldflam přistupuje k masovým vrahům Hitlerovi, Himmlerovi, Göringovi a dalším pohlavárům Třetí říše, ale také ke Stalinovi a jejich nohsledům. Zesměšňuje je, dělá z nich figurky z panoptika. Včetně Evy Braunové, blondaté pipiny, které tikají biologické hodiny a která láskyplně v krytu krouhá Adolfovi mrkev. Smích má v tomto případě opravdu katarzní účinek. Goldflamova rodinná historie a příbuzní zemřeli v koncentračních táborech mu navíc dávají jakési nezadatelné morální právo vystavit vrahy veřejnému posměchu a na jejich směšnost ukázat prstem. Příběhy z všedního života těch, kteří se negativně proslavili, rozděluje režisér Jan Borna operetními výstupy (živá hudba je samozřejmostí). Šťastný je i nápad v roli Hitlera vystřídat všechny zúčastněné herce. Už to, že je postavou jednou dlouhý (Jan Vondráček), pak zase širší (Vlastimil Zavřel), potom třeba drobounký (Magdalena Žimová), mu dává groteskní rozměr. Goldflam, nejen touto hrou spřízněnec dramatika Georga Taboriho (který je například autorem Kanibalů nebo Goldbergových variací), se v inscenaci uplatňuje také jako vypravěč, což samo o sobě může být pro mnohé zážitek. Prvně hru uvedlo před dvěma lety brněnské HaDivadlo.

Jana Bohutínská



Josef Čapek
Jízdárna Pražského hradu, do 17. 1. 2010

Dosud největší výstava díla Josefa Čapka zahrnuje umělcovy oleje, kresby, grafiku, karikatury i knižní ilustrace či scénografické návrhy. Jádrem výstavy je Čapek neznámý, resp. méně známý, k vidění jsou různorodé polohy, styly a etapy jeho tvorby. Překvapivé je období realistické malby se sociálními tématy či tvorba věnovaná dětem, případně s dětskými motivy. Rozličná témata odhalí jak smutnější ladění obrazů, tak polohu humoristickou. Všem je však společný umělcův typický vlídný nadhled. Na Čapkově tvorbě je znát, že vstřebával moderní výtvarné styly, zejména kubismus a expresionismus, které byly patrně v jeho tvorbě nejvýraznější. Od dvacátých let stál mimo směry a dobové programy a jako solitér byl spíše zaujatý tématy lidské postavy vyjadřující své emoce. Kurátorce Pavle Pečinkové se podařilo dát dohromady i díla ze soukromých sbírek či tvorbu dosud považovanou za nezvěstnou. Výstavu doprovázejí citace z Čapkovy literární tvorby a jeho úvahy o umění. Po skončení pražské výstavy se expozice přesune do Východočeské galerie v Pardubicích.

Kamila Boháčková



Zdeněk Mahler
Krajan Gustav Mahler
Sláčka 2009, 119 s.

Krajanem nazývá Zdeněk Mahler skladatele Gustava Mahlera ve své nové monografii. Knižka je i přes nevelký rozsah napěchovaná esencí nashromážděného materiálu, který – byť se zdá být notoricky známý – získává Mahlerovým převyprávěním zcela novou dimenzi. Komentované životní osudy rodáka z Kaliští se tak mnohdy stávají napínavým příběhem, kterému lze stěží uvěřit. Skladatel se jeví na pozadí uměleckých dějin jako zjevení, bojující o své místo. S knihou lze snadněji pochopit nejen jeho rozpolcené myšlení, ale promítnout hořké zkušenosti této osobnosti i na zlom 19. a 20. století. Jeho dílo získávalo oblibu jen pozvolna, z čehož pramenila i jistá rezervovanost a do určité míry také zatvřelost, tolik opěvovaná u Wagnerova genia. Mahlerovo zmitání se mezi Bohem, epigonstvím a osobním mučednictvím vykreslil autor knihy s citem v populárně dramatickém duchu. Zdeněk Mahler neunavuje seznamy a číslý, v knize se nedostane ani na všechna skladatelova díla, nejsou zde rozборы a hodnocení. Prostor se zužuje jen na myšlenkové pochody pamětníků, čerpané z deníků a dobového tisku. I veškeré autorovy fabulace nepřesáhnou únosnou míru čtivého dokumentu. Kniha je určena každému, ale mimořádný požitek z ní bude mít přece jen ten, kdo o Mahlerovi trochu něco ví a kdo si v rychlém tempu vyprávění poskládá paletu těchto náladových obrazů.

Milan Černý



Theatralia 1–2/2009

Theatralia je staronový teatrologický časopis brněnské a olomoucké katedry divadelní vědy (dříve to byl čistě studentský, internetový, vysoce inspirativní Yorick). I přes jisté potíže s pojmenováním (tradiční Theatralia kontra netradiční Yorick) jsou koncept a důvody vzniku revue srozumitelné. Otevřený prostor pro neotřelé teatrologické názory, analýzy a recenze, svěží a vyhraněná názorová platforma k jiným periodikům z oboru, generačně diferencované pohledy na historické a teoretické problémy, nahlížené u nás netradičně v kontextu dalších humanitních disciplín, vědecky opomíjená regionální historiografická témata, místo pro mladou generaci, možnost nahlédnout do jednotlivých kateder, poznat jejich názory a směřování, propojení vědeckých pracovišť, to vše lze z nové Theatralie (zacilené na divadlo a revoluci) vyčíst. Udržet si podobný standard nebude snadné, ale pokud se časopis bude držet otevřenosti, tematické ucelenosti a názorové vyhraněnosti, nemusela by to být promarněná šance. A to přes některé dílčí nedostatky prvního čísla: nevyvážené rubriky, několik přehlédnutých floskulí, faktografická hrubka v popisku k první fotce hned úvodní studie. Těším se na další číslo a věřím, že se z revue nestane hermeticky uzavřená společnost monotematického psaní pro psaní, jak je u nás obvyklé.

Tomáš Vokáč



Milíčova 13, Praha 3
www.argo.cz, argo@argo.cz
distribuce www.kosmas.cz

NOVINKY ZNÁMÝCH AUTORŮ

PETER HØEG

Tichá dívka

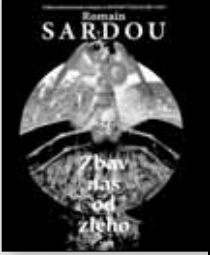
Přeložila Helena Březinová 368 Kč
Cirkusový klaun Kašpar Krone je obdařen neslýchaně vnímavým sluchem a plane vášní pro hudbu, paradoxně však hledá ticho. Je mu dvaatřicet, nemá děti, žije sám a navíc jako nomád. První stránky zatím posledního románu Dána Petera Høega nás zavádějí na kodaňské předměstí Glostrup, kde má Kašpar pronajatu cirkusovou manéž a kam jakýsi záhadný pár přivede desetiletou dívku Klaru Marii.

Vedle napínavého příběhu hraje v Tiché dívce hlavní roli hudba a románu nechybí ani obvyklý høegovský humor.

ROMAIN SARDOU

Zbav nás od zlého

Přeložila Danuše Navrátilová 298 Kč
Zima 1288. Kancleř Artemidoros de Broca zdržuje volbu papeže. Oddíl mužů v černém unáší děti se zvláštními schopnostmi. Nepohodlní kardinálové umírají. Otec Aba, farář z vesnice Cantimpré, pátrá po svém osmiletém synovi. V Římě hledá Benedikt Gui nezvěstného mladíka z papežovy administrativy. Ačkoli se ti dva neznají, jsou na stopě téže aféry. Podaří se jim zhatit plány mocných, kteří propadli cynismu a velikášství? V poutavém středověkém thrilleru ožívají osoby z úspěšného Sardouova románu A odpusť nám naše viny.



2009 | **DIVADLO KOMEDIE** | 2010



LEDEN 10

ČT 7.	20.00	WEISSENSTEIN
PO 11.	20.00	PETROLEJOVÉ LAMPY
ÚT 12.	10.00	EKOLOGICKÁ POHÁDKA
	20.00	GOEBBELS / BAAROVÁ
ST 13.	20.00	WEISSENSTEIN
ČT 14.	20.00	SVĚTANÁPRAVCE
PÁ 15.	20.00	HRDINOVÉ JAKO MY
NE 17.	20.00	GOEBBELS / BAAROVÁ
PO 18.	20.00	HOSTÉ
ÚT 19.	20.00	ANTIKLIMAX
ST 20.	20.00	UTRPENÍ KNÍŽETE STERNENHOCHA
ČT 21.	20.00	HRDINOVÉ JAKO MY
PÁ 22.	20.00	LVÍČE
SO 23.	20.00	ZMATKY CHOVANCE TÖRLESSE
NE 24.	20.00	SNÍLCI
PO 25.	20.00	UTRPENÍ KNÍŽETE STERNENHOCHA
ÚT 26.	20.00	PROCES
ST 27.	10.00	TŘI ZLATÉ VLASY DĚDA VŠEVĚDA
	20.00	PETROLEJOVÉ LAMPY
ČT 28.	20.00	GOEBBELS / BAAROVÁ
PÁ 29.	20.00	HRDINOVÉ JAKO MY
NE 31.	20.00	HOSTÉ

ZMĚNA PROGRAMU VYHRAZENA
NENÍ-LI UVEDENO JINAK, ZAČÁTKY PŘEDSTAVENÍ VE 20.00

www.prakomdiv.cz

Činnost Divadla Komédie podporuje hlavní město Praha
provozovatelem Divadla Komédie je Pražské komorní divadlo, s.r.o.



V E S N I C E

9. 12. 2009 – 29. 1. 2010

Výstava fotografií studentů FAMU.
Galerie Akademie múzických umění
Malostranské náměstí 12, Praha 1
www.gamu.cz, www.amu.cz

FAMU**GAMU**
www.gamu.cz

CD NUBERG 2009

Vyhlašuje se třetí ročník soutěže o nejúspěšnější skladbu premiérovanou v roce 2009 na koncertech Orchestru BERG.



BERG je špičkové mladé těleso, které přivádí svěží vítr na českou hudební scénu. Uvádí divácky atraktivní a inovátorské projekty, zaměřené na hudbu 20. a především 21. století.

Pro rok 2009 objednal BERG nové skladby u českých skladatelů mladé generace. Živé nahrávky děl premiérovanych v roce 2009 vycházejí nyní na CD, mimo jiné i jako **příloha tohoto vydání A2** (pro předplatitele, ve vybraných knihkupectvích a pražských trafikách).

Poslechněte si soutěžní skladby šesti mladých českých skladatelů a vyberte tu nejlepší! Hlasovací formulář najdete na webu **www.nuberg.cz**, kde jsou k dispozici i soutěžní skladby pro další zájemce a ceny pro hlasující.

Každý hlas je důležitý! Soutěž končí **22. února 2010**.

Výherce bude vylosován na zahajovacím koncertě cyklu NUBERG 2010 dne 8. března 2010, kde zazní i vítězné skladby letošního ročníku. Orchester Berg a A2 vás srdečně zve.



právě vychází:

his VOICE časopis o jiné hudbě
1 leden
2010
www.hisvoice.cz
69 Kč | 3,15 € | 94,90 Sk

ITALSKÁ HUDBA

ITALSKÉ RÁMUSY PODLE ZU A MAURIZIA BIANCHIHO
LARSEN A TEIGE I ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI
ED BENNDORF A DENSE I KUTIL NICOLAS COLLINS
JAK VAŘÍ MY CAT IS AN ALIEN I

www.hisvoice.cz

Předplatné zajišťuje SEND, www.send.cz, předplatne@send.cz.

CABIRIINY NOCI
SILNICE A LOD PLUJE
BILY SEJK
8 1 ZKOUŠKA ORCHESTRU
2 AMARCORD
GIULIETTA A DUCHOVÉ
SLADKY ŽIVOT

1450

FEDERICO FELLINI 90
20.-24. 1. 2010 KINO AERO
KINO AERO, BISKUPCOVA 31, PRAHA 3, TEL. 271 771 349. | REZERVACE VSTUPENEK PO-PÁ 10-17H NA 605 33 00 88.
WWW.KINOAERO.CZ

MOŽNOSTI PARTNERŮ: A2, cinema, hruška, PRODUCE, HUSPEKT, PARTNER: A2, cinema, hruška, PRODUCE, HUSPEKT, SPONZOR: A2, cinema, hruška, PRODUCE, HUSPEKT, NITCOPI

Zednáři a fanatici

Nenápadně nebezpečný Mediální monopol

Německý autor skrývající se za (přiznaným) pseudonymem M. A. Verick (maverick – individualista) zvolil pro svou knihu špatný název. Namísto analýzy stavu médií chce být jeho text spíše návodem na lepší, od mediální manipulace osvobozený život. Autor sám se zde přitom dopouští hrubozrnné manipulace.

VLADIMÍR P. POLÁCH

Není žádným tajemstvím, že několik málo nadnárodních firem ovládá mediální trh vertikálně i horizontálně. Koneckonců ani v České republice nenajdeme mnoho mediálních produktů, na které by neměl vliv či je zcela nekontroloval zahraniční majitel, případně majitel český, který podniká i v zahraničí. Autor, který si říká Maverick, se o naznačení celé problematiky internacionalizace médií sice pokouší, svůj záběr ale omezuje na otázky německého a (ve velmi zjednodušené formě) amerického mediálního světa. Diskusi o dopadech globalizace, především o komodifikaci médií, a mechanismech, jak jsou dnešní média vytvářena a ovlivňována, však ve skutečnosti nezná nebo ji zcela ignoruje. Tento nedostatek je zřejmý zvláště v porovnání s nedávno vydaným esejem amerického myslitele Roberta McChesneyho *Problém žurnalistiky* (a McChesneyovou knihou *Problém médií. Jak uvažovat o dnešních médiích* – The Problem of Journalism. How to Think About Journalism, 2004; česky Grimmus 2009), který současný stav debaty čtenáři přiblíží a vysvětlí, aniž by se musel odvolávat na spiklenecké teorie. Na ty se zaměřuje naopak Maverick. Jádrem jeho knihy totiž není seriózní analýza, ale hledání zjednodušených odpovědí na dvě otázky: kdo financuje mediální monopol a jaký je reálný vliv politiků ve světě globálních médií.

Přímíchej trochu rasismu

Ve stručnosti – neboť kniha je roztříštěná a její časový záběr začíná hluboko ve 20. století – dochází Maverick k názoru, že velkou část kapitálu do médií investují vlivní lidé

židovského původu, zatímco původ zbytku financí je nevystopovatelný. Z kontextu ovšem vyplývá, že i za těmito penězi jsou opět buď vlivní Židé nebo různé „šedé eminence“. V otázce druhé pak autor ne zrovna objevně (heslo „mediakracie“ nezná nebo je ignoruje) dochází k závěru, že dnešní politici jsou zcela závislí na vůli médií a celá moderní demokracie je fraškou, kterou řídí vlastníci médií, stojící v pozadí.

Autorův problém spočívá jak v metodě, se kterou pracuje, tak v cílech, jež si vytkl. Otázky globalizace, finančních vlivů, (sebe)cenzury médií, nastolování agendy nebo politické korektnosti médií byly již mnohokrát popsány. Maverick tyto závěry nerozvíjí, vystačí si s povrchními údaji a dohady, proloženými útržky citací a polocitací, z nichž mnohé nejsou ani správně označeny. To je na pováženou zvlášť u knihy, která se v předmluvě hlásí k „pečlivé rešerši“. Právě umění rešerše a někdy i logického uvažování v *Mediálním monopolu* absentují, autor svá tvrzení nedokáže dostatečně dokládat a utíká k proklamacím typu „svobodné zednáře zneužívají extrémní fanatici“ apod. Zatímco tento výrok by mohl spíše pobavit, prohlášení „koho ohrožovali nebezpeční nacisté, ten mohl odcestovat do Švýcarska nebo do Anglie“ vyvolávají pocity zcela jiné.

Ultrapravice zajásá

Celkově Maverick v duchu konspiračních teorií, ke kterým se hlásí, směřuje k závěru, že svět je ovládán skupinou sionistů (neplést s Židy, jak varuje, není prý přece antisemita!), kteří ovládají nás, konzumenty médií.

par avion

ZE ŠPANĚLSKOJAZYČNÉHO TISKU VYBÍRAL
RADEK BUBEN

EL MERCURIO

Chilský tisk žije v poslední době **prezidentskými volbami**, v jejichž prvním kole zvítězil pravicový kandidát Sebastian Piñera. V kole druhém se utká se středolevicovým exprezidentem Eduardem Freiem Ruizem Taglem. Kromě běžné politické agendy a otázky, zda po dvaceti letech v Chile opět zavládne pravice, se do kampaně dostalo i jiné téma, spojené s nedávnou chilskou minulostí. **Deník El Mercurio** 28. prosince 2009 informoval o postupu vyšetřování **smrti bývalého prezidenta země**, Eduarda Freie Montalvy, otce současného kandidáta. Úmrtí někdejší hlavy státu na počátku roku 1982 prý bylo dobře zamaskovanou vraždou, zorganizovanou někým z jádra Pinochetova režimu. Údajný následek nemoci a těžké operace byl podle soudce Alejandra Madrida výsledkem práce profesionálů z CNI (tajná policie autoritářského režimu), kteří Freie systematicky a postupně otrávilí, mj. aplikací do té doby neschválených léků, taliem a jinými chemikáliemi. Patrně od října 1981 byl prezident pomalu tráven řadou injekcí, jež mu jeho spolupracovníci (a zároveň agenti CNI) dávali. V současné době je obviněno šest lidí a soudce Madrid žije pod ochranným dozorem, jelikož mu již bylo vyhrožováno. Frei byl v 60. letech mimořádně populární figura, reformista a vůdce Křesťanské demokracie. Ačkoli nejprve podpořil Pinochetův

převrat, v roce 1980 již stál na protirežimní pozici a požadoval konání svobodných voleb, v nichž by – pokud by kandidoval – mohl patrně snadno ohrozit jakéhokoli režimního kandidáta. Jeho slovo mělo také velkou mezinárodní váhu. Odhalení zločinu samozřejmě může Freiovu synovi jenom pomoci, jelikož budí negativní vzpomínky na pravicovou diktaturu a vyvolává lidskou solidaritu. Avšak, jak ukázalo první kolo, Chilané jsou již vládou koalice socialistů a křesťanských demokratů, kteří se drží u moci od roku 1990, značně unavení a ve volbách získal hodně hlasů od této aliance odpadlý Marco Enríquez-Ominami, syn radikálního levicového politika, zastřeleného Pinochetovou bezpečností v roce 1974. **Politický dynastismus tedy Chile zjevně neopouští**, stejně jako jeho nedávná minulost.

EL PAIS

Pod velkým tlakem zůstává hvězda nejen španělské, ale i mezinárodní justice, **vyšetřující soudce Baltasar Garzón**. Jak informoval 18. prosince **madridský El País**, Garzón musí nyní ujišťovat, že nic z částky 300 tisíc dolarů, jimiž banka Santander financovala sérii mezinárodních právnických kolokvií na New York University, neskončilo v jeho kapse a že ani nijak nerozhodoval o jejich použití. Garzón, který se na konci 90. let proslavil tím, že **nechal zadržet Pinocheta v Londýně**, prý po svém působení v USA dopisem poděkoval prezidentu skupiny Santander, Emiliu Botínovi, za podporu. Pět měsíců poté pak týž soudce zamítl žalobu, kterou proti Botínovi vznesl jeden z právníků jiné banky. Garzón se tak drží ve světle reflektorů, přičemž negativní informace o něm se objevují především v deníku El Mundo, který straní obvykle opoziční pravicové Lidové straně. Ta sama čelí

v poslední době řadě finančních a korupčních skandálů, jejichž vyšetřování má na starosti mimo jiné i Garzón. Podle listu El País se však soudce hájí tím, že pobýval v USA o dost později, než byly peníze odeslány, a že jsou součástí standardní podpory, kterou banka poskytuje hispanofonní části školy a nemájí nic společného s jeho osobou. Lidovecký stínový ministr spravedlnosti Federico Trillo však už řekl, že **soudní moc „musí dát odpověď, která uspokojí důstojnost španělských soudců“**. Tento politik se již dříve označil za součást „pluku uražených“ soudcovým protikorupčním tažením.

Tal Cual

Venezuelský deník Tal Cual, řízený výrazným antichavistickým politikem Teodorem Petkoffem (bývalým komunistou a chvíli i partyzánem, který stranu opustil po sovětské invazi Československa), píše o **další kritice, již Hugo Chávez adresuje Spojeným státům**. Chávez se totiž v rámci prosincového summitu v Kodani vyjádřil o intervencionismu „yankeeského impéria (...), nyní krytého tváří afrického původu“. To „vede protiútok“ s cílem zastavit socialismus 21. století. „Největší tyran této planety se jmenuje Spojené státy,“ řekl venezuelský prezident. USA prý chystají na Venezuelu útok, na kterém spolupracují s Nizozemím, jež jim poskytuje svá území v Karibiku. Chávez vyzývá národy severu, aby se spojily s národy jihu ve „velké světové revoluci proti imperialismu, kapitalismu a smrti“. Má jít o revoluci „života, lásky a 21. století“. Při kritice postupu dánské policie proti demonstrantům Chávez řekl, že třeba na Kubě se něco takového nevidí. Tal Cual z 27. prosince pak otiskl i další Chávezova nenávistná slova. Obamova vláda prý znamená nepo-

Tvrzení „dokládá“ pomocí příkladů, kde a jak bylo veřejné mínění manipulováno. Autorův amatérismus v dané problematice je ale očividný a celý text působí spíše pouťově než poutavě. Lze doufat, že i proto se *Mediální monopol*, kniha na našem trhu svým obsahem naštěstí ojedinělá, nestane vyhledávanou „odbornou literaturou“ pro ultrapravici, k jejímž názorům má tak blízko. Je vůbec s podivem, že se u nás objevila tři roky stará publikace, vydaná lehce obskurním německým vydavatelstvím, které se zaměřuje na literaturu typu „100 rad, jak rychle zbohatnout“ nebo „Úspěch u žen“. Jde o titul, kterým by se žádné seriózní německé vydavatelství nezabývalo, a to nejenom kvůli rasistickému podtónu, ale i pro autorovu neschopnost vytvářet důvěryhodný text.

Ke všemu je kniha českým vydavatelem redakčně hrubě odbytá. Pravopisné chyby se vyskytnou téměř na každé stránce, překlad je stylisticky neupravený. K vydání se tak dostal text, ve kterém je jedna publikace v rozmezí tří stran uváděna jako „Svatá krev a svatý grál“, „Svatá krev“ a „Holy Blood“. Útok na newyorská Dvojčata je bez skrupulí přesunut na 9. září, místo drogy „extáze“ máme „extacy“, naopak „new economy“ je v knize počestěna na „new ekonomy“ apod. Věta „jeho kapitál pochází z legendárních finančních zdrojů Offshore cestou anonymních lichtenštejnských nadací“ má pak potenciál čtenáře pochmurného textu rozesmát.

Autor působí na katedře bohemistiky FF UP v Olomouci.

M. A. Verick: Mediální monopol. Přeložila Ivana Kraus. EarthSave CZ, Praha 2009, 213 stran.

kryté zasahování do záležitostí jiných států, jehož nový způsob se projevil v Hondurasu. Tam se za legální fasádou skrývá „převrat 21. století“ se značkou „Made in USA“. Podle Cháveze „skončila iluze z Obamy“ a je třeba se chystat na obranu suverenity ve všech oblastech. Hlavním nástrojem amerického zasahování je dle Cháveze Kolumbie, která se stala „Izraelem Jižní Ameriky“.

EL MUNDO

O **finanční strategii ETA** se 27. prosince roze-psal **španělský deník El Mundo**. Skupina vybírá ve španělském Baskicku „revoluční daň“, tedy **výpalné od podnikatelů**, za které pak ve Francii, hlavně v oblasti Bayonne, kupuje bary, určené pro radikální či radikalizovatelnou francouzsko-baskickou mládež. V té by zde měla být (krom jiného) vyvolávána idea jakési společné baskické identity. Podle francouzských protiteroristických expertů působí v současnosti na jihu Francie asi stovka členů ozbrojené části ETA, kteří intenzivně diskutují, zda udržet Francii pouze jako zázemí či zda i zde nezahájit ozbrojený boj v odpovědi na vlnu zatýkání ze strany francouzské policie. Letos bylo ve Francii zatčeno již 33 členů organizace.

O opětovném hledání smyslu revoluce

Marxistický revizionismus je pojem, který před rokem 1989 sloužil jako denunciační označení nepohodlné levicové opozice. Po „sametovém“ předělu se termín dostal naopak mezi „totalitní“ haraburdí, jako jsou poučky marxismu-leninismu. Že je to s ním ale složitější, se snaží ukázat pracovník Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR.

Daniel Novák

boji a povstáními tehdejší východní Evropy. Pro další bádání tak zůstává ve vzduchu otázka, do jaké míry souvisel pokročilý myšlenkový kvas v Maďarsku a Polsku s tamním neméně kvasícím sociálním prostředím, a naopak, jak relativní klid v československé společnosti ovlivňoval vývoj revizionismu v českých zemích a na Slovensku. Cestu v tomto směru naznačila dosud asi nejvýrazněji francouzská badatelka Muriel Blaiveová v práci *Promarněná příležitost: Československo a rok 1956* (Prostor 2001), kde ve srovnání s Maďarskem a Polskem klade otázku, proč se společnost v Československu výrazněji nezúčastnila událostí klíčového „destalinizačního“ roku.

Přivrženci teorií totalitarismu vytvářejí o epoše před rokem 1989 představu, která tuto dobu zobrazuje jen jako šedivou „totalitu“, v níž jsou historicky zajímavé pouze metody státního útlaču a sociální represe, případně společenské a individuální utrpení. S nedůvěrou se prý na začátku svého bádání setkával i autor této práce. „Mnohým připadal můj výzkumný projekt na první pohled

ve Francii (vzešel z ní například Cornelius Castoriadis), nebo *Quaderni Rossi* v Itálii (z tamního dění později vyrostl například Antonio Negri). V této souvislosti se nabízí otázka po globálních souvislostech a proměnách radikální společenské perspektivy po roce 1945 vůbec, do jaké míry s ní souvisela hnutí ve střední a východní Evropě a v našem případě nakolik byl součástí těchto přeměn také středo-evropský revizionistický marxismus a jaké prvky v něm byly naopak čistě autochtonní a vycházející z regionálních podmínek.

Mnohé z tehdejšího ideového kvasu působí inspirativně i dnes, jakkoli se již společenská a ekonomická skutečnost od té doby zásadně proměnila. „Mým záměrem při studiu tzv. marxistického revizionismu nebylo oživovat marxismus, být mi to bylo nejednou podsouváno,“ brání se Kopeček v předmluvě. Současně ale vyjadřuje podiv nad tím, jak málo historických prací se za posledních dvacet let marxismu věnovalo. I proto v době, kdy jsou nejvíce slyšitelným a oficiálním výkladem dějin období před rokem 1989 „totalitářské“

et identités politiques), kterou v roce 2004 vydalo nakladatelství pařížské Vysoké školy sociálních věd (l'École des hautes études en sciences sociales). Zdálo by se, že publikace věnovaná analýze českého prostředí a posvěcená jménem zahraniční univerzity musí být pro české vydavatele lákadlo. Vzдор soustavné autorčině snaze dílo v České republice prosadit (například v Ústavu pro studium totalitních režimů) však překlad vychází až nyní.

Jako exotický kmen

Tak se kniha stala součástí vlny úvah spojených s dvacátým výročím Listopadu. Do diskusí vnáší hlas, který (konečně!) říká, že jsme tu měli „náš“ komunismus, a neomlouvá jeho povahu poukazy na tlak ze strany Moskvy nebo studenou válku. Přiznání podílu Čechů na realitě minulého režimu ale netvoří hlavní obsah knihy. Ta se zaměřuje především na to, jak „svůj“ režim česká společnost reflektovala po jeho pádu – a jak to přispělo k vytváření identity jednotlivců, kteří ovlivňují dnešní společnost.

Studie Françoise Mayerové mnohé podráždí. Nepříjemné pocity může vzbuzovat už skutečnost, že se domácím tématem zabírá autorka, jež má sice dlouholeté vazby k českému prostředí, avšak jiný původ a odlišnou intelektuální výbavu. Navíc se důsledně snaží, aby v knize dostali místo různí aktéři souboje o nedávné dějiny a jejich dnešní výklad. Staví vedle sebe ty, kdo se v obvyklé veřejné diskusi považují za nesmiřitelné nepřátele a vzájemně si odmítají naslouchat. Jejich často vroucí argumentaci se pokouší „chladně“ shrnovat, vyhledávat protimluvy anebo nepřiznané shody s údajnými protivníky. České společnosti se tak dostává zacházení, na jaké není zvyklá. Může seznat, jak se asi cítí minoritní skupiny či exotické kmeny zkoumané sociálními vědci, anebo hmyz na špendlíku entomologů. Poslední přírůbek však není správný, neboť síla zaujetí či vztahu k živé české společnosti je – přes veškerou snahu o nestrannost – z práce Mayerové zcela zřejmá.

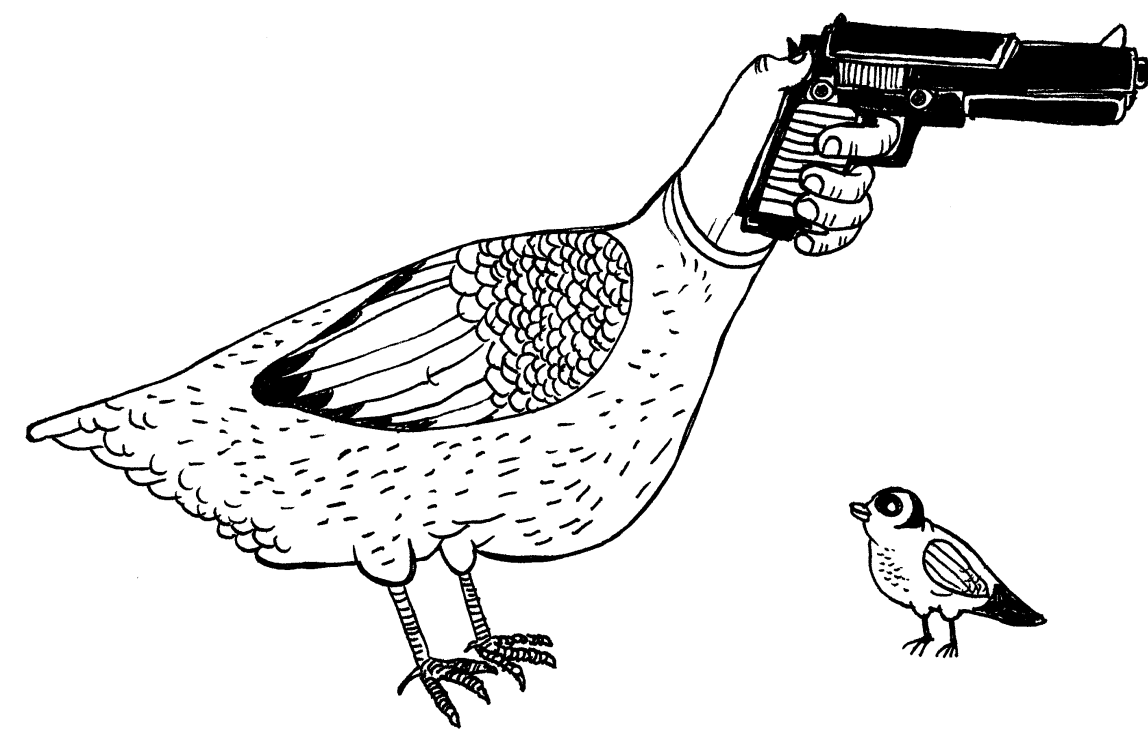
Oběti, nebo třetí odboj?

Většinu knihy *Češi a jejich komunismus* tvoří mnohdy překvapivé, ale přece jen pouhý výtah ze společenských debat a sporů o minulost v devadesátých letech. Nejsilnější je publikace tam, kde se autorka pouští do analýzy. Zřejmé je to zejména v kapitole *Vězení jako minulost, odboj jako paměť*. Zde je přesvědčivě vylíče-na úloha bývalých politických vězňů v takzvané dekomunizaci společnosti a složitý vztah mezi vězni z padesátých a pak sedmdesátých a osmdesátých let. Především se tu ale odhaluje proces, během něhož se někdejší „nepřátelé socialismu či státu“ proměňují (ve veřejném diskursu i v tom vlastním) z „prvních obětí“ v „účastníky třetího odboje“. Autorka sleduje na několika desetiletích, jak lidé vysvětlují vlastní minulost a jak nacházejí nové pozice v novém režimu. Vztahuje to k morálním a politickým hodnotám (deklarovaným různými částmi společnosti), jež jsou spojeny s otázkami rehabilitace, odškodnění, uznání a ocenění někdejších vězňů.

Zásadní je také oddíl nazvaný *Minulost a historikové*. Žádný český autor se dosud neodvážil bez výrazného zamlčování či snahy o manipulaci s účelově vybranými díly shrnout vývoj české historiografie soudobých dějin. Francouzka Mayerová ano. Na této kapitole (i na všech ostatních) je však těžké znát, jak je kniha zastaralá. Chybí v ní skoro celé desetiletí: využívá materiály v podstatě jen do roku 2001. Mayerová tak čtenáře neseznámí (ani v předmluvě k českému vydání) se svým pohledem na překotný vývoj spojený s novou legislativou po tomto datu, na spory okolo vzniku a fungování Ústavu pro studium totalitních režimů či na novější produkci k soudobým dějinám. Můžeme (a měli bychom) si však připomenout někdejší názory účastníků dnešních konfliktů i těch, kteří se ke slovu už nedostanou. Inspirativní je také nemilosrdný vědecký odstup Françoise Mayerové. Samo téma však od doby jejího zkoumání přeneslo své těžiště jinam. A někdo jiný bude muset zjistit kam.

Françoise Mayerová: Češi a jejich komunismus.

Paměť a politické identity. Přeložila Helena Beguinová. Argo, Praha 2009, 274 stran.



Kresba Jiří Franta

Ve studii *Hledání ztraceného smyslu revoluce: zrod a počátky marxistického revizionismu ve střední Evropě 1953–1960* (mírně rozšířené disertaci z roku 2005) se historik Michal Kopeček věnuje vzniku politického a sociálního fenoménu, nazývanému marxistický revizionismus. Srovnává jeho vznik a počáteční vývoj v Polsku, Československu a Maďarsku, v jednotlivých zemích nejvíce prostoru věnuje „hlavním hrdinům“ hnutí, jimiž byli Leszek Kołakowski, György Lukács, Ágnes Hellerová a Karel Kosík (těž čtveřice z přebalu knihy). V obsáhlém úvodu Kopeček vymezuje teoretické a metodologické předpoklady práce. Samostatné kapitoly tvoří rozbor vzniku marxisticko-leninského diskursu ve středo-evropské filosofii a způsobů, kterými se režimy snažily balancovat na hraně legitimacy, odvozané na jedné straně z proklamativně revolučních aspirací a ze strany druhé z nacionalistických zdrojů. Dynamika vývoje marxistického revizionismu představuje v období po roce 1960 zvláště v Československu samostatnou kapitolu, které se Kopeček věnuje jen v náznacích a patří mezi jeho doporučení pro další směry bádání.

Kvas i klid

Hlavní otázkou historika je, do jaké míry vytvořil revizionismus zkoumaného období „svěbytný, dobový politický jazyk“. Fenomén se Kopeček nesnaží rozebrat jen jako výsledek politicko-filosofické aktivity a vágních demokratických tendencí jednotlivých protagonistů, ale také jako výraz jejich zpracovávání vlastní pozice v soudobé situaci a přehodnocení své role při etablování stalinismu. Sám svou práci klade na pomezí výzkumu politických ideologií a dějin politického myšlení, proto studii chybí podrobnější sociálně-historické vymezení podmínek vzniku revizionismu, zvláště v souvislosti s dělnickými

jako nesmyslný: jaképak politické myšlení v systému, kde o všem rozhoduje politbyro, respektive jediný muž na vrcholu stranické hierarchie?“ popisuje historik v předmluvě potíže, jimž na začátku bádání čelil. Pod kritickým drobnohledem ale dějinná skutečnost ožívá v mnohem pestřejších barvách. Kopeček v práci dokazuje, že hledání „ztraceného smyslu revoluce“ a marxistických alternativ ke stalinismu bylo přibližně od poloviny padesátých let minulého století mnohem napínavější a intelektuálně plodnější, než si zastánci teorií totalitarismu dokážou představit.

O marxismu bez marxismu

Kopeček popisuje cestu marxistických intelektuálů k otázkám po vztahu teorie (respektive filosofie) a ideologie, po možnostech autonomního jednání, a tudíž i zodpovědnosti jednotlivce a míře jeho determinace sociálně-ekonomickými vztahy, stejně jako po roli subjektu v dějinách. Autor pečlivě rozebírá vývoj myšlení klíčových postav, věnuje se i polemikám, které s nimi a proti nim rozpoutal prostřednictvím loajálních intelektuálů straničtí vladaři. Výsledek srovnávací studie není překvapivý, Československo z něj z hlediska stupně rozvinutosti marxistického myšlení a kritického přehodnocení teoretických východisek marxismu vychází jako nejslabší článek.

Bez propojení se sociálním kontextem nejen těchto zemí, ale i z hlediska proměn sociálních hnutí a světa po druhé světové válce se skutečně nelze dít než za dějiny idejí posunout, ale toho je si Kopeček vědom a naznačuje v odkazech na možné další směry bádání. Vždyť ve druhé polovině padesátých let se v opozici vůči oficiální levici rodil „disidentský“ marxismus také na Západě, například v podobě skupiny a časopisu *Socialisme ou Barbarie*

produkty ve stylu Ústavu pro studium totalitních režimů, je Kopečkova práce přínosná a osvěžující. O to více, že Kopeček patří k mladé generaci historiků, z nichž mnozí, podobně jako straničtí úderníci na začátku padesátých let, tak snadno podléhají černobílým výkladům.

Autor je historik.

Michal Kopeček: Hledání ztraceného smyslu revoluce: zrod a počátky marxistického revizionismu ve střední Evropě 1953–1960. Argo, Praha 2009, 386 stran.

Češi na špendlíku

Francouzská historička zkoumá, jak si lidé v České republice vysvětlují vlastní totalitní minulost a jak nacházejí svá místa v novém režimu.

Filip Pospíšil

Zní to neuvěřitelně, ale i v prvním desetiletí 21. století existovaly knihy, které měly kvůli kontroverznímu obsahu u nás potíže s hledáním vydavatele. Bez problému se tiskly kompilace o prdu a kundě, spisy Adolfa Hitlera i pornografie, ale zůstávalo tu jisté tabu. Francouzská historička Françoise Mayerová ho vyslovila už názvem své práce *Češi a jejich komunismus. Paměť a politické identity* (Les Tchèques et leur communisme. Mémoire

Traumatická krása

Caravaggio a proletariát

V roce 2010 uplynou čtyři sta let od násilné smrti jednoho z největších revolucionářů v dějinách malířství, Caravaggia. Esej se snaží ukázat, jak tento umělec může inspirovat současnou levici.

MICHAEL HAUSER



Caravaggio: Smrt Panny Marie, 1606

U malíře Caravaggia nalezneme to, co filosof Slavoj Žižek nazývá traumatický průlom. Jde o průlom natolik nesnesitelný, že vzniká potřeba jej vymazat a tvářit se, že se nic nestalo. Caravaggiova díla, která na začátku 17. století vyvolávala skandál za skandálem a zároveň fascinovala svou převratnou a mimořádně přesnou malbou, upadla na několik staletí v zapomnění. Ještě na konci 19. století nedokázali ani tak pronikaví znalci kultury jako třeba Jakob Burkhardt tento

A tuto malbu prolomil tím, že se na jeho obrazech objevil cizorodý živel, který Rudolf Muther, autor dnes klasických *Dějin malířství*, označuje jako moc přírody. Tento živel představují žebráci, nosiči, kurtizány v převleku za sv. Matouše, sv. Jana, Pannu Marii.

Ubožáci v nadnárodních firmách

Pokud se přeneseme do současné levicové filosofie, pak něco podobného provádí Slavoj Žižek. Dnešní kritická teorie (čtvrté či páté generace) je analogií manýrismu v malířství: následovníci působí v limitech vymezených dílem zakladatelů (pro současnou kritickou teorii jím je především Jürgen Habermas), ale jak už to bývá u těch, kteří pouze rozvíjejí teorii mistra a nemají potřebu jej převrátit nebo opustit, produkce se stále více neutralizuje, vyprazdňuje, normalizuje. Teoretický průlom první generace (Adorno, Horkheimer, Marcuse) je vyretušován. Co znamená příchod přírody do teorie? Caravaggio nás v tom může poučit. Tak jako se na jeho obrazech zjevil reálný život vyvržených a chudých, tak i současná levicová teorie potřebuje průnik traumatického a temného živlu sociální reality, která zůstává mimo většinový diskurs: reality toho, co znamená nezaměstnanost nebo ponižování v nadnárodních firmách, ale ne tak, jak jsme zvyklí, tedy jako pouhý žánrový obrázek, jenž má stejný význam jako výjev z *Ordinace v růžové zahradě*, ale jako lacanovsko-žižekovské Reálno, které uniká všem pokusům o akademické pojmové uchopení, ale zároveň neustále rozkládá, rozbíjí a straší každý diskurs, který se uzavřel sám do sebe. V levicové teorii je to jako u Caravaggia: pokud se do sebe snaží nasát tento živel přírody, trpícího těla, nabývá na síle a přesvědčivosti. Jestliže se tomuto živlu vzdaluje a upadá do akademického manýrismu, svou sílu ztrácí. Její síla závisí na dotyku traumatického živlu, jehož přítomnost je ze společenské reflexe systematicky vytěšňována.

Teorie, která reflektuje slabost a utrpení, je silnější než ta, jež tyto věci přehlíží. Proč? Protože tělesné utrpení je vedle smrti a sexuality hlavní kotvou, která myšlení váže k životní a společenské materii, k sociálnímu Reálnu, a tento kontakt dává myšlení jeho tíhu. Jen takové myšlení se může stát strašidlem svých protivníků, lépe řečeno, jen takové myšlení může mít vůbec nějaké protivníky.

Levicový šerosvit

Vezměme si Caravaggiův obraz *Madona s poutníky*. Madonou ukazující Ježíška je římská kurtizána v oděvu, jehož rukávy mají dráždivou, a zároveň melancholickou barvu (vyvolanou tím, že červen je v kontrastu s černou). Před nimi klečí dva poutníci, proletáři, bosý muž a stará žena s pergamenovou tváří a špinavýma nohama. Scéna se odehrává v noci v nějakém pouličním výklenku, u něhož opadává omítka. Obraz musel být mimořádně provokativní, protože jeden z nejposvátnějších námětů – Madona s dítětem – je pouhou symbolickou formou, která vyjadřuje pravý opak, to nejnižší, chudobu a prostituci zároveň. Tato konfrontace vyvolává efekt, který do aseptických posvátných symbolů vnáší to, co bylo vytěšněno. Můžeme se ovšem ptát, zda Caravaggio nakonec není největším křesťanským malířem, který aktualizoval samotné jádro křesťanství, to, že Logos (Slovo, Bůh, to nejvyšší) se stal sarx (tělem, ale ne ve významu sóma jako uhlazeného, symbolizovaného těla, nýbrž ve smyslu těla přírodního). Právě tato konfrontace dvou protikladných pólů vytváří téměř nesnesitelné napětí, které najednou vrhá zcela nové světlo na chudobu a sexualitu. Pokud by se symbolická rovina odstranila a prostě by se začalo s přímým realistickým znázorňováním „temných stránek všedního života“, napětí by

se postupně vytratilo a postavy by přestaly být ozařovány oním zvláštním světlem, které z nich vytváří něco znepokojujícího a neuchopitelného. Caravaggiův objev šerosvitu se dá chápat jako znázornění světla, jež vzniká ze zdánlivě nemožného propojení vysokého a nízkého. Totéž platí pro levicovou filosofii. Jestliže ztratí jeden z protikladných pólů, ztratí napětí i obsah. Levicová filosofie vzniká tím, že stvoří caravaggiowský šerosvit.

Styl, prosím

Ale je tu další význam Caravaggia pro dnešek, jeho forma a styl. Když na konci 19. století kurátor Wolfgang Kallab připravoval výstavu z vídeňských císařských sbírek, pro orientaci začal zkoumat kvalitu znázorňování předmětů a připadl na Caravaggia. Zapomenutý revolucionář malby opět ohromil dokonalostí detailů, barevnou a tvarovou kompozicí. Levice, zvláště ta česká často, vůbec nemá potuchy o významu formy a stylu a má za to, že pro levici je důležitý obsah, ne forma. U Caravaggia vidíme, že obsah byl převratný až tehdy, když nabyl dokonalé a přitom živé formy a kompozice. Bez ní by zůstal pouze jakousi zajímavostí, neukotveným, volně plovoucím významem, který časem začne nudit. Pozoruhodné je, že i v postmoderních dobách rozpadu formy se nadále určitá forma respektuje a téměř se zbožšťuje: tvar těla a fyzické krásy. Jako kdyby její povýšení na estetické absolutno bylo nutné k tomu, aby rozpad všech ostatních forem byl snesitelný. Tato fyzická forma je však přímým opakem jejího ztvárnění u Caravaggia, neboť v ní jsou všemi dostupnými prostředky (počítačovým designem) zahlazeny poslední stopy přírody. Tak vzniká fyzická krása bez fyzična, bez vrásek a jiných otisků reality.

Na tom se ukazuje, že formu nelze nikdy zcela vytlačit a rozložit, neboť se vždy navrací, ale většinou v pervertované podobě. Jak je to pak s formou, která se týká věcí, jako je chudoba, špína, sexualita? Caravaggio podetíná oficiální formy, jimiž se má znázorňovat Madona, Ježíš, světcí. Dělá to tak, že se dotkne tělesné a sociální materie, a modelem pro Madonu mu je kurtizána nebo utopená sebevraždkyně (obraz *Smrt Panny Marie*). Krása středověkých Madon se začíná vyprazdňovat a mění se v pouhou kulisu náboženských obřadů. Jedna forma, ta oficiální, obsah ztrácí a nositelem obsahu se stává forma „neoficiální“, ta vytěšněná. Formou Madony se stala kurtizána, a Madona proto není pouhou kulisou. Je to forma, která je opakem kulisy, protože s ní přichází znepokojující, traumatická materie, která není na očích, nýbrž existuje jako temný stín v individuálním a společenském nevědomí: kurtizána. Jak říkají Adorno a Horkheimer v *Dialektice osvícenství*, kurtizána vzniká během civilizačního procesu jako zhmotnění toho, co bylo vytěšněno. Caravaggiovo pojetí krásy povstává z této materie, je to traumatická krása, a proto jsou jeho Madony tak subverzivní.

Caravaggio nám tudíž ukazuje, že to nemusí být tak, jak učí postmoderní levice: forma (třeba i politická forma, jako je strana) je vždy nadvláda, útlak, spoutání. Forma může být osvobozením.

Autor je filosof.

průlom rozpoznat. Burkhardt si při své návštěvě Říma prohlédl Caravaggiovy obrazy v Contarelliho kapli v kostele San Luigi dei Francesi a nespátlil nic než „chudobu a monotónnost“. Převratnost těchto obrazů objevil až ve dvacátých letech minulého století umělecký kritik Roberto Longhi. Teprve ten rozpoznal, že Caravaggio inspiroval celé 17. století (například Rembrandta, Rubense, Georgese de La Tour) a že stopy jeho vlivu nalezneme i u Delacroixe, Courbeta, Maneta.

Když Caravaggio přišel do Říma, vládl zde manýrismus (dávno zapomenutí umělci, kteří malovali ve stylu Michelangela nebo Raffaela: Taddeo Zuccari, Salviata, Cavaliere d'Arpino).

Kodaň 009: Koho to zajímá?

Reportáž z nepovedené klimatické konference

Ve zpravodajství z klimatické konference v Kodani zanikla skutečnost, že veřejnost podporuje omezení exhalací. Ale nejen to. Na této dvojstraně přinášíme dva reportážní texty z prostředí demonstrací v hlavním dánském městě. Zcela se neprotnuly.

KAREL POSLANECKÝ
JIŘÍ KOŽELOUH

Akce *Lidská povodeň*, kterou jako součást kontrasummitu pořádala organizace Přátelé Země (jejím členem je v České republice Hnutí Duha), začala 12. prosince 2009 ráno. U kodaňského hlavního nádraží se shromáždilo pět tisíc lidí. Organizátoři jim rozdali modré pláštěnky, aby s jejich pomocí vytvořili iluzi vodní spousty. Akci zahájil předseda Přátel Země Nnimmo Bassey a v podstatě zopakoval myšlenku z transparentů a skandovaných pokřiků: nemá smysl, aby rozvinutý svět pokračoval ve znečišťování a tvářil se, že to může vynahradit výsadbou plantáží v chudých zemích nebo jinými pochybnými projekty. Snížit emise lze jedině omezením spalování fosilních paliv.

Pánové, paní a my demonstrujeme

Účastníci *Lidské povodně* zaplavili ulice města. Pláštěnky dorazily před polednem na náměstí před dánský parlament, kde pohltily i pódium, na němž fiktivní burziáni nabízeli povolení k vypouštění emisí výměnou za investice do jaderných elektráren, výsadby plantáží nebo zachytávání a ukládání uhlíku. Burzu zakryl transparent s heslem: *Klimatickou spravedlnost. Ted!*

Hodinu po skončení „povodně“ začala na tomtéž náměstí hlavní sobotní demonstrace, organizovaná koalici nevládních organizací. Náměstí se rychle zaplnilo, zástup přetékal do přilehlých ulic. Počet příchozích lze těžko odhadnout, na první pohled dav vypadal stejně mohutně jako před dvaceti lety v Praze. Velká část účastníků nemohla slyšet zahajovací proslovy a pouze čekala na pochod k Bella Centru, místu konání konference OSN. Ten začal po druhé hodině odpoledne.

Na první pohled nás zaujala různorodá skladba účastníků pochodu. Evropané (samořejmě hlavně Dánové) měli mírnou převahu. Podstatnou část tvořili pánové a paní ve věku kolem šedesáti let. Nebylo lze přehlédnout početné skupiny Asiátů. Exiloví Tibetané pod tradičními vlajkami poutali pozornost zpěvem a velkým transparentem, který varoval, že vedle politické situace je jejich vlast ohrožena i táním himálajských ledovců. Lidé z jihovýchodní Asie se fotografovali



Pláštěnky dorazily před polednem na náměstí před dánský parlament. Foto Jiří Koželouh

s policisty. Tempo pochodu určovali bubeníci z různých kontinentů. Vtipnou dekorací byl vůz Greenpeace, na němž loutky s tvářemi předních politiků ovládal byznysmen dvojnásobného vzrůstu.

Účastníci pochodu po pěti kilometrech došli k prostoru před pódium, který od Bella Centra odděloval drátěný plot. K demonstrantům promluvila bývalá irská prezidentka Mary Robinsonová, zástupce indiánských kmenů i zástupci rady nevládních organizací. Slovo dostali i předsedkyně a předsedaové dánských politických stran, nikdo z nich nebyl vypískán.

Protestující se vraceli pěšky nebo přeplněnými vlaky zpátky do centra Kodaně. O srážkách policistů s radikálními zakuklenými a o zadržení stovek demonstrantů jsme se dověděli s několikahodinovým zpožděním. Ani dodatečně se nám nepodařilo zjistit, kdy a kde přesně ke konfliktu došlo. Bohužel pozitivní pocit z demonstrace, na níž desetitisíce lidí vyjádřily odhodlání řešit problém, který svět s klimatickou změnou má, částečně utlumily titulky českých zpravodajských serverů.

Podle nich by se dalo soudit, že Kodaň byla v sobotu zmítána pouličními boji. Na vlastní oči jsme viděli ve stejný den na stejném místě početnou demonstraci, jejíž účastníci místo násilí hledali řešení. Ale koho to zajímá?

Krach, vyhazov; naděje

V Kodani po celou dobu konference bylo mnoho demonstrací i seminářů. Za všechny zmíníme aspoň paralelní konferenci nazvanou *Klimaforum*. V prostorech sportovního komplexu u kodaňského nádraží se uskutečnila série seminářů, které doprovázely tematické filmy, výstavy, prezentace nevládních organizací i vystoupení umělců. Dopady klimatických změn na zemědělství a zemědělece, tropické pralesy a jejich obyvatele nebo život žen ve třetím světě – to byla témata, o nichž přednášeli a diskutovali lektori ze všech kontinentů.

Po našem odjezdu z dánské metropole probíhaly další veřejné akce nevládních organizací, jež volaly po zvýšení snahy státníků a vyjednavaců dosáhnout silné a spravedlivé dohody. Přátelé Země dokonce uspořádali krátký happening přímo v Bella Centru, na což OSN reagovala zákazem vstupu (řádně akreditovaným) zástupcům této nevládní organizace do jednacího prostoru. Účastníci pouličních akcí zase byli často atakováni dánskou policií, která ztrácela na své předchozí rozvaze a klidu.

Přesto ukázaly veřejné akce v ulicích Kodaně to, co opakovaně potvrzují průzkumy veřejného mínění: lidé podporují omezování exhalací a přijetí závazných pravidel pro jeho realizaci.

Pro všechny účastníky veřejných akcí byl krach vyjednávání pochopitelně velkým zklamáním. Především státy odpovědné za většinu světových emisí skleníkových plynů neprojevily potřebnou ochotu k jejich snížení. Nicméně jsou i dobré zprávy: summit – který trval dva týdny – nabral docela slušné tempo v závěrečných 48 hodinách. Proto ekologické organizace požadují, aby politici se stejným úsilím pokračovali, dokud se nedohodnou na definitivní plánované smlouvě. Musejí jednat rychle dotáhnout až k plánované smlouvě o snižování exhalací s přesnými pravidly. Konkrétní, účinné, spravedlivé a závazné.

Odkládání přijetí globální dohody o snižování emisí nic nemění na faktu, že Česká republika je spoluodpovědná za probíhající změny klimatu a jejich dopady zejména v rozvojových zemích. Veřejné akce v Kodani a setkání s lidmi z rozvojových zemí jen znovu připomněly, že bychom měli začít u sebe – snižovat exhalace a podporovat ostatní státy a Evropskou unii ve stejných krocích.

Autoři působí v Hnutí Duha.



Na první pohled nás zaujala různorodá skladba účastníků pochodu. Foto Jiří Koželouh

Případáš mi jako vandal

Zpráva z přelomového kontrasummitu v Kodani

Summit OSN v Kodani v prosinci roku 2009 měl přepsat historii. Nepřepsali ji ani diplomaté, ani aktivisté, nýbrž dánská legislativa a policie. Náš autor a mnozí další se setkali s novou, preventivní demokracií v praxi: na demonstraci i v kodaňském vězení. Je to demokracie budoucnosti?

BOB KUŘÍK

Prosincová konference v Kodani měla pro globální aktivisty symbolický nádech. Kona-la se přesně deset let poté, kdy světu představili nový způsob politické účasti. V prosinci roku 1999 se v americkém městě Seattle uskutečnilo, respektive mělo odehrát setkání Světové obchodní organizace. Aktivistům se působením v ulicích a masovými protesty podařilo sjezd přerušit. Tím vznikla nová tradice protestů globálního rozměru, organizovaných paralelně s oficiálními celosvětovými jednáními na nejvyšší úrovni. Ve stejném čase i městě. Velké protesty, takzvané kontrasummit, tak zažila i Praha během konference Mezinárodního měnového fondu a Světové banky v roce 2000, italský Janov při zasedání G8 v roce 2001, švédský Göteborg v témže roce při summitu EU, australské Melbourne v roce 2006 v rámci zasedání G20 či francouzský Štrasburk v roce 2009 během summitu NATO.

Politika událostí: in situ, en masse

Úspěch masových protiakcí ze Seattlu se už neopakoval. Jejich pojetí ale zůstává stejné. Jsou-li několikadenní spektakulární summity vyjádřením povahy globalizované politiky shora a má-li skutečně o světovém vývoji rozhodovat vyvolená hrstka diplomatů, státníků, politiků a zástupců největších nadnárodních společností, pak je na místě takovou politickou událost konfrontovat alterglobalizovanou politikou zdola – *in situ, en masse*. Jinými slovy, kontrasummit mají být politickou alternativou v praxi k oficiální, vysoce hierarchizované světové politice. Typy protiakcí jsou různé: demonstrace statisíců lidí; menší diskusní pléna; pouliční

dánská policie použit na kohokoli, koho uzná bez udání důvodů a důkazů za společensky nebezpečného, za potenciálního narušitele veřejného pořádku. Nové zákony tak dávají policii pravomoc držet v cele člověka, jenž nic nespáchal, ale podle svévolné interpretace policie by mohl. To vše bez vysvětlení a v délce dvanácti hodin. Uznají-li ovšem za vhodné, i déle. Změn kvůli summitu doznal i trest za neuposlechnutí výzvy veřejného činitele. Jestliže dříve, jak píše dánská Indymedia, byl podobný delikt hodnocen jako přestupek a řešen pokutou, nyní může být člověk zadržen až po dobu čtyřiceti dní. Trest za vandalismus byl zdvojnásoben, nyní může vést k odnětí svobody až na tři roky.

Nových pravomocí dánská policie během kontrasummitu plně využila. Když nezávislí novináři odhalili týden před zahájením summitu OSN tajné vězení připravené pro masově zatčené, málokdo byl tak důsledný, aby si dokázal představit sám sebe za mřížemi – za to, že nic neudělal. To byla chyba, protože dočasné vězení na periferii města se stalo během akcí kontrasummitu nechtěným místem setkávání tisíců ničím se neprovinivších lidí. Policie během demonstrací v Kodani preventivně zadržela denně desítky až stovky lidí. Vrchol policejní taktiky přišel v sobotu 12. prosince.

968 lidí za jednu sobotu

Onu sobotu se v Kodani konala největší akce kontrasummitu, obrovská demonstrace s názvem *Klimatickou spravedlnost. Ted!*. Trasa předem naplánovaného (a po složitém vyjednávání nakonec i schváleného) pochodu městem vedla od dánského parlamentu

Hůř na tom byli preventivně zadrženi lidé. Šok, promrzlé ulice, na kterých museli sedět bez podložek, štekající policejní psi a místy i sami policisté jim na klidu nepřidali. Někteří zadrženi ohodnotili přímo na místě i později v mediálních prohlášeních chování policie jako mučení. Osobně bych s tímto termínem operoval velice opatrně, dovolím si tvrdit, že ze strany policie se o mučení nejednalo. Šlo o měkkou, ale soustavnou formu šikany: slovní ponižování založené na předsudcích („Najdi si práci, flákači!“), předpokládaných politických názorech zadržенých či odmítání odpovědět na základní otázku „Proč jsme zadrženi?“. Běžně byl těmto lidem odpírán přístup k toaletám (umožněný až po šesti či sedmi hodinách v poutech, kdy se někteří před ostatními pomohli do kalhot, jiní se emocionálně zhroutili), pouta byla utažena za hranici únosnosti (některým lidem byly poškozeny nervy a část rukou doted necítí) a nedostávalo se vody ani jídla.

Část zadržенých byla umístěna do klecí, jiní většinu času strávili v autobuse nebo v obrovské hale. Po dvanácti hodinách byla drtivá většina propuštěna na svobodu s výhrůzkou, že budou-li chyceni znovu v ulicích Kodaně, tresty budou vyšší.

Nápravný proces?

Strategie preventivního zadržení sklídila z krátkodobého hlediska úspěch. Dánská policie zatýkáním tisíců lidí znemožnila jakékoli akce občanské neposlušnosti v ulicích, předvánoční Kodaň zůstala neposkvrněna a summit OSN proběhl bez větších problémů zvnějšku. Z dlouhodobého hlediska se



Nových pravomocí dánská policie během kontrasummitu plně využila. Foto Nico Jankowski

divadelní performance; (pro mnohé kontroverzní) ritualizovaná, přesto aktéry většinou reflektovaná destrukce majetku bank a nadnárodních společností. To vše během několika dnů a jedné velké události (kontrasummitu), jež má sloužit jako návod či model pro budoucí vysněnou, tedy idealizovanou správu společnosti.

V Kodani 2009 ale začala transformace dosud známé povahy kontrasummitů. Jejich budoucí podoba (bude-li vůbec nějaká) ještě nespátrila světlo světa, ale díky kodaňské zkušenosti lze odhadnout, v jakých mantinelech se bude odehrávat, kdo je vymezení (lokální politická reprezentace, tady dánský parlament) a kdo pak jejich vymezení uplatní (policejní složky a v případě potřeby armáda).

Mě přece nemají za co zavřít

V polovině října roku 2009 se v dánském parlamentu objevily návrhy nových zákonů týkající se veřejných protestů, demonstrací a zejména pravomocí policie během nich. Zákony byly předloženy a velmi brzy schváleny kvůli prosincovému summitu OSN. Nová pravidla mimo jiné legislativně „vytvořila“ takzvané preventivní zadržení, které může

v centru až k bezpečnostním branám Bella Center, kde se konal summit OSN. Demonstrace se účastnilo podle některých médií až 100 000 lidí. Policie provedla na chvostu průvodu těsně po jeho startu zátah a preventivně zadržela 968 lidí. Co na tom, že demonstrace byla mírumilovná, až na individuální excesy (použité posléze jako záminky) při ní nedošlo k žádnému porušování zákona. Ani se k němu neschylovalo. Přesto policie rychlým manévrem obstoupila téměř tisícíhlavý dav a postupně všechny (většinou mladé) lidi spoutala do umělohmotných pout a posadila je v řadě na vymrzlé kodaňské ulice.

Zadrženi byli sympatizanti nevládních organizací, lidskoprávní aktivisté, autonomové, ekologové, středoškolští studenti z Dánska či Německa i mírumilovní stoupenci hnutí hippies. Masový zátah takového rozsahu překvapil místy i samu policii, která byla mimo jiné nucena narychlo si vypůjčit autobusy městské hromadné dopravy na odvoz všech zadržенých. Takový zážitek i pozornost médií si vyslouženě užívala. Přepisovat historii třeba v počtu preventivně zadržенých se člověku v práci nepoštěstí každý den.

ale nové zákony o veřejných akcích s možností preventivního zadržení a jejich příčinná aplikace ze strany policie jeví jako velmi neuvážené. Spojuje-li někdo zadržení potenciálně vinných lidí s didaktickým elementem a prezentuje krátkodobé uvěznění stovek jedinců jako nápravný proces, pak mystifikuje veřejnost. Uvěznění lidé v Kodani i s rukama za zády vymýšleli nejrůznější formy symbolického odporu proti policejní zlovůli v podobě tajného sdílení čokolády a cigaret (s rukama za zády se jednalo o účtyhodný počin), zapalování ohňů z policejních lejerster v klecovitých celách a hromadného domáhání se vlastních práv skandováním, dupáním a boučením do zdi.

Vztek, rozčarování, odhodlání a částečný strach – to jsou pocity, které si většina lidí včetně mne odnesla z přímé zkušenosti s preventivní demokracií v praxi, v kodaňském vězení. Tedy ti, co měli štěstí v neštěstí a byli zadrženi „jen“ na těch dvanáct hodin. Summit skončil před vícero dny, přesto několik lidí stále zůstává za mřížemi. Neměli bychom na ně preventivně zapomenout.

Autor je student sociální antropologie na Univerzitě Karlově.

Rudý koridor

Indičtí maoisté opět útočí

O podíl na moci a ekonomickém rozvoji bojují některé indické kmeny násilnými prostředky. Rozsah jejich odporu ohrožuje stabilitu celého subkontinentu.

KLÁRA BULVASOVÁ

Začátkem prosince indiští maoisté opět zaútočili v severovýchodní Indii ve svazovém státě Džhárkhand. Při výbuších nastražených min zahynulo několik policistů a další lidé byli zraněni. Maoisté tak reagovali na blížící se volby do místního národního shromáždění. List The Hindu pak přinesl 20. prosince zprávu o tom, že v sousedním státě Urísa maoisté vtrhli do tamní vodní elektrárny, svázali personál, vykradli ji a zapálili několik strojů, což vedlo k významnému snížení produkce

a rostoucí bohatství měst, dotkla méně, než by si zasloužily. Indické kmeny tvoří zhruba 8 procent celé populace, jsou kulturně a etnicky velmi rozmanité a ve střední Indii žijí převážně v hustých lesích rostoucích na velmi úrodné půdě. Konflikt podle indického sociologa a myslitele Rámčandry Guhy nastal už s příchodem průmyslové revoluce a zesílil s otevřením indické ekonomiky, když se různé firmy snažily k bohatství kmenových oblastí dostat.

Neparlamentní Maoistická strana Indie byla založena v roce 2004, avšak kořeny indického maoistického hnutí sahají až do roku 1967, kdy došlo k aféře ve vesnici Nakšalbáři, která se nachází na severu Bengálska v oblasti Dárdžilingu. V té době se v Bengálsku stala součástí vládní koalice komunistická strana, což si někteří její stoupenci vykládali jako pokyn k řešení nerovné situace majitelů půdy. Zapálený aktivista středostavovského původu

s názvem Ránvír séné (Armáda hrdinného vojáka Ránvíra), hájící zájmy vyšších a majetných kast. Indická vláda ji považuje za teroristické uskupení extrémní pravice. Její aktivity jsou údajně sponzorované movitými statkáři a zahrnují převážně nájemné vraždy nakšalitů či jiných členů nízkých kast anebo vyhrožování. V roce 2000 například došlo k masakru v bihárské vesnici Mijánpur, kde bylo zabito 34 příslušníků nejnižších kast. Důvodem byla zřejmě obava z jejich napojení na levicové extremisty. Samotné kmenové obyvatelstvo může z přítomnosti maoistických povstalců jistým způsobem profitovat, neboť je chápe jako někoho, kdo brání jejich zájmy, poskytuje jim základní lékařské ošetření a pocit hrdosti.

Snahy indické vlády o potlačení levicového extremismu zaznamenávají jistý úspěch. V červenci loňského roku byla například



V ulicích Kolkaty se můžete potkat se scénami, které potvrzují silnou a dlouhodobou přítomnost komunistických ideálů v této bengálské metropoli. Foto Klára Bulvasová

elektriny. Ještě před těmito útoky vyjádřil indický premiér Manmóhan Singh pro BBC silné znepokojení nad neustále rostoucí silou maoistické levice a na jednání nejvyšších policejních šéfů v Dillí prohlásil, že Indie prohrává boj s těmito levicovými radikály, kteří ztělesňují „největší hrozbu, jíž indický stát v současné době čelí“. Zdůraznil však zároveň, že záležitost je třeba řešit celostním přístupem, a ne ji vnímat pouze jako lokální porušování práva a pořádku.

Proti boháčům

Maoističtí stoupenci a levicové guerilly hlásící se k idejím hnutí nakšalitů (anglicky Naxalites) se v současné době v určitých oblastech východní a střední Indie zcela chopili kontroly nad tamním územím, plným nerostného bohatství. Na severovýchodě a ve středu Indie tak vznikl poměrně autonomní „rudý koridor“, který na severu sahá až k hranicím s Nepálem, pokračuje přes indické státy Bengálsko, Čchatísgarh, Džhárkhand, Madhjadpradéš až ke Karnátaku a Maháráštri. Podle vládních zdrojů jsou maoisté nějakým způsobem aktivní ve dvaceti indických státech.

Nejsilnější jsou v oblastech, které z velké části obývají původní kmeny. Těch se indická prosperita, přes zrychlující se ekonomiku

Kanjú Sanjál, který se hlásil ke Komunistické straně Indie, zde zmobilizoval rolníky a zahájil demonstrace proti bohatým majitelům půdy. Celý protest se po nějaké době i přes přítomnost policejních sil zvrhl v násilí, při kterém bylo popraveno několik velkostatkářů. Přestože byli vůdci protestů zatčeni a uvězněni, stala se brzy vesnice Nakšalbáři a její ozbrojený odpor vzorem pro další levicové radikály maoistického stříhu, včetně těch současných.

Nakšalitě od té doby podnikli na různých místech Indie mnoho násilných akcí, které se od sebe lišily pouze počtem mrtvých. Cílem jejich útoků se v dnešní době stávají policejní stanice, infrastruktura či věznice a cílem konečným je svržení indické vlády.

V indickém tisku se často objevují zprávy o tom, jak maoisté unášejí a zabíjejí policisty, politiky či jejich příbuzné, přepadají vlaky, pokládají miny, útočí na různé korporace a pořádají stávky a bojkoty. Podle britského týdeníku The Economist v roce 2005 zemřelo během 1 600 útoků 670 lidí a stejný týdeník odhadl celkový počet nakšalitů na deset až padesát tisíc.

Proti povstalcům

Proti nakšalitům se však například v Biháru zformovala podobná ozbrojená skupina

zakázána Indická maoistická komunistická strana a ihned následovala série zatýkání předáků extrémní levice. Vláda se dále v říjnu podle BBC rozhodla poskytnout k boji s těmito radikály 70 000 vojáků a speciálně vycvičené komando, které nasaadí v postižených oblastech. Cílem je „zneškodnit hlavní vůdce hnutí a znovu zajistit kontrolu nad územím pokrývajícím přibližně 40 000 km čtverečních“. Podle dostupných údajů mají v současné době maoisté asi dvacet předáků a 12 000 kádrů. Je tedy velmi pravděpodobné, že dříve či později dojde k určitému oslabení extrémní levice, její konečné potlačení je ale nejisté. Hlavní výhoda maoistů totiž spočívá v dobré znalosti místního nepřehledného terénu, nezřídka pokrytého džunglí, a zejména v silném napojení na místní obyvatelstvo.

Celkové řešení, o kterém se zmiňoval indický premiér, bude tedy ve srovnání s bojovou akcí úkol nesrovnatelně složitější a dlouhodobější. Bude totiž muset zahrnovat i otevření výbušné otázky postavení nižších a nízkých kast a kmenů (takzvané soupisné kasty a zůstale třídy) v postižených oblastech, možnosti jejich uplatnění ve společnosti a jejich větší podíl na nerostném bohatství země.

Autorka je indoložka.

napětí

Zastupitelstvo Libereckého kraje odložilo v druhé polovině prosince další projednávání trasy rychlostní komunikace R35. Důvodem byly požadavky zástupců obcí, kterých by se mohla silnice dotknout. Dostavba R35 má tři varianty. Původně byly dvě: jižní vede Středočeským krajem, severní se dotýká chráněné oblasti Českého ráje. Ta druhá se setkala s odporem města Turnov a přilehlých obcí. Nová, ještě severnější varianta by zasáhla města a obce jabloneckého okresu. I na Jablonecku vznikl odpor, zastoupený tisícihlavým občanským sdružením Občané proti superseverní variantě R35. „Trasa by zdevastovala přírodní park Maloskalsko nebo velmi cenné údolí Jizery. Navíc je oproti dvěma dalším trasám nesmyslně drahá, náklady jsou vyšší o zhruba 17 miliard korun,“ uvedl pro Krkonošský deník předseda sdružení Petr Hons. Rada kraje vydala usnesení, v němž zastupitelstvu doporučuje podpořit severní variantu. Mezi tím se předělává i superseverní varianta tak, aby měla menší dopad na lidi a životní prostředí. Konkrétní informace o tom ale nikdo nemá.

Občanské sdružení Čisté Šlapanice sepsalo petici proti výstavbě rozsáhlé průmyslové zóny s názvem CT Park poblíž Brna. Nová průmyslová zóna nizozemského developera CTP Invest má být v budoucnu větší než celé město Šlapanice. Petici proti zóně podepsalo podle ČT do 23. 12. 2009 přes dva tisíce lidí. V pořadu Události v regionech zástupce Čistých Šlapanic Milan Pernica obvinil vedení města, že zónu prosazuje, protože lidé z radnice „přímo pod touto zónou mají pozemky. Tudíž mají vyplacenou zálohu a čeká se, že dostanou další peníze.“ Starosta kritiku odmítá a tvrdí, že na změny plánů je už pozdě. Protestující doufají, že by situaci mohl změnit jihomoravský krajský úřad, který ještě neschválil územní plán.

Obyvatelé třinácti obcí na sever od Prahy podepisují petici s názvem Stop letišti Vodochody. Společnost Penta Investments má v úmyslu rozšířit firemní letiště Aera Vodochody a vybudovat (a na konci roku 2012 zprovoznit) velký mezinárodní aeroport. „Chystáme také demonstraci, referendum a další akce. Jsme ochotní vynaložit snad všechny obecní peníze, abychom letiště zabránili, protože pokud tady bude letiště, už nebude pro koho opravovat chodníky a stavět mateřské školy,“ řekl 20. 12. 2009 Právu starosta Panenských Břežan Libor Holík. Z obcí v okolí letiště se k petici zatím nepřipojila Odolena Voda. Její místostarosta Roman Straka uvedl: „Preferujeme oficiální cestu připomínkování záměrů, také proto jsme se k mediálnímu apelu iniciativy Stop letišti nepřidali, byť jejich obavy chápeme.“ Obec mj. požaduje, aby s letištěm vznikl i nový sjezd z dálnice D8. Maximum dopravy spojené s provozem letiště by tak mohla dálnice odčerpat.

–fp–

Proč číst bestsellery?

Pipi Dlouhá punčocha mezi paranoiky

Detektivní trilogie Milénium švédského spisovatele Stiega Larssona je označována za největší švédský fenomén od časů Abby. A je to dobře, protože tato oddechová literatura zdařile ukazuje bezmoc pravdy a práva tváří v tvář zlu. Setkání komputera s metafyzickým zlem na operačním stole státního zájmu plodí obludy.

MIROSLAV PETŘÍČEK

Bestsellerem se může stát cokoli. Ale pokud se nějaká kniha stane bestsellerem, musí to mít nějaký důvod. Logika by sice mohla ukázat, že tato dvě tvrzení se vlastně navzájem vylučují, avšak v realitě knižního trhu je to nepochybný fakt. A ne vždy se dá vysvětlit odkazem k meetingovým strategiím: manipulace má svou hranici, kterou je čtenář a jeho potřeba naplnit touhu po jiném světě ve svém vlastním, byť fiktivním. Zjevně je tu cosi, co je skryto jak pod rovinou sociologie literatury, tak i pod rovinou žánrových a literárních konvencí. Bestsellery bývají věc módy, avšak jakkoli móda jednou svou stranou odkazuje k efemérním rekontextualizacím stále stejného v různých převlecích, svou druhou stranou se v člověku a jeho světě dotýká něčeho trvalého, třebaže tuto pravdu skrytou od počátku světa je schopna pouze naznačovat. Je to Cassandra ve věku masové komunikace a kulturního průmyslu.

Punková Pipi v technothrilleru

Trilogie *Milénium* švédského autora Stiega Larssona (1954–2004) je nápadný a průkazný příklad právě tohoto efektu, nepředvídatelného vzniku bestselleru. Na první pohled je to kniha jako mnoho jiných, třebaže její žánrové zařazení je obtížné (což ale není zas tak ojedinělé). Je to v podstatě detektivní román, byť spleťtější a rozsáhlejší, avšak první díl (*Muži, kteří nenávidí ženy*; *Män som hatar kvinnor*, 2005) má ve svém pozadí rovněž mafiánské praktiky velkých průmyslových koncernů, zatímco v díle druhém (*Dívka, která si hrála s ohněm*; *Flickan som lekte med elden*, 2006) a třetím (jenž má v anglickém překladu název *The Girl Who Knocked the Hornet's Nest* a česky by měl vyjít pod titulem *Ztracené vzdušné zámky*; *Luftslottet som sprängdes*, 2007) více vystupují do popředí amorální praktiky státu, který se sám sobě stal cílem, a tedy detektivka postupně přerůstá do politického thrilleru; protože je ale ústřední postavou (a obětí) geniální hackerka Lisbeth, jejíž život se rozplétá a splétá v celé trilogii, postupuje odhalování zločinů prolamováním kódů a elektronického šifrování, stopováním e-mailové korespondence a vyhledáváním dokumentů v počítačové síti, hodí se i klasifikace „technothriller“. V prvním díle se nadto základní průlom v pátrání podaří pečlivou analýzou fotografií, což silně připomíná Antonioniho *Zvětšeninu*, a Lisbeth je doznaně punkovou verzí *Pipi Dlouhé punčochy*.

Jenže bestseller se nezrodí jen proto, že směs je obratně zmixována. To je sice podmínka nutná, nikoli však dostačující; podstatné je očekávání neočekávaného, jež se vyplní tak, jak to čtenář nečekal, a tedy je nakonec proti všemu očekávání stejně zaskočen. Tím se liší takzvaná zábavná literatura od té s vysokými uměleckými ambicemi. A v tom je také leckdy i její přednost: je schopna pronikat mnohem hlouběji do normálního světa svých čtenářů a zanechat v něm trhliny, které se zdají být neškodné, protože je přece přivodila literatura zvaná „oddechová“.

Reálná bezmoc

A právě v tomto ohledu je Larssonova trilogie *Milénium* perfektně fungující stroj na demolicí normálních jistot ohledně lidského dobra a zla v bezpečném úkrytu zábavy. Neboť v celém díle, jakkoli je jeho rámec detektivní, nakonec už vůbec nejde o hledání spravedlnosti a pravdy (která je poměrně záhy v hrubém obrysu nasnadě), nýbrž o bezmoc pravdy a práva tváří v tvář zlu. Což se ovšem vyjevuje skryto v rozvázném tempu vyprávění s celou řadou svérázných postav (rodina Henrika Vangera) v nápadném kontrastu k často až hysterickému spádu většiny současných thrillerů, nevyjímaje ani ty nejlepší z nich; rovněž mírně nepravděpodobná psychologie vztahů je

příjemná odchylka od standardizace tamtéž. Je to příběh zasazený do natolik reálného, protože běžného světa, že pokud se v něm postupně vyjevuje hrůza a iracionální násilí, nelze je odbyt tak snadno odkazem k fikci; nikoli náhodou byl Stieg Larsson novinář. To je základní, téměř specifický rozdíl: u takového Chandlera je „sociální kritika“ součástí literární konstrukce zvané Los Angeles a vše, co se odehrává u McBaina, je zasazeno do fiktivního 87. revíru v neméně fiktivní Isole, zatímco zde tato ochranná hráz smyšlenky padá a sledujeme příběh, který se odehrává za našimi dveřmi. Což spíše než *Bourneovo ultimátum* připomíná *Sedm dní kondora* (zčásti i zápletkou).

V kulisách šílenství

Všední, normální, běžný svět (a třebaže technologicky i jinak komplikovaný) se pomalu před očima čtenáře mění, převrací a ukazuje svou skrytou, zato však pravou podobu: monstrozita je jiná tvář korektnosti, slušnost a zrůdný cynismus jdou ruku v ruce (viz sebevražda někdejšího šéfa přísně utajované sekce vnitřní kontroly v tajné státní policii Everta Gullberga ve třetím dílu) a slovo zločin se v případě sexuálního násilí zdá být zcela nepřiměřené. Přičetnost a nepřičetnost si vyměnily své pozice (Lisbeth a její soudem ustanovený opatrovník advokát Bjurman). V okamžiku, kdy je již všem zúčastněným zřejmé, že zlo se děje ve státním zájmu, nelze se ubránit nebezpečným analogiím: reálné znásilnění a jeho skrývání za pomoci psychiatrie je pouze krajním důsledkem cynické snahy státních institucí „mít věci pod kontrolou“. A pod fascinujícím vlivem tohoto fantazmatu kontroly kriminalizovat

oběti. Můžeme se vysmívat různým spiklenckým teoriím, které si naši bližní konstruují, aby vysvětlili nevysvětlitelné, avšak jen do té chvíle, než si uvědomíme, že paranoidním bludem je stížen stát. Avšak ten má v ruce nástroje, jež tento blud přesvědčivě maskují. Takže to, čemu říkáme běžný, normální či všední svět, jsou vlastně jen kulisy tohoto šílenství.

Pro vysvětlení této proměny není třeba chodit daleko: začíná ve chvíli, kdy se zlo stává prostředkem. Lisbeth Salanderová je sociálně nepřizpůsobivá – plným právem: má totiž za sebou lékařskou péči na uzavřeném oddělení dětské psychiatrie, kde byla systematicky vystavována senzorické deprivaci jenom proto, že ji bylo třeba jako svědka a obět zločinu ze společnosti vyloučit. A naopak: jsou-li použitelní někdejší nacisté, není žádný důvod je skandalizovat, při hloubkové kontrole toho, jak občan smýšlí, projdou bez potíží. Řečeno co možná nejstručněji: setkání komputera s metafyzickým zlem na operačním stole státního zájmu plodí obludy.

A je tedy dobře, že se *Milénium* Stiega Larssona stalo bestsellerem. Čtenář totiž – nemá-li propadnout zbytečným depresím – potřebuje vedle velké literatury čas od času i tu oddechovou.

Autor je filosof.

Stieg Larsson: Muži, kteří nenávidí ženy. Přeložila

Azita Haidarová. Host, Brno 2008, 536 stran.

Dívka, která si hrála s ohněm. Přeložila Azita

Haidarová. Host, Brno 2009, 608 stran.

The Girl Who Kicked the Hornets' Nest. Do angličti-

ny přeložil Reg Keeland. MacLehose Press, Londýn 2009, 576 stran.



H. R. Giger: Satan II

Předplatte si



během několika vteřin!

objednávka přes SMS platba převodem

Jak postupovat: kód zvoleného tarifu předplatného zašlete v SMS ve tvaru:
ADVA KOD JMENO PRIJMENI ULICE CP MESTO PSC EMAIL na číslo: 903 09 08

Obratem obdržíte potvrzující SMS s informací o platbě převodem.

Příklad: tarif „standard-student“ má kód STS, zpráva tedy bude znít:
ADVA STS JOZKA LIPNIK NA ZTRACENCE S PRAHA 1 11000 JOZKA@LIPNIK.CZ

DALŠÍ MOŽNOSTI OBJEDNÁNÍ:



internet
www.advojka.cz



e-mail
send@send.cz



telefon
225 985 225 (fax: 225 341 425)

písemně
vystříhnete kupon na s. 2 a zašlete na adresu:
SEND, Předplatné, P. O. Box 141, 140 21 Praha 4

tarify předplatného na s. 2

Objednávky přijímá jménem vydavatele firma SEND. Provozovatelem SMS systému je Agmo cz, s.r.o, cena SMS je 8 Kč vč. DPH, tel.: 234 718 555, e-mail: distribuce@advokajka.cz
 Předplatné pro Slovenskou republiku zajišťuje Mediaprint Kapa – Pressegrossro, a.s. Bratislava, e-mail: predplatne@abompkapa.sk, bezplatná linka: 0800 188 826. Cena jednoho předplaceného výtisku 2,30 €

MONSTRKABARET FREDA BRUNOLDA UVÁDÍ
HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND



eskalátor

Je to největší popelka českého divadla – co to je? No přece opera. Operní repertoár domácích kamenných scén stojí až na čestné výjimky na klasice a potácí se v reziduích inscenační estetiky 19. století. Ob rok to s plnou parádou vyhřeje na Festivalu hudebního divadla Opera (bienále), přehlídce regionálních operních domů. Už to: opera má u nás jediný festival, který se koná jen jednou za dva roky a bez zahraničních hostů. I nový cirkus, ač tu není domovem (a opera má v českých zemích dlouhou tradici), již má reprezentativní mezinárodní festival (naštěstí) každoročně. Zatímco na převážně činoherních nebo převážně tanečních festivalech či v běžné dramaturgii neoperních divadel se občas přece jen objeví nějaká ta hostující zahraniční inscenace, opera zvenku se k nám takřka nedovází (nepočítám filmové přenosy). Výjimkou jsou občasné mezinárodní koprodukce pražských nebo brněnských operních scén. A nezávislé scéně a soubory? I'm sorry, I don't understand.

J. Bohutínská

Vstupujeme do volebního roku, který ale neslibuje velké změny. Před květnovými parlamentními a podzimními senátními a místními volbami nás budou politici přesvědčovat, že právě jejich strana zaručí lepší vývoj společnosti a jejího hospodářství. Budou (správně)

říkat, že takhle už to dál nejde. A (nepravdivě) že se stávající šlamastykou nemají nic společného. Rozpočet s rekordním schodkem 163 miliard korun přece přinesla úřednická vláda a za nezaměstnanost může globální krize. O tom, že hlavní podíl na schodku, činění i nečinění „vlády úředníků“ a na špatném hospodářství mají největší strany, které na státu dlouhá léta parazitují, asi mluvit nebudou. Ani o tom, že předvolební boj jen předstírají, aby po něm mohli společně vytvořit silnou vládu, po níž volá Václav Klaus. Od ní ovšem zásadní reformu politického systému čekat nelze.

F. Pospíšil

Přiznám, že po 15 minutách Trierova Antikrista mě režisérova cynicky sentimentální perspektiva otrávil natolik, že jsem z projekce odešel, stejně jako kdysi z finále Tance v temnotách. Filmy Larse von Triera, toho zvrhlého Mozarta současného filmu, kalkulují s latentním masochismem diváků. To nyní uváděný Cameronův Avatar spoléhá na úplný opak: na libidózní opojení velkorysou epikou, kombinující základní lidské emoce s vyspělou technologií. Pod vrstvou přímočaré popkulturní zábavy nese srozumitelnou zprávu o společnosti, jejímž je kulturním produktem. Cameronův Terminátor vyjadřoval strach Američanů z jaderné apokalypsy, Avatar lze číst jako doklad o traumatech, zaměstnávajících americkou kulturu všech úrovní. Je tu genocida domorodců, džungle vietnamské

války i závislost na vnějších ropných zdrojích – a k tomu kritika amerického globálního imperialismu. Cameron má nadání zachytit dobovou atmosféru a upozornit na klíčová společenská témata. V tom snese srovnání s artovými tvůrci, usilujícími oslovit nesourodou vrstvu tvořenou intelektuály a kulturními snoby.

O. Kavalír

Která hudební alba vás zaujala v roce 2009? Redaktoři Lidových novin nejvíce doporučují Iggyho Popa, Brucea Springsteena, Toma Waitse, Leonarda Cohena, Boba Dylana a Nirvanu. Z novějších počínů (a přístupů) najdeme v jejich žebříčku jen nepřelíhš povedenou superskupinu Dead Weather a všeobecně adorané Animal Collective. A proč z české scény vybrali Jamese Colea nebo Kapitána Lásku? Asi že „album pracuje mimo žánry...“. Z této sestavy tak odvážně vyčnívá jen kapela Sporto. Z výběru redaktorů zmíněného deníku to skoro vypadá, že se v hudbě nic zajímavého nestalo nejen v roce 2009, ale mrtvo je už dvacet let.

J. G. Růžička

Loni bylo odejito ze zaměstnání mnoho českých novinářů, včetně redaktorů kulturních rubrik. Někteří si jen vyměnili místa, jiní jsou na volné či zcela jiné noze. Stejný objem práce (což se u nás měří prvobytně pospolně pouze počtem vytištěných znaků) nyní provádí méně lidí. Výsledek je, že redaktori píšou většími větami a rychle, jejich reflexe umě-

ní se scvrkává v glosy a fejetony o vlastních vágních pocitech. Zbylé místo se zaplňuje bytничými zprávami z ČTK. Ta vydala mj. soupis očekávaných kulturních událostí v ČR a ve světě v roce 2010. Vsadím se, že se dočteme ve všech denících o vystoupení ruského armádního souboru Alexandrovci v Plzni, Praze, Hradci Králové a Brně (leden), o premiéře komedie Zdeňka Trošky Doktor od jezera hrochů (únor), koncertu německé skupiny Scorpions v O2 areně v Praze (březen), Udělení cen Akademie populární hudby Anděl 2009 (duben) a o vystoupení pěveckého dua Eva a Vašek na akci Májová setkání pod Řípem (ještě tam budem).

K. Brávek

Přišel jsem si do redakce A2 pro recenzní výtisk, který tu nebyl. Probírám se tedy hromadou PF 2010. Jsou tu v zásadě tři druhy. Honosné (nadace, zahraniční instituce žijící z grantů, mediální agentury), skromnější a konzervativní (muzea, tuzemské festivaly, zahraniční instituty působící u nás) a dojemné výrobky na prehistorických počítačích s prehistorickými programy (spisovatelé, recenzenti, přátelé). Humor víceméně žádný. Do své mailové pošty zas i od cizích lidí letos dostávám nebývalé množství skenů dětských kreseb a fotografií domácího bezpečí. Co z toho plyne? Prání do nového roku: mnoho radosti, sil a žádné ústupy z veřejného prostoru do kuchyní! To už tady bylo.

J. Obruč