

A2

ADVOJKU

NEOTVÍREJTE.

POLOŽTE JI NA PŘÍMÉ SLUNCE

A BEZ PŘERUŠENÍ

SLEDUJTE DOKUD

SMRTKA NEZMIZÍ.

MAXIMÁLNĚ SI ODSKOČTE,

ALE VÝPLATÍ SE VYDRŽET.



KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

14. 3. 2012 ROČNÍK VIII

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

6

Ilustrace Martin Kubát, 2012

ISSN 1803-6635

0.6 >



9 1771803 663006

KINEMATOGRAFIE POMALOSTI

současná polská poezie / rozhovor s režisérem Robertem Sedláčkem / filosofický odkaz Jana Patočky / dvě knihy o Arabském jaru / nečekaný tandem Landa – Cílek

obsah téma: kinematografie pomalosti

- 10 Oči neviditelné šelmy. Zvíře v nás a v Mrtvých
Lisandra Alonsa / Lucie Česálková
- 11 Slon v hollywoodském porcelánu. Zasněná kamera
v díle Guse Van Santa / Tomáš Stejskal
- 12 Mezera mezi tik a tak. Pohřebiště vyprávění Abbáse
Kiarostamího / Jan Kolář
- 13 Podivné melouny. Rutinní výstřednost Umíněných
mraků Tsai Ming-lianga / Antonín Tesař
- 18 Ze vzdechu se může stát román. O estetice pomalosti
v současné kinematografii / Matthew Flannagan

komentář
3 O hněvu / Jiří Přibán

báseň
3 Jespák / Elizabeth Bishopová

galerie
4 Jan Brož

- literatura**
- 6 (Ob)žaloba literatury. Skryté příkazy v siločarách literárních
iluzí / Jakub Češka
- 7 Ježí ví, že mi nefunguje š. K antologii současné polské poezie /
Jonáš Hájek
- 7 Oněgin jako slow motion / literární zápisník Tomáše Glance
- 8 Básnění a demokracie. Polský literární kritik o angažovanosti
současné literatury / Igor Stokfiszewski
- 9 Poezie není kebab. S Romanem Honetem o poetických tradicích /
Lucie Zakopalová

- výtvarné umění**
- 15 Pokoj pro pány. Fotografické akty komunistického
Československa / Hana Buddeus
- 15 Neviditelní / designový zápisník Michala Rydvala

- divadlo**
- 16 Choreograf mezi různými břehy. Monografie Jiřího Kyliána /
Kristina Durczaková

- hudba**
- 17 (Fake) The Facts. Další plodné setkání na labelu Mego /
Tomáš Procházka
- 17 Příliš málo prázdna (flowers, whores, course) / hudební zápisník
Maxima Horovice

- rozhovor**
- 24 Agresivní k systému, slušnej k lidem. S Robertem Sedláčkem
o zázracích a náhradních fotrech / Tomáš Stejskal

- poezie**
- 26 Před sjezdem do temnoty / Mladí polští básníci

- zahraničí**
- 33 Volby najisto. Přepřahání kremelské karavany / Eva Turečková

- společnost**
- 34 Čekání na ušlechtilého člověka. Todorovův Strach z barbarů /
Tomáš Dufka
- 35 Artuš, Merlin a stojící kameny. Nečekaný tandem Cílek – Landa /
Matouš Jaluška
- 35 Co se skrývá za daňovým mixem / ekonomický zápisník Ilony
Švihlíkové
- 36 Život v pravdě. O filosofickém konceptu Jana Patočky / Pavel
Bartošek

- odpor**
- 38 Kdo získá klíče od domů. Zemře, nebo ožije britský squatting? /
Radka Hetmáňková

- recenze čísla**
- 39 Éra probouzení. Dvě knihy o Arabském jaru / Pavel Barša

- rubriky**
- 2 editorial / Karel Kouba
- 3 došlo
- 19 tipy – A2 doporučuje zhlédnout či vypoслеchnout
- 28 knihy
- 29 odjinud – o literárním dění jinde
- 29 soutěž
- 30 film a hudba
- 31 artefakty
- 33 par avion – z německého tisku vybral Martin Teplý
- 38 napětí – stalo se, stane se v občanské společnosti
- 40 eskalátor – poznámky k uplynulému

editorial

Milí čtenáři,
pokud jste navzdory jasným instrukcím Martina Kubáta na titulní straně přece jen Ádvojkou otevřeli, radím vám: alespoň zpomalte. Vstupujete totiž do světa nekonečně dlouhých záběrů – do filmů, jejichž děj – je-li vůbec nějaký – není podstatný a veškerá rozkoš plyne z pomlk a okázalé pomalosti. Dopřejme „očím bloudit uvnitř rámu a pozorovat detaily, jež by při rychlejším vyprávění zůstaly zamžené nebo jen naznačené“. V čísle jsou ale ještě další dvě podtémata. Literární stránky vás provedou členitým územím současné polské poezie, jejíž specifika a problémy jsou v mnohém blízké i aktuální situaci české literatury. Například otázka návratu angažované poezie, o níž píše polský básník Roman Honet: „Jsou to jevy, o nichž se hodně mluví, ale nejsou moc průkazné. Osobně mi připadají uměle vytvořené, podobně jako například trendy v módě. Mluví o nich především kritici. Píší, že se vrátila doba angažované literatury, jenže jim téměř nikdo nevychází vstříc konkrétními básněmi.“ Na společenských stránkách vykristalizovalo podtéma v textech Pavla Barši a Tomáše Dufka: oba se týkají situace v arabských zemích a vztahu Západu a islámského Východu. A pozornost věnujte také eseji Pavla Bartoška, v níž se u příležitosti pětatřicátého výročí úmrtí Jana Patočky zamýšlí nad jeho filosofickým konceptem „života v pravdě“.

Karel Kouba

předplatné A2

AŽ AŽ DO SCHRÁNKY
PŘÍSTUP DO ELEKTRONICKÉHO ARCHIVU
ORIGINÁLNÍ KULTURNÍ BONUSY*
STUDENTI SLEVA 10 %

*Nabídka kulturních bonusů platí jen pro nové předplatitele.

NA ZKOUŠKU
čtvrtletní – 6 čísel 199 Kč (student 179 Kč)

EXTRA
rok a půl – 39 čísel 1 199 Kč (student 1 079 Kč)
BONUS KNIHA
VOUCHERY NA KULTURU
SADA ZÁPISNÍKŮ PROFESSIO PAPELOTE

ZÁKLADNÍ
pololetní – 13 čísel 429 Kč (student 386 Kč)
BONUS KNIHA

ELEKTRONICKÉ
(přístup do A2 elektronického archivu na 1 rok) – 490 Kč
Nutno zaslat e-mailovou adresu.

STANDARD
roční – 26 čísel 799 Kč (student 719 Kč)
BONUS KNIHA
VOUCHERY NA KULTURU

SPONZORSKÉ – 26 čísel
stříbrné 2 600 Kč
zlaté 6 500 Kč
platinové 10 400 Kč

VOUCHERY NA KULTURU POSKYTLY: Galerie Rudolfinum, Divadlo Komedie, divadlo Alfred ve dvoře a Moravská galerie v Brně

MOŽNOSTI OBJEDNÁVKY
INTERNET www.advojka.cz **E-MAIL** send@send.cz **TELEFON** 225 985 225 (fax 225 341 425) **ADRESA** SEND Předplatné, Ve Žlábku 1800/77, 193 00 Praha 9.
Objednávky přijímá jménem vydavatele firma SEND. Předplatné pro Slovenskou republiku zajišťuje Mediaprint Kapá – Pressegrosso, a. s., Bratislava,
e-mail: predplatne@abompkapa.sk, bezplatná linka: 0800 188 826. Cena jednoho předplaceného výtisku 2,30 €.

O hněvu

JIŘÍ PŘIBÁŇ

Evropská města hoří hněvem. Po Paříži a Londýnu se rozhořely Athény, Barcelona, Řím a další metropole, v nichž vycházejí rozhněvané davy do ulic a ze vzteku i bezmoci zapalují domy a auta a ničí vše, co jim přijde do cesty. Mnozíci se projevy hněvu nelze snadno převést do ideologických škatulek. Rabující gangy v Londýně rozhodně nenaplnovaly představy o revoluční avantgardě, nicméně pravicová klišé o ztracené generaci bez osobní odpovědnosti a pracovní etiky byla stejně nepatřičná jako levicové obviňování „společnosti“, která může za všechno. Celou situaci kriticky popsal Zygmunt Bauman, když mládež vykrádající obchody označil za „vyloučené konzumenty“, kteří jsou nejvíc navztekani z toho, že nemohou mít vše, co jim reklamy a výlohy tak svůdně nabízejí. Tito lidé se stali přesně tím typem davového spotřebitele, jaký potřebuje současná konzumní a dluhem poháněná ekonomika ke svému přežívání.

Na ulicích se často srocují ti, kteří nemají politický program. Jejich názory jsou mnohdy pouhou směsicí středostavovsky naivních snů o morálně zodpovědném kapitalismu, romantických představ o anarchismu a spontánního rozhořčení. Sympatie veřejnosti si získávají právě svým otevřeným hněvem nad tím, jak se pod maskou svobody a odmítání veřejných závazků zformovala globální oligarchie, diktující demokraticky zvoleným vládám, jak za pomoci veřejných prostředků vyřešit jejich „soukromou“ ekonomickou krizi.

Německý filosof Peter Sloterdijk předešel dobu a již v roce 2006 sepsal knihu nazvanou *Hněv a čas*. Hněv v ní ztotožňuje s homérskou dobou antických hrdinů a jejich důstojností, ale také s „temnou energií“, která je v podobě revolučního násilí nebo války schopna rozbít všechny zdánlivě věčné společenské smlouvy, jež jsou zdrojem zisků pro jedny a křivd pro druhé. Podle Sloterdijka nemůže nahromaděný hněv proti současnému stavu světa žádná ústavodárná politická instituce vyřešit. Kde jiní političtí myslitelé zpravidla hledají obecný konsenzus, tam Sloterdijk odkazuje na hněv jako poslední projev lidské důstojnosti a sebeúcty. Násilí spojené s takovým hněvem vyvěrá spontánně a je pravým opakem plánovaného násilí moderní politiky, které se zhmotňuje v instituci státu.

Sloterdijkova postnietzschovská manýra je výstřední kritikou nejen demokratického konsenzualismu, založeného na kompromisu i vypočítavosti, ale také etické tradice



spojující ctnosti s uměřeností a pokorou. Jestliže civilizovanost znamená schopnost převést nespoutanou touhu po pomstě do obecných principů spravedlnosti, kam potom v takto civilizované společnosti řadit hněv? Patří mezi sedm smrtelných hříchů, a přitom je katolická zádušní mše opěvuje Dies Irae, den, kdy hněv Boží nastoluje konečnou spravedlnost, jíž se v pozemském životě nedostávalo.

Hněv se vymyká představám o demokraticky vedené a racionálně spravované společnosti vzájemně si rovných občanů. A přitom rozhněvaný hlas do otevřené společnosti patří, jinak bychom se totiž o mnoha příkorech a nespravedlnostech vůbec nedozvěděli. Spisovatelé a dramatici v poválečné Británii, jako byli John Osborne, Harold Pinter nebo Kingsley Amis, byli označováni za „rozhněvané mladé muže“, protože se bouřili proti přetrvávajícím třídním rozdílům a nespravedlnostem. A když David Bowie na konci sedmdesátých let nazpíval píseň Look Back in Anger, bylo jasné, že hněv nesouvisí jen s chudobou a sociálními ústrky, nýbrž že se jedná o energii rozptýlenou i v mediálně zobrazované popkultuře. Rozhněvanému hlasu bychom vůbec měli raději naslouchat z úst umělců než demagogů, kteří spontaneitu hněvu převádějí do politických plánů, ideologických schémat a aparátů politického násilí.

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

Elizabeth Bishopová



Hukot po svém boku i to, že každou chvíli svět zachvěje se, bere jako fakt.
Běží, běží na jih, přesný, nemotorný,
v panice, kterou krotí, Blakeův žák.

Pláž syčí jak tuk. Od něho nalevo stoupá a klesá střídavá plocha vody, křehké nohy mu halí lesklou polevou.
Běží, běží skrz ni, na prsty si hledí.

– Vlastně spíš hledí na písek mezi nimi, kde (žádný detail mu není malý) Atlantik rychle odtéká dolů a zpět. Běží, na stékající zrnka pevně upírá zrak.

Svět je mlha. A potom je svět přesný a rozlehlý a jasný. Příliv je výš nebo níž. Kde přesně, to neumí říct. Zobák má upřený; je zaujat,

něco tu hledá, hledá, hledá.
Chudinka pták, je posedlý!
Miliony zrnek, černá, bílá, béžová a šedá
a zrnka křemene, růžová, ametyst.

Přeložila Mariana Machová

došlo

Placard – festival pro sluchátka

V sobotu 7. dubna 2012 se v pražském Komunikačním prostoru Školská 28 poprvé v Česku uskuteční „sluchátkový“ festival Placard, který založil v roce 1999 pařížský hudebník Erik Minkinen (známý ze skupiny Sister Iodine a dalších experimentálně hudebních formací) a jenž od té doby kromě Paříže proběhl i v mnoha dalších evropských městech. Ideou festivalu, během něhož posluchači vnímají živou hudbu výhradně prostřednictvím sluchátek, bylo vytvořit intimní prostor pro poslech hudby nikoli v izolaci domova, jak bývá běžné, ale ve společnosti dalších lidí. Akce funguje na striktně demokratickém principu: nemá pevnou dramaturgii (když pomineme technická omezení daná charakterem sluchátkového festivalu, která k účasti předurčují především elektronické a tišší akustické hudební projekty), přihlásit se může kdokoli. Stačí se zaregistrovat na webu leplacard.org, vyčkat na potvrzující e-mail a zapsat se do časového harmonogramu, rozděleného na půlhodinové úseky. Festival proběhne od 10 do 22 hodin a bude se i živě přenášet

prostřednictvím streamu. V případě jakýchkoli nejasností či otázek ohledně festivalu kontaktujte organizátory prostřednictvím e-mailu placardpraha@yahoo.com.

Ad Upatlaná kultura (A2 č. 4/2012)

Myšlenka na zrušení zbytečného ministerstva se táhne našim veřejným diskursem o kultuře nejméně od působení Pavla Tigrida. Nelze ovšem škrtnout MK ČR bez náhrady. Je třeba jeho agendu odpovědně, podle její podstaty, přesunout na ostatní stávající ministerstva, tak aby nic nezůstalo „na ocet“. Po mém soudu záležitosti církví patří, stejně jako jiné občanské organizace, pod MV ČR. Námitky, že pod vnitrem byly církve i za minulého režimu, jsou nemístné: jedná se o zcela jiná, demokratická MV; neřídí žádné KNV, a zprostředkované tedy i církve či divadla (divadla „spadla“ na obce). Církve a školství patří pod MŠ ČR, církve a zdravotnictví pod MZ, památková péče a péče o krajinu – MŽP ČR a MZem ČR, živé umění – nový odbor MŠ, přejmenovaného snad na MŠ a umění (pojem kultura je široký, problematika umění, včetně amatérského, v něm kvantitativně zabírá sotva 10 procent). Sem by spadaly i státní instituce typu ND Praha, České filharmonie, NG, NM, NtM, Státní knihovny atp.

Nová ministryně by měla mít sice obligátních sto dní hájení, ale musím souhlasit s J. Bohutínskou, že dělá jednu botu za druhou, zjevně obklopena politicky i odborně neschopným týmem (chodit do televize nepřipravená, s nepřipraveným doprovodem, to je jen vrchol ledovce). Alena Hanáková přece nebyla jmenována, aby dotáhla do konce iniciativy svého stranického předchůdce, ale naopak, aby projevila vůli k diskontinuitě s jeho diletantstvím a podléháním lobbistům, ba i horším fenoménům – např. odvolání ředitele NFA Opěly, ministryní již bohudík rehabilitovaného, mělo zjevně korupční pozadí.

Tuto vůli zatím paní ministryně plně neprojevila v kauze sloučení Státní opery s operou ND. Po kroku A, tj. sloučení obou těles, by měl následovat krok B, totiž předání prázdného „domu mezi muzeem a nádražím“ předvolebněkoaličním kolegům z TOP 09, vládnoucím dnes v Praze ruku v ruce v primátorem Svobodou. Ti pak by měli konečně, sedmdesát let po válce, zřídit v Praze městskou operu, tak jako ji má polovina krajských měst ČR (Brno, Ostrava, Budějovice, Plzeň, Ústí, Liberec, Olomouc, ba i Opava). Dosavadní situace, kdy obě pražské opery byly hrazeny ze státního rozpočtu a žádná z městského, byla naprosto skandální a měla pachut „vyžírkovství“: vy nám

plaťte opery, a my budeme sklízet sekundární zisk. Jeden den navíc strávený v Praze kvůli návštěvě operního představení znamená obrovský zisk z movitějších turistů, o které Praze logicky tolik jde. Praha je dnes jedním z mála měst v EU, která si nedrží vlastní operu. Budovu dnešní Státní opery, bývalého Neues Deutsches Theater, Opery 5. května a Smetanova divadla, bude v každém případě nutné nově pojmenovat. Co třeba Divadlo bratří Škroupů? Ujišťuji čtenáře, že nesporných odborných argumentů pro je celá řada, jak mi jistě muzikologové dosvědčí.

Petr Pavlovský, emeritní vedoucí katedry divadelní vědy FF UK

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
28. BŘEZNA 2012

Jan Brož: L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde





(Ob)žaloba literatury

Skryté příkazy v siločarách literárních iluzí

V procesu čtení se ze čtenářů stávají nevolníci. Násilný akt stvoření fikčního světa románu se nám snaží vnutit iluzi, v níž rozpoznáváme útržky vlastního života. Identifikovat sám sebe v přečteném je základním požadavkem četby. Literatura nezná kondicionál, ale pouze imperativ.

JAKUB ČEŠKA

Literatura nám posílá milostné vzkazy, které pečeti lásku nevolnictvím. Vemlouvavě (ne vždy, proč taky?) se k nám obrací, aniž by nás brala na vědomí. V této ne zrovna postřehnutelné ignoranci tkví její přesvědčivost, pevnost a také ideologičnost. Přestože o nás neví naprosto nic, trpíme soustavným dojmem, že je tomu právě naopak. Přece jen na nás někdo myslel, když jsme v napsaném schopni spatřit vlastní rysy. Ve chvíli, kdy vidíme svůj život přirozeně rozepisován v inscenované krajině literatury, stáváme se čtenáři. V momentu falešné anagnorisis (rozpoznávání) začínáme neosobnímu monstru literatury přisluhovat vlastním tělem. Adorace čtení těžší z paradoxu obecné individuálnosti a individuální obecnosti, proto také střeží intimitu četby nepřístupnost mlčení.

Četba je vedena poslušností: čtenář nemůže učinit nic jiného než vložit svůj čas do stroje literatury, zatočit klikou flašinetu. Snadnost, s jakou jsme s to se v napsaném poznat, svědčí o vítězství stroje. První četbu by Roland Barthes prohlásil za mýtus. Můžeme ale dodat: nikoli proto, že lze vidět iluzornost její počátečnosti, nýbrž také proto, že si na první četbu jednoduše nevzpomeneme. Její počátek leží kdesi v nepaměti. Třebaže si nás nárokuje, sama nemá ostré hranice. Nemožnost rozpomenout se na její fatální iniciačnost ukrývá fakt a důsledky této metamorfózy.

Na rubu emancipačního vzmachu gramotnosti dřímou neviditelní strážci poslušnosti. Osvobozující pocit, který s sebou gramotnost přináší (obtížné slabikování se postupně mění v plynulou četbu), překrývá skutečnost porobení. Teprve tehdy může nastoupit literatura své vítězné tažení.

Svoboda i poroba čtení

Stále se vracíme k neprůhlednému a ambivalentnímu faktu čtení: za zjevnou a do očí bijící svobodou dříme nezjevená a obtížně postřehnutelná poroba. Literatura jako by nám totiž

totiž znamená být osvojen: dobrovolně přitákat vlastnímu porobení. Proto by také bylo poněkud bláhové holedbat se tím, co máme přečteno, neboť jde pouze o výčet toho, čím jsme byli přečteni.

Lze vůbec najít nějaké východisko z pasti čtení a optického klamu, v němž můžeme čtení považovat za tvůrčí činnost? Za svobodnou aktivitou čtení se rozprostírá past četby. Moc literatury spočívá také v tom, že se nám představuje pod falešným jménem. Ať již se za fasádou svobody hrbí otroctví, nebo jsou za zdánlivou vstřícností a sdělností literatury nastražena osidla přísné a neoblomné ideologie. Četba se totiž vyznačuje dobrovolným přitakáním, samozřejmou akceptací literatury jako neviditelné (nerozpoznané) ideologické nomenklatury. Neexistuje proto nejmenší důvod, proč bychom měli proti četbě – a spolu s ní také proti zmnožovanému panství literatury – revoltovat.

Přesto nám literatura může říci jak své ne, tak i své ano, přičemž obě její odpovědi obvykle zaměňujeme. Vyslovujeme-li s ní souhlas, zavrhuje nás. Ve chvíli, kdy ji v paradoxním gestu psaní (neboť v něm zároveň upevňujeme její moc) hodláme naopak znicotnit, blahosklonně nám pokyne, aniž by nás přijala.

Vypravěč a jeho panství

Literatura jako by byla vedena zamlčeným (paradoxním) požadavkem osobní spravedlnosti. Arogance vypravěče spočívá v tom, že jakmile vysloví „já“, říká především svět. Gestem vypravěče bude banální, neurčitě, bezesmyslné a trpce individuální povýšeno na obecné, normativní a v neposlední řadě spravedlivé. Paradoxní „moje spravedlnost“ těžší z asymetrické situace vyprávění. Vyprávět znamená soustavně vydělovat centrum od periferie. Vypravěč vypovězením svého panství nedbale a lehce afektovaně vyhláší robotu. Rám vyprávění – v propastném rozdílu mluvčího a postavy

jako bychom vyjednávali o jejím odkladu. Ifríta, kterému jsme se náhodně připletli do cesty, musíme upoutat vyprávěním, zhypnotizovat jej, nabídnout mu falešné zrcadlo četby, jinak pozbudeme života. Nezrcadlí nakonec literatura nahodilost a provinilost života, neboť jakoby implicitně klade otázku, proč právě tento život, a ne jiný? Nahodilé setkání je proto také symptomem bezdůvodnosti života (neodůvodněnosti), jeho bezpráví, jako i návštěm budoucího verdiktu spravedlnosti: smrti.

Nespočívá úspěch detektivního žánru v jisté logice naruby, jelikož nám namísto práva na smrt předkládá právo na život, a to v ritualizované očiště násilné smrti „vraždou“ vraha? Proč by ale v nás měla být podněcována iluze práva na život? Nespočívá totiž spravedlnost neodůvodněného života právě ve smrti? Detektivka nám takto sugeruje falešnou iluzi, v níž bude smrt vykázána jako anomálie za obzor lidského života, byt by byla vlastním horizontem setkání.

Číst znamená plýtvat smyslem

Literatura se tedy vyznačuje jistým úhybným tahem. Namísto manifestace práva na smrt inscenuje právo na život. Tato iluzorní nesmrtelnost bude v detektivce zaplácena „vraždou“ vraha: nahodilost a bezdůvodnost bude překryta příkladnou odůvodnitelností práva. Inscenovaná spravedlnost detektivního vyprávění těžší z ideologického mechanismu literatury – z propasti mezi vypravěčem, subjektem vyprávění (detektivem) a jeho objektem (mlčícím vrahem). Vrah je stížen příkazem mlčení, neboť pokud by promluvil, přestal by již být vrahem. Detektivovo „mluvím“ těžší z paradoxu „vlastní“ (mojí, soukromé) spravedlnosti. V literatuře se kdekdo dere ke slovu, jako by mu teprve to mohlo zajistit právo na život. Z tohoto překřikování plyne upovídánost literatury.

Literatura je mimo spravedlnost, třebaže sama rodí paradoxní „osobní spravedlnost“ – domáckou, rodinnou a familiární. Vypravěč jako by byl na počátku: jeho stvořitelský akt bývá často přirovnáván k božskému stvoření. Proto také dlí mimo jakékoli rámce, přitom jeho promluva rámeček tvoří. Vypravěč je ambivalentní postavou: jelikož není odůvodněn, bude také nevyvratitelný, nezvratný a v posledku také odůvodňující. Zvnějšku bychom mohli vidět literaturu v její povýšenosti a aroganci, což však zjevně není její vlastní pohled. Ten bychom spíše našli rozepsaný v tematicce osudovosti, nezvratnosti a (kvazi)spravedlnosti. Tuto pojmovou konfiguraci lze přeložit jedním slovem: čitelnost. Přečíst nebo být přečten (rozdíl není podstatný) značí zatuhnutí v siločarách literárních iluzí. Číst neznámá nic jiného než plýtvat smyslem.

Literatura se k nám sice obrací s vlídnou tváří, častuje nás však smrtí. Jakožto její předmět můžeme zakoušet pocit nekonečné viny. Její trpně mlčenlivé svědky, postavu a čtenáře (bytosti okraje), můžeme označit jako živé mrtvolky. Jelikož byli hlasem vypravěče vyděleni, trpí nepatřičností své existence. Spravedlivé by totiž bylo (v obludné a deformované spravedlnosti vypravěče), kdyby byl na jejich místě někdo jiný: kdokoli, kdo by byl blíže středu. Trpný a trpěný život periferie umocňuje vypravěčovu všemocnost a velkorysost. Vypravěč totiž potřebuje soustavně vydělovat periferii, neboť jinak by přišel o svoji svrchovanost. Hrabalovo revoluční gesto těžší z inverze (a také z despotické tenze literatury) – z okraje totiž činí střed svého vyprávění. Toť revolta umlčovaných proti hlasu moci. Stín podezření z nahodilosti a nepatřičnosti náhle padá na obyvatele středu, na servilní přitakávače trůnu. Literatura vyhlášením práva na život vynáší zároveň ortel smrti, vždyť říká zároveň ano i ne, a to jak životu, tak také smrti: záleží pouze na tom, z které strany se k ní přichýlíme.

Autor je literární teoretik.



László Moholy-Nagy: Světlohra černá, bílá, šedá, 1930

nedávala na výběr. Neříká nám ani tak to, kým jsme či kým bychom mohli být, spíše nám soustavně vnucuje to, kým jsme byli. Takto nám pochopitelně přikazuje zejména, kým se máme stát. Literatura totiž nezná kondicionál, pouze imperativ. Její občasné ponoukání, čím bychom mohli být, lze vidět jako implicitní hrozbu, která pouze zdánlivě ledabyly trvá na tom, čím bychom měli být, případně na čí straně bychom měli stát. Její stranickost a ideologičnost má zvláštní povahu; neobtěžuje se totiž podat alespoň nějaké vysvětlení. A to patrně z prostého důvodu, že se za ideologickou a stranickou nepovažuje. Jejím žalobcem však čtenář být nemůže, neboť oporu pro její pravdivost nachází téměř kdekoli ve svém životě. Číst

– může posloužit jako analogie literatury a čtenáře (čtení, četby), neboť i zde je čtenář periferií, mlčenlivým posluchačem žvatlající literatury. Není totiž zásadnějšího rozdílu než mezi subjektem a objektem vyprávění. Ostatně kdejaké vyprávění je motivováno potřebou domoci se slova, snahou vymánit se z moci objektivace. Neběží o nic jiného než o dovolávání se emancipačního gesta vyprávění, v němž by mohlo dojít – byť jen na okamžik – k uvolnění posmrtné ztuhlosti. Můžeme ale skutečně v souvislosti s četbou mluvit o brzkém a někdy až příliš předčasném připomínání smrti?

Podle Todorova spočívají *Příběhy tisíce a jedné noci* na dvojím protikladném pohybu: zatímco zvědavost zapřičiňuje smrt, vyprávěním

Ježí ví, že mi nefunguje š

K antologii současné polské poezie

Literární podtéma aktuálního čísla je věnováno současné polské poezii. První text se zamýšlí nad antologií 12× poezie Polsko, přičemž s několika zmíněnými jmény se setkáme ještě na následujících stranách.

JONÁŠ HÁJEK

Nakladatelství Fra vydalo antologii dvanácti současných polských básníků. Knížka s novými jmény severních sousedů volně navazuje na předchozí počín podobného ražení – hostovskou antologii *Bílé propasti* z roku 1997, představující polskou generaci „barbarů“, seskupenou kolem časopisu *bruLion*. Dnešní čítanka s prostým titulem *12× poezie Polsko* přináší směsku autorů bez zjevného jednotícího gesta. V zemi pohanky a řepy se začíná dřív. Třicetiletí „nováčci“ už mají za sebou docela slušnou bibliografii. Při letmém srovnání s *Bílými propastmi* vidíme, že v Polsku už nefrčí minimalismus, ale ani dlouhé básnické skladby. Letmé srovnání s domácí tvorbou pak ukazuje, že Poláci holdují abstrakci a sebereflexi bez citových křečí a neoddělují tak ostře soukromé a veřejné.

Stále je co bořit

Antologie je vybavena předmluvou, medailonky, fotografiemi a ediční poznámkou. Předmluva je napsána tak chytře, že ji lze cum grano salis přenést na jakoukoli množinu náhodně zvolených básníků. Medailonky zase nabízejí kvalitní materiál pro recenzenty, kteří si rádi pomohou stručnými charakteristikami – důležité je nevynechat homoerotické zaměření třetiny autorů. Samotné básně jsou také bohatě vybaveny: motty, dedikacemi a datacemi se to mezi mladými Poláky jen hemží. Narážky na *Iliadu* nebo francouzskou filosofii nesmějí chybět. Dost ale uštěpačnosti. Důraz se klade především na různorodost. Čtenář se může zhloubat do konzervativních katolických veršů a vzápětí být vytržen anarchistickým apelem. I kdyby současné básnění skutečně vyjadřovalo především vlastní marnost a i kdyby básně stylově splývaly,

je tu široké rozvrstvení ideologické. Díky silné duchovní tradici je totiž v Polsku stále co bořit a čím provokovat.

Necháme se tedy vyvenčit Szczepanem Kopytem, zanádááme si na církev s Piotrem Macierzyńským, vrátíme se na začátek k básním Justyny Bargielské, barevným a studeným jako zmrzlina, k Dąbrowského paradoxům, chytrým a jednoduchým jako papír o jedné straně, případně se pokusíme vtělit do ekobásní Julie Fiedorczuk, přeskočíme k decentním jazykovým motanicím Joanny Mueller nebo se rozteskníme u básní-povídek Bartosze Konstrata.



Katarzyna Kozyra: Zvířecí pyramida, 1993

Právě Bartosz Konstrat možná představuje největší objev antologie. Texty stejnou měrou naléhavé i plaché jsou lyrickou kronikou úzkostného štěstí, knedlíku v krku. Postavy se míhají, báseň je záznamem milosti i nerozumění. Konstrat nám svou cudností, vřelým založením a trochu vznešenou dikcí připomíná zlínského básníka Pavla Petra. Jako by se dlouho zapírané cítění queer venkovana vydestilovalo do ohromující čistoty, jíž ostatní milostné básně sotva stačí s dechem. A potom otočíme stránku a je zde zmíněný Szczepan Kopyt, básník vybraný jako představitel angažované poezie, který „reaguje

na témata z médií a politiky“. Básník sice s žádným převratným návrhem na uspořádání světa nepřichází, jeho pobavené gesto je ale v daném kontextu osvěžující. Kopyt napovídá, že i současnou polskou poezii můžeme měřit prizmatem vyrovnávání se s všudypřítomným katolicismem: „ježí ví, že mi na klávesnici nefunguje š“.

Komfort

Kniha semkla řadu překladatelů. Pod velením editorů se tak pod jedním hřbetem setkal například matador Jiří Červenka s polonistikou nadějí Michaelem Alexou. Někteří autoři jsou ale slabí – například Pasewicz a Dehnel, které shodou okolností spojuje jméno překladatele Jana Jeništy. Zvláště Dehnel působí jako omyl. Verše jsou konvenční a přidušené nabubřelou pózou, již nejlépe vystihuje macatá kravata na autorově podobizně. Krom toho překladatel patrně neovládá základní principy rýmu, a tak jeho verze Dehnelových spanilých jízď táhá za uši. U Pasewicze zase natrefíme na překladatelský lapsus – titul sbírky odkazuje k Bartókově *Hudbě pro strunné nástroje, bicí a celestu*, o žádných „perkusních nástrojích“ tedy nemůže být řeč. Celkově však jsou překlady vyvážené, vynalézavé a přesvědčivě česky znějící.

Ti, kdo kritizují dobovost takovýchto antologií, nechtě uváží, jak těžké je vybírat ze současných autorů. I v nejmladší generaci dorůstají básníci, o kterých se ještě neví (v *Bílých propastech* chyběl třeba Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, dnes zásadní autor). Být ale takto informován o současném stavu jedné zahraniční poezie považují za znamenitý komfort. Vzpomeňme si na Zábranovu a Marešovu antologii americké poezie z šedesátých let *Obeznámeni s nocí* (1967). Editori tehdy přiznali limity vlastního výběru a seřadili autory podle abecedy. Náhodně se třely poetiky velmi vzdálené, autoři, kteří by si jinak ruku nepodali. Podobné štěstí máme i u polské novinky z Fra. Pokud mě dva z dvanácti básníků skutečně oslovili a přibližně polovinu považují za dobré autory, soudím, že se antologie povedla. Autor je básník.

12× poezie Polsko. Antologie současné polské poezie. Sestavili Grzegorz Jankowicz a Lucie Zakopalová. Fra, Praha 2011, 232 stran.

literární zápisník

Oněgin jako slow motion

TOMÁŠ GLANC

Dnes jsme i v umění zvyklí, že se všechno zrychluje. Tak jako kdysi mezi řádky, naučili jsme se číst mezi klipy. Děje-li se něco pomalu, bude autor pravděpodobně vyznavačem filmů Tarkovského nebo Bély Tarra a pluje asi proti proudu, nebo je podivín.

Achim Freyer, malíř, divadelní a především operní režisér, není jistě zařaditelný do kategorie marginálů, naopak, jak dokládá troj-svazková monografie z roku 2007 nazvaná *FREYER – THEATER*, je to klasik. V posledních letech pracoval v Los Angeles, kde inscenoval Wagnera, v Curychu a před čtyřmi lety se vrátil do Berlína, města, kde se roku 1935 narodil, studoval u Bertolta Brechta a na mnoha adresách už dříve režíroval. Inscenuje tu Čajkovského operu *Evžen Oněgin*, která měla mimochodem roku 1888 zahraniční

premiéru v Praze a dirigoval ji tehdy Pjotr Iljič osobně.

Freyerova inscenace v prvních chvílích působí jako jednoduchý vtíp. Protagonisté se na holé scéně neobjeví v historických kostýmech příslušných době konání „lyrických scén“, ale v černobílých maskách klaunů. Postupně se ale ukazuje, že tato maskaráda je součástí komplexního inscenačního řešení, které diváka po celých sedm obrazů všech tří aktů drží v napjaté a postupně čím dál nadšenější pozornosti. Není vyloučeno, že se vyznění jednotlivých představení významně liší, jak o tom svědčí fotografie starších masek jednotlivých zpěváků i změny v obsazení. Zpočátku dirigoval berlínský guru Daniel Barenboim, dnes za pultem stojí Pietari Inkinen, umělecký ředitel novozélandského symfonického orchestru, narozený 1980 ve Finsku. Zpočátku byl magnetem publika Rolando Villazón, operní popstar, kterou znají i fotbaloví fanoušci ze společnosti Plácida Dominga a Anny Netrebko, dnes zpívá hlavní tenor méně věhlasný Arnold Rutkowski. Možná ale, že s úbytkem hudebních hvězd zesílila kompaktní sevřenost inscenačního záměru. Každopádně výhrady, které před více než třemi lety zformuloval po premiéře v deníku Die Welt renomovaný kritik Manuel Brug, vyčítající inscenaci statickou mechaničnost, nudu

a neživotnost, se vzhledem k současnému stavu představení dají vysvětlit jen kritickou naprostou tupostí. Nebo výraznou proměnou představení.

Už ve své době byl Čajkovského *Oněgin* výzvou opernímu žánru – komorní, bez exotiky a efektních motivů. Freyer však toto milostné mikrodrama ukázal doslova pod lupou. Předkládá zpomalené tempo jako nadčasové memento, které postavám a situacím propůjčuje nečekané akcenty. Scéna i kostýmy jsou černobílé, kromě židlí a masek tu nejsou žádné kulisy, jeviště je neustále zalidněno, takže zpívající primadony jsou utopeny v permanentním chóru. Jednotlivec tu hraje roli, která je vymezena jeho stereotypními pózami a gesty, není však zjednodušen na nějaký strojek nebo schéma, jen zažíváme melancholickou tíhu jeho omezené, zasíťované jedinečnosti. Právě v loutkohře masek vyniká – a nikoli mizí – možnost jedinečného výrazu, výjimečné emoce či dramatickosti okamžiku. Obličej, na kterém je mimika předem namalovaná, je ve výsledku mnohem senzitivnější výrazovou plochou než volné pole všech možností. Podobně zpomalenost každé akce nevede k deficitu aktivity, ale naopak ke zjitřenému vnímání každého pohybu, každého gesta, každé události.

Reakce na inscenaci byly hodně zjitřené. Už na premiéře část publika bučela, kritiky

téměř masově spílaly vykonstruovaně umělému pojetí jedné z nejpřirozenější dějových oper světového repertoáru. Freyer se inscenačně ponořil do hlubin, které jsou přitom naprosto srozumitelné. Přes děj a emoce protagonistů se valí ještě jiné síly, jimiž nelze jen tak manipulovat – fátum času a okolí, davu a věčného opakování týchž situací pod mikroskopem pantomimické drobnokresby. Roman Trekel, který zpívá Oněgina, není možná ten nejcharismatictější baryton v dějinách operního zpěvu, ale na titulního hrdinu s mechanickými pózami, na tohoto dandyho, který se hýbe jako na klíček, a přesto dosahuje intenzity podivuhodného charakteru, vnímavý divák hned tak nezapomene. V čem vlastně spočívá síla vášně, jedincova jedinečnost, působnost gesta? Freyer nechává všechny prostředky operně divadelního náčiní hned na počátku vykoletit, sám se však touto vychýlkou nenechává nijak oslnit, ukolébat ani uhranout, a tak se dostává na novou rovinu vyprávění. Zde notoricky známý příběh Taťány a Oněgina sice odkazuje k beznadějně vykonstruovanosti, která je pro příběh typická už u Puškina, přesto dociluje mimořádné naléhavosti. Ta je u tak konceptuálního řešení vlastně šokující.

Autor je rusista.

Básnění a demokracie

Polský literární kritik o angažovanosti současné literatury

Provokativní článek vyšel před pěti lety v polském katolickém kulturním týdeníku Tygodnik Powszechny. Do debaty, kterou vyvolal, vstoupili nejen literární kritici a historici, ale také běžní čtenáři, kteří reagovali na jeho záměrně kontroverzní tezi o úkolu a potřebě současné poezie aktivně se zapojit do společenské diskuse.

IGOR STOKFISZEWSKI

Myšlení o uměleckém díle má právo a povinnost otevřeně hledat společenský obsah.

Theodor W. Adorno

Básně, o nichž zde bude řeč, vznikaly na přelomu století, kdy pomalu vyhasínal zápal politické transformace a kdy jazyk sociologie, popisující společnost v postmoderních kategoriích, už nedokázal naši demokracii přesvědčivě charakterizovat. Kniha, o nichž zde bude řeč, vznikaly v okamžiku, kdy projekt změn zahájených v roce 1989 začal odkrývat své slabiny: chybějící univerzální rozměr, pouze zdánlivý pluralismus, krizi dialogu jako nástroje rozvoje.

Dnes, kdy máme k dispozici jazyky představující společenské změny uvnitř demokracie v celé jejich složitosti, může opakovaná četba těchto básní oproštěná od metafyzických, existenciálních a metabáskyckých jazyků dominujících minulému desetiletí dokázat, že je nová poezie bohatým zdrojem informací o mechanismech kultury tvořené v rámci projektu liberální reformy. Zaposlouchávám se do její melodie, slyším všechny falešné tóny.

Básnění, které odstraňuje

Jednou ze dvou nejvlivnějších poetik minulých let je směr tzv. osmělené fantazie (pojem literárního kritika Mariana Staly), inspirovaný surrealistickou poetikou. Jeho hlavní zástupce Roman Honet vydal sbírku *Pójdiesz synu do piekła* (Půjdeš do pekla, synu, 1998). Už obálka odstraňuje: je na ní fotografie „osvětimského kata“ doktora Mengeleho, rozmazaná jako ve snovém preludu. V Honetově sbírce najdeme rozervané oneirické vize, v nichž se znovu a znovu objevují obrazy spojené s různými válečnými zážitky: „zaprášené lebký“, „rudé pozadí kamenolomů“, „žihadla ohně“, „zbraně zakopané v zemi“, „vojáci vycházející zpoza stromů“. Jsou zde i přímé narážky na dějiny Třetí říše a druhé světové války: hořící Reichstag, Rudolf Hess, Osvětim, duchové německých pilotů...

Honet ve svých vizích nepátrá jako surrealista po obrazech soukromého strachu z vlastního nevědomí, ale představuje celou paletu symbolů vytlačovaných z kolektivního vědomí. Když vyvolává drastické válečné scény, připomíná zároveň oblasti kolektivní paměti, které měly být v duchu myšlenky modernizace (založené mj. na usmíření národů) vymazány. Honetovy básně poukazují na dvě slabiny liberálního projektu: nárok na univerzalitu a zdání pluralismu. Liberální projekt de facto nepustil ke slovu radikální diskursy (příkladem jsou protiněmecké resentimenty) a tím, že je z veřejné sféry vyloučil, popíral i vlastní univerzalitu.

Wikipoezie

Při pátrání po proměnách liberální kultury minulých let bude užitečné podívat se také na texty zástupců druhého nejvlivnějšího proudu v mladé poezii, tedy neolingvistu, k jehož představitelům patří Maria Cyranowiczová, Joanna Muellerová, Marcin Cecko, Michał Kasprzak, Jarosław Lipszyc. Tito autoři, inspirovaní předválečnými proudy avantgardy a futurismu, tvoří básně zdánlivě připomínající slepence více či méně kompatibilních významů. Ve skutečnosti jsou však součástí jednoho společného projektu, jehož nejnplnější realizací představuje tvorba Jaroslawa Lipszyce.

Jeden ze základů liberální demokracie tvoří myšlenka neustálého dialogu. Rozvoj je založen na reformách, které jsou výsledkem dohody většiny herců „společenského divadla“. Na konci devadesátých let však byla tato smlouva vypovězena. Sociologie to popisuje jako přechod od konsenzuální demokracie k demokracii konkurenční (Ernesto Laclau, Chantal Mouffeová) nebo demokracii antagonistické (Slavoj Žižek), kde společenská změna vychází ze světónázorového konfliktu, ne z dialogu. „Slova už si nehrají na kočku a myšlenku,“ říká se v Lipszycově

básni Poslouchej. Ponaučení, které Lipszyc vyvodil z vlastních intuitivních předpokladů, ho přivedlo ke společenské angažovanosti. Futuristické heslo „osvobozených slov“ přestalo v případě varšavského básníka znamenat jen variantu poetiky, stalo se politickým projektem. Lipszyc se začal věnovat otázce privatizace textů (i myšlenek) a změn v autorském právu, jehož forma je odrazem jednoho z pilířů kapitalismu – kultu soukromého vlastnictví.

Lipszycovy básně jsou dostupné na internetu na principu „volných licencí“ (copyleft

jenž ji naplňuje němým křikem homofobie – diskursu vyloučeného z kolektivního vědomí, stejně jako xenofobie, jež se ukrývá na okraji liberální představitosti.

Básně autorů blízkých gay a lesbické komunitě spojuje jedno: pocit neúčasti ve veřejné debatě o formě kultury. Jejich erotika je stejně tak volbou citlivosti jako nezbytností. Homosexuální diskurs je jako potenciálně konfliktní oblast, nezapadající do měkké dialogičnosti demokracie, uzavíraný v ghettu soukromého. Ale v Pasewiczových textech



Kresba David Böhm

nebo Creative Commons) a mohou být kopírovány nebo měněny bez souhlasu autora. Poezie se tak stává společným vlastnictvím, „obecným dobrem“. Dalším krokem je užívání internetu (konkrétně nástroje Wiki, s jehož pomocí je redigována Wikipedie) jako prostředku k tvorbě poezie. Wiki obsahuje velké množství neautorských paraencyklopedických hesel, která básník libovolně užívá a tvoří básně komentující současné události. Příkladem je báseň T-34, napsaná jako odpověď na protivládní demonstrace v Budapešti. Ale privatizace má v našich kulturních podmínkách ještě jeden rozměr: Liberalismus spojený s myšlenkou občanské společnosti ostře rozděluje politické a soukromé, což v důsledku vede na jedné straně k chápání moci jako nástroje neproblematické správy státu a na straně druhé k vylučování všech konfliktních diskursů mimo sféru jazyka moci.

Homopoetické Polsko

Velmi důležitý je například gay a lesbický diskurs. Edward Pasewicz v básni Exotické rybce z akvária v Café 2000 z debutu *Dolna Wilda* (Dolní Wilda, 2002) představuje scénu z gay baru v Poznani, v níž vystupují Student, bříchatý Vojín, dvě lesby a Barman. Autor naznačuje, že sexuální orientace nesouvisí s příslušností ke skupině. Hlavním hrdinou textu je exotická rybka, sledující dění v baru jako vnější, němý pozorovatel: „Jsi tlustá šedá klobáska s vykulenými očima, / co chvíli se přilepíš ke sklu / ústním otvorem a suneš se ke dnu. / Nic důležitějšího se tu neděje. / Jenže je to cizí, cizí, cizí“ (překlad Jana Jeništy).

Ryba se stává protagonistou, který z akvária mlčky sleduje exotický život homosexuálů,

slyšíme i obžalobu. Gay a lesbické prostředí je představeno jako pasivní loutka v politických hrách. Básník tím zpochybňuje myšlenku, podle níž se jinakost realizuje v pocitu „být tolerovaný“. V básni Exotické rybce z akvária v Café 2000 onen němý pozorovatel sice toleruje, ale má přitom pocit, že sledované je „cizí, cizí, cizí“.

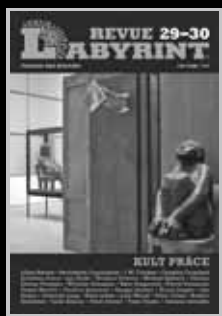
V poezii nových básníků není těžké odhalit tento kritický postoj ke dvěma dimenzím soukromí, jež přímo souvisí s podstatou kapitalismu, stejně jako k chápání veřejného prostoru jako domény většiny, v protikladu k veřejně deklarované otevřenosti demokracie k dialogu s Jiným.

Kultura vycházející z liberálního projektu spjatého s myšlenkou volného trhu má tendenci výrazně oddělovat to, co by se podle ní mělo stát předmětem společenské a politické reflexe, od toho, co stojí mimo ni. Literatura má v této kultuře plnit funkci spíše zábavní než kritické a věnovat se sama sobě ve vlastní realitě. Poezie představuje v této chvíli jedinou oblast umění osvobozenou od světónázorových i ekonomických tlaků, a zároveň patří k diskursům, které výjimečně citlivě reagují na impulsy individuálního a kolektivního života. Tato citlivost nás nejen vede k tomu, abychom básnický jazyk chápali jako nositele informací o proměnách naší demokracie, ale dokonce vybízí, abychom „otevřeně hledali společenský obsah“.

Autor je literární kritik, působí v měsíčníku Krytyka Polityczna.

Z polského originálu Igor Stokfiszewski: *Poezia i demokracja* (in: Tygodnik Powszechny č. 10/2007) přeložila Lucie Zakopalová. Redakčně kráceno.

NOVÉ KNIHY Z LABYRINTU



Labyrint revue 29-30
Nové číslo kulturní revue, která vychází od roku 1991. Hlavní téma „Kult práce“. Současná světová literatura a výtvarné umění, překlady, rozhovory, povídky, eseje, barevné přílohy a fotografie.
260 stran, 195 Kč



Václav Hájek Jak rozpoznat odpadkový koš
Eseje o stereotypech ve vysoké i masové vizuální kultuře.
1. svazek nové edice Labyrint Fresh Eye.
150 stran, 225 Kč



Maxim Biller Země otců a zrádců
Sbírka 16 povídek o lidech, kteří umanutě hledají odpověď na otázku: Jak se děs minulosti zmocňuje dnešního člověka. Překlad Jana Zoubková.
320 stran, 295 Kč



Saša Stanišić Jak voják opravuje gramofon
Román o výjimečném dětství v časech, kdy člověk usíná v míru a probouzí se do války. Aleksandar vyrůstá v malém bosenském městě Višegrad a jeho největším darem je schopnost čarovat a vyprávět příběhy. Překlad Tomáš Dimter.
300 stran, 295 Kč

www.labyrint.net | labyrint@labyrint.net

Poezie není kebab

S Romanem Honetem o poetických tradicích

Polský básník a editor hovoří o tendencích v současné polské poezii, ale také o vztahu básnictví a politiky, masovém čtenáři, významu literárních cen nebo o čtení a nečtení poezie.

LUCIE ZAKOPALOVÁ

Čeští čtenáři si tradičně myslí, že poezie má v polské literatuře vysoké postavení – už od dob, kdy básníci byli národními věštcí jako Adam Mickiewicz nebo Zbigniew Herbert. Zachovala si současná polská poezie takovou pozici?

Češi možná mají pravdu, ale jen částečnou. Rozhodně se mi obraz polské poezie zdá neporovnatelně lepší než obraz polské prózy. Lyrika je u nás, pokud to zobecním, dokonalejší než próza: tematicky i formálně. Polští prozaici se na rozdíl od básníků setkávají s mnohem větším zájmem čtenářů, a to často způsobuje, že píšou druhořadé knihy, protože masový čtenář čte jen druhořadé knihy. Knihy pro masového čtenáře se dnes vlastně ani nemusejí psát: stačí je jen přepisovat, a také se přepisují.

Závažný, odvěký problém polské prózy je právě ona řemeslná, technická zručnost, doprovázená absolutní myšlenkovou předvídatelností a z hlediska nápadu druhotností vůči světové literatuře – ačkoli i ta je v polské verzi nezdařená. Zejména v posledních letech se navíc rozmáhá nekritický společenský konjunkturalismus, tedy plánovitý sklon nastolovat aktuální a mediálně vděčná témata, což z prózy v důsledku dělá publicistiku. Z historického ohledu to není žádné novum. Tadeusz Konwicki, Wiesław Myśliwski, Andrzej Stasiuk nebo Olga Tokarczuková, či Błażej Dzikowski z nejmladších prozaiků snad představují výjimku, podobně jako například Karol Maliszewski, básník a kritik, ale zároveň autor výborných povídek.

Zároveň lze jen těžko hovořit o vysoké pozici současné lyriky. Básník musí počítat s omezeným okruhem čtenářů, což mu sice umožňuje neohlížet se na čtenářské módy a zajišťuje mu to tvůrčí svobodu, jistě ale ne postavení věštce. Věštcí současného světa jsou televize a internet, Mickiewicz, Miłosz a Herbert se čtou zejména ve škole a na univerzitách. Myslím, že kdybychom zorganizovali anketu s otázkou, kolik Poláků přečetlo celého Mickiewiczova Pana Tadeáše, což je přece náš národní epos, nebo aspoň jednu Miłoszovu báseň, výsledek by byl žalostný. Statistika by se sice do literatury neměla promítat, ale kdyby se to stalo, mohli bychom se s některými polty rychle rozloučit a jiné – bolestně poznat. Poláci čtou doma básně Jana Twardowského nebo Wisławy Szymborské. Možná to způsobuje podivná polská povaha, že z výjimečných tvůrců děláme pomníky proto, abychom si od nich odpočinuli, podle zvrácené logiky: známe, takže nečteme.

Většinou je potřeba odstupu několika let, abychom si povšimli určitých podstatných tendencí a odlišili od nich ty méně závažné. Ale přece jen – lze na básnické mapě současného Polska určit už dnes důležité body, které bychom neměli minout?

Potřebujeme spíše odstup několika desítek let. Ale už dnes můžeme poukázat na některé autory, kteří si vydobyli důležité místo. Jsou to básníci Marcin Świetlicki, Andrzej Sosnowski a Jacek Podsiadło. Všichni tři debutovali po roce 1989 a jejich lyrika zatím nestárne, nevychází z módy. Tvoří součást kultury a zůstává s dalšími generacemi čtenářů. Všichni tři jmenovaní jsou v Polsku populární, ale lyrika, již nám dali, splňuje určitý předpoklad, z podstaty věci vzdálený

současné nervózní realitě západního člověka – svědčí o tom, že popularita je etapa pro autora jistě příjemná, nikdy však není konečným cílem. Poukázal jsem jen na zjevy zvláště výrazné, existuje ještě několik dalších básníků stejně hodných pozornosti, ale obávám se, že vyjmenovávání dalších přijmení by mohlo být pro českého čtenáře nepříliš průkazné, takže zůstaňme u zmíněných autorů.

V krátkých básnických medailoncích se často objevuje informace o cenách, které autoři získali. K nejznámějším patří Nike, Literární cena Gdyně nebo Cena Kościelských. Jsou pro básníky důležité? Je cena v nějaké básnické soutěži dobrým měřítkem kvality?

Myslím, že ano, ceny mají stále svůj význam. Zejména pro autory a vydavatele. Doplnil bych ještě básnickou cenu Silesius, udělovanou ve Vratislavi. Počet cen v Polsku se v nedávné době zvýšil, ale – což je překvapivé – reakce čtenářů na ony ceny se dramaticky změnily. Mám na mysli oslabení či spíše celkový rozpad veřejných diskusí kolem oceněných knih. Například na internetu, a to ani na literárních portálech, se kolem výsledků letošních ročníků cen, které jste vyjmenovala, v zásadě nic nedělo. Fakta byla zaznamenána, ale hned potom nastalo ticho. Podobně zareagovaly literární časopisy: lhotejné, kronikářské zápisy a situací vynucené otištění popisu oceněných knih. Chyběla polemika. Škoda.

Že se přestáváme přít, že přestáváme hlasitě, odvážně projevovat nadšení nebo nespokojenost, je špatné znamení. Můžeme uvažovat, zda diskusi o literatuře paradoxně ceny, jako určitá forma rankingů, nenahrazují. Můžeme uvažovat, zda tuto diskusi nevylučuje jen slabé zázemí současných čtenářů, ale dokonce i samotné verdikty, které občas ocení autory, jejichž tvorba má onen zvláštní rys, že diskutovat o ní je ztrátou času. Ale s pojmem kvality ve vztahu k poezii bych byl opatrný, jak jen je to možné. Nesmírně opatrný. Kvalitní může být vysavač nebo oblečení. Je to termín z reklamního newspeaku, který k mé lítosti proniká do literárního diskursu – kritici například píšou, že určitá kniha dobře chutná, že je ji vůbec možné ochutnat. To je důkaz velmi smutného zploštění jazyka a jen doufám, že ne také intelektu, ačkoli jistý si nejsem. Se vši úctou, ale také s rozhodným varováním – já bych se chtěl od kritiků a čtenářů dozvědět, co v knize našli, co díky knize objevili v životě, v intelektuální oblasti, a co jim naopak chybělo. Určitě mě nezajímá, jestli jim kniha chutná. Pokud ano, ať ji snědí. Pro mě je takovýto přístup výrazem bezradnosti ve vztahu k literatuře. Kvalitu hodnotíme především u užitého zboží, ne u poezie. Poezie může být skvělá, může být špatná, může být kontroverzní. Nebavme se o ní jako o kebabu.

Možná jsme se kvůli mému sklonu k slovíčkaření úplně nepochopili a rozpravám o kvalitě jsem věnoval příliš mnoho času. Zkrátka, každý verdikt důležité polské literární ceny může být kontroverzní. Osobně mám svou skupinu oblíbených autorek a autorů. Pokud se do ní porota určité ceny treť, jsem rád, ale pokud ne, jsem klidný, protože žádným způsobem nenaruší můj vlastní názor na literaturu, na niž se osobně prizmatem cen nedívám.

Před rokem 1989 se polští básníci často vyjadřovali k politickým záležitostem, příkladem je už zmiňovaný Zbigniew Herbert. Jaké jsou dnes vztahy poezie a politiky?

Po roce 1989 bylo v Polsku poměrně dlouhou dobu spojování politiky a literatury nevhodné. Těmi, kdo psali o politice, vydavatelé a čtenáři spíše opovrhovali. Psaní o politice bych tehdy přirovnal k nošení filcové záplaty na elegantním obleku. Objevovaly se samozřejmě knihy,

kteří se týkaly například politických afér, ale beletrie s politickou tematikou hrála rozhodně druhořadou roli. Prostě nebylo jí mnoho. Nechtěli jsme číst o politice. Zčásti za to mohla únava dobou socialismu, zčásti šilenství těch skvělých let hned po roce 1989, onoho období mnohých a velkých nadějí, které se potom rychle a bolestně rozplynuly.

V nedávné době jsem zaznamenal opětovnou snahu literaturu a politiku sblížit. Bývá zdůrazňována zejména potřeba společensko-politické vzpoury. Jsou to jevy, o nichž se hodně mluví, ale nejsou moc průkazné. Osobně mi připadají uměle vytvořené, podobně jako například trendy v módě. Mluví o nich především kritici. Píší, že se vrátila doba angažované literatury, jenže jim téměř nikdo nevychází vstříc konkrétními básněmi. Snad se nakonec objeví, nevím. Aby byla současná literární vzpoura, ať už v Polsku nebo Česku, viditelná a průkazná, musí být spojena také s mimoliterárními akcemi a vyžaduje neporovnatelně větší úsilí než samotné psaní.

Vzpoura potřebuje člověka, který vyjde do ulic a teprve pak se vrací domů, jestli vůbec nějaké doma má, a píše o tom, že svět nebo systém je špatný a nespravedlivý. Ale dnes je to jinak: básník sedí v pohodlí před počítačem, obklopený knihami, které stály spoustu peněz, v bytě od rodičů, a tam si hlásá svá moudra, načež jde do kavárny a ptá se: „Hele, kámoši, jak se vám líbila moje poslední vzpoura?“ To je čistý narcismus. Vzpoura nevytváří zrcadlo. Vzpoura je rozbíjí. Vztek a nesouhlas s tím, co mě obklopuje, jsou pocity, s nimiž je nutné žít, zažít je, nejen přečíst. Herbert nebo básníci Nové vlny psali v polarizované skutečnosti, výrazně založené na schématu my versus oni. Jenže na obou stranách této rovnice byly určité elity, schopné postavit proti sobě své pravdy, a i když fyzickou sílu mohla použít pouze

jedna z nich, musela brát vážně intelektuální a morální sílu té druhé. Dnes je doktorand na polonistice nebo společenských vědách, který v teplém paneláku píše článek nebo báseň proti emisím skleníkových plynů, komickou a nedůvěryhodnou postavičkou, protože kdyby nebylo skleníkových plynů, neseděl by ve svém teplém paneláku a nemohl by psát na počítači.

Za politickou vzpouru člověk vždycky platí vysokou cenu: Herbert umíral hladu, Miłosz se nemohl vrátit do Polska a Jan Lechoń chodil v starosvětském, ošuntěném fraku po New Yorku a divil se, že tak velký spisovatel jako Faulkner chodí oblečený normálně. Když pozoruji situaci ve světě, obávám se, že v případě autentické společenské vzpoury – tedy ne bojůvek na předměstích, jak se to nedávno stalo v několika francouzských městech, ale plošného odmítnutí legitimizace existující vlády a v důsledku dezorganizace společenského řádu – budeme mít co do činění ne s teoretiky společenských věd, kteří bojují s mýty, ale s lidmi, kteří stínají hlavy. Pak se literatura a politika, jak se to běžně dělo v podobných situacích, automaticky sblíží. Když mluvím o vztazích literatury a politiky, cíleně je zužuji na vzpouru. Neumím si totiž představit, že by v podmínkách demokracie – pomineme-li otázku, nakolik jsou současné evropské systémy demokratické – na sebe vzaly formu glorifikace, a přitom nebyly směšné.

Celý rozhovor naleznete na advojka.cz.

Roman Honet (nar. 1974) je polský básník. V letech 1998 až 2008 působil jako redaktor literárního časopisu Studium a nakladatelství Zielona Sowa. Je editorem dvou antologií současné polské poezie. obí na krakovské Jagellonské univerzitě.



Roman Honet. Foto Iwona Kacperska

Oči neviditelné šelmy

Zvíře v nás a v Mrtvých Lisandra Alonsa

Jedním z klíčových děl žánru popisovaného v eseji v tomto čísle A2 jako „estetika pomalosti“ či „kinematografie chůze“ je snímek argentinského filmaře Lisandra Alonsa Mrtví, který zpracovává téma nedopovězené cesty osamělého muže džunglí.

LUCIE ČESÁLKOVÁ

Tři muži. Jeden se sekyrou, druhý s mačetou, třetí svírající flašku. Tři výpravy do přírody, trojí fascinující bloudění v džungli osamělosti lidské existence. Z triptychu snímků se samotářskými hrdiny argentinského režiséra Lisandra Alonsa bývají *Mrtví* (Los Muertos, 2004) zpravidla přijímáni nejvlázněji. Po radikální *Svobodě* (La Libertad, 2001) Alonso svou meditativní studii prosté každodennosti člověka krom *Mrtvých* rozvinul i v zatím posledním filmu *Liverpool* (2008). V každé této kontemplativní sondě vždy jinak potvrdil a současně drobně obměnil způsob, jakým ustavuje minimalistický řád vyprávění, vztah člověka a prostředí, v němž se pohybuje, stejně jako postupy rámování a kompozice záběru. *Mrtví* jsou přitom z této trojice snímkem nejtvořivěji nakládajícím s prvky tajemství a s napětím.

Moment, který nepřichází

Právě pro takřka nedějové filmy netypická přítomnost napětí činí z *Mrtvých* koncepčně nejdůmyslnější Alonsovo dílo. Už to, že se všechny Alonsovy filmy odehrávají ve velmi omezeném časovém úseku, během jednoho či několika málo dní, navozuje v zásadě mylnou domněnku, že se jedná o výseky zásadních momentů ze života postav, zatímco samotné dění nabízí v pozvolném tempu dávkované ukázky banalit každodennosti.

dětská těla, míjí i mužské nohy, zatímco se v pozadí ztrácí ženská silueta. Stále stejně blízká a vzdálená člověku jako přírodě, vyslovuje v případě *Mrtvých* touto otevírací sekvencí navíc hádanku, s níž divák tráví následujících zhruba sedmdesát minut snímku a skrze níž také pátrá po klíčích, jež by mu pomohly snímek interpretovat.

Dramaturgická finta

Vedle tajemství nedořečenosti, typického i pro *Svobodu* a *Liverpool*, tu tak sledujeme něco trochu jiného. Předsazení této první, ryze odosobněné sekvence před celý lineární příběh pouti hlavního hrdiny Vargase z venkovního vězení zpět do džungle za svou dcerou je funkční dramaturgickou fintou, která do snímku vnáší zásadní moment napětí. Nejistota podpořená nevyjasněným vztahem mezi úvodní sekvencí a Vargasovým příběhem podněcuje diváka i s ohledem na název filmu neustále aktualizovat tázání po tom, jak obě roviny souvisejí. Zda vůbec, zda je Vargas za vraždu zodpovědný, zda ji již spáchal, anebo putuje za jejím spácháním. Povědomí o vraždě zde totiž vrhá stín podezření na další dva motivy filmu – Vargasův pobyt ve vězení a později získanou mačetu. Vyloučena však nezůstává ani možnost, že divák ví víc než Vargas, který nevědomky cestuje za vyvražděnou rodinou.

jednotlivce je jeho nezávislost na zmechanizovaných rituálech obživy a sebeuspokojení.

Postava bez tváře

Alonsovo vyprávění se i v *Mrtvých* vede řečí distancovaného pozorování. V zásadě, jen s několika (o to významnějšími) výjimkami kamera se stejně ladnou lehkostí, s jakou představila úvodní vraždu, sleduje Vargase, když uzavírá svůj pobyt ve vězení, opouští jej, když vězeňskou výplatu smění za základní zboží – za jídlo, dárek pro svou dceru a sex – a nastupuje na mystickou pouť po vodě. Již s úvodní sekvencí je také nastolen nezvyklý, spíše přírodnímu dění odpovídající rytmus pomalosti vyprávění, ještě více zviditelňující Vargasovo existenciální osamění. V malátném tempu samoty přesto Vargas směřuje k společenství, k cíli dobře známému a zakoupeným dárkem potvrzenému už na začátku cesty – k soužití, jehož užitečnost a smysluplnost jsou ovšem v závěru znehodnoceny.

Alonso v *Mrtvých* neodhaluje příčinu zločinu ani jeho rozsah, zahalený tajemstvím nechává i motivace. Metodou, s níž Vargas pozoruje, dává Alonso kameře oči neviditelné šelmy džungle, jež může být chvílemi i o krok před Vargasem, vyčkávat, předvídat jeho pohyby. Hrdina, kamera i poklidné tempo vyprávění jsou více sladěny s přírodou



Vargasova osobnost jako by přesahovala z figury do krajiny, je postavou bez tváře a jednoznačných vlastností. Foto mantarraya.com

Mrtví patří spolu s dalšími Alonsovy díly k tomu typu snímků, jež trpělivého diváka odměňují možností po celou dobu trvání pozorně vyčkávat blíže neurčený moment, snad zvrát, či alespoň překvapení, jež nepřichází. Spolu s tím, jak divák namísto dějových zápletek s protagonistou Vargasem klikuje záhyby táhlé řeky, odhaluje stále více se prohlubující propast mezi prvotním očekáváním a jeho nenaplněním. Frustrovaný divák proto může být uspokojován pouze tímto nedostatkem, tajemstvím, s nímž jej celý film nakonec i zanechává.

Kamera pohledem hladící větve a sytě zelené listy mysticky zvučícího pralesa, chvílemi rozostřená, jako by stále nenacházela skutečný objekt svého zájmu. Na začátku se snáší z korun a u potoka postupně míjí dvě mrtvá

Ve shodě se *Svobodou* i *Liverpoolem* jsou i *Mrtví* filmem zaklíněným do krajiny. Jejich hlavní hrdina po dlouhé odlmce obnovuje svůj vztah k přírodě, na loďce osaměle proplová zdánlivě opuštěnými, avšak ve zvukové stopě neustálou vřavou života hlučícími končinami, daleko od lidské civilizace. Od veslování si odpočine jen chvílemi, pohledem pohroužen do zelené stěny stromů podél řeky, když vykouří včely, aby si pochutnal na medu, anebo když se stejným, stále neutrálním výrazem bez emocí zabije kozu ztracenou u břehu řeky. Vrací se zjevně tam, kde to zná, k lidem bytostně spjatým s přírodou poutem práce, jež zde není povinností, ale přirozeností svobodného života. V náznavu se tu tak připomíná jeden z motivů Alonsovy dřívější *Svobody* – myšlenka, že mírou svobody

než s civilizačními zákony, a to včetně klasických vyprávěcích postupů, a s oporou ve zvířecím primitivismu, iracionalitě a irelevanci morálky v přírodním světě se v *Mrtvých* přistupuje i k Vargasovu jednání. Jeho osobnost jako by přesahovala z figury do krajiny, jeho motivace jsou skryté, psychologie nečitelná, je postavou nemluvnou, postavou bez tváře a jednoznačných vlastností. Jedině Vargasův polozvířecí charakter tak může vysvětlit zdánlivě nepochopitelné pohnutky k násilí, vyvěrajícímu z poklidu opuštěných míst.

Autorka je filmová publicistka.

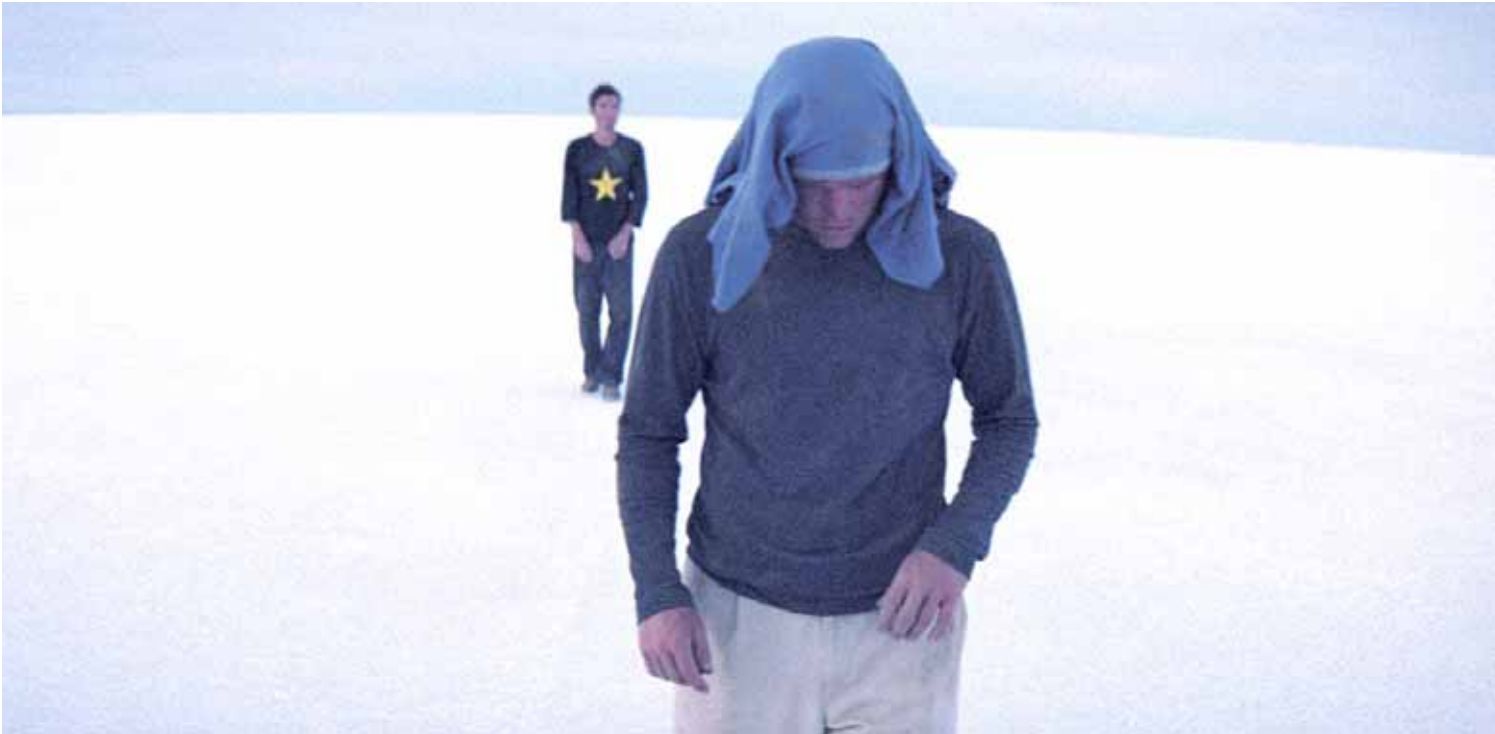
Mrtví (Los muertos). Argentina, Francie, Nizozemsko, Švýcarsko, 2004, 78 minut. Režie a scénář Lisandro Alonso, kamera Cobi Migliora, hudba Flor Maleva, hraji Argentino Vargas ad.

Slon v hollywoodském porcelánu

Zasněná kamera v díle Guse Van Santa

Patrně jediným významnějším zástupcem estetiky pomalosti v kinematografii USA je Gus Van Sant. Přes přiznanou inspiraci Maďarem Bélou Tarrem mu jde především o drama jedince, nikoli světa.

TOMÁŠ STEJSKAL



Gerry se zaobírá fenoménem pouště, inspirací pro mnoho vypravěčsky vyprázdněných děl. Foto findeseance.com

Estetika dlouhých záběrů, spojená s koncepty vyprázdňené narace či pozorovatelského realismu, zdomácněla v díle asijských, latinskoamerických i evropských filmařů. Naproti tomu ve Spojených státech najdeme snad jediného významného tvůrce, který se začal věnovat tomuto filmařskému stylu, a to Guse Van Santa. Americké nezávislé filmy sice využívají záběrů výrazně delších, než je běžné v hollywoodské produkci, nikdy však nejde o propracované, extrémně dlouhé kompozice. Delší záběry nezávislých filmů mají ve skutečnosti kromě stylistického i ekonomické zdůvodnění – vyjdou zkrátka levněji. Propracované mnohaminutové jízdy „pomalých filmů“ jsou naopak časově i finančně náročné, jde o práci pro perfekcionisty.

Zatímco u většiny filmařů věnujících se estetice pomalosti se jejich přístup snímek od snímku výrazně nemění, Gus Van Sant představuje výraznou výjimku. Jeho tvorba je naprosto různorodá, málokterý filmař má takto chameleonské rozpětí. Přes poměrně typické nezávislé filmy *Feták* (Drugstore Cowboy, 1989) a *Mé soukromé Idaho* (My Own Private Idaho, 1991) se „propracoval“ filmem *Dobrý Will Hunting* (Good Will Hunting, 1997) až k hollywoodské slávě. Už jeho rozpačitý projekt *Psycho* (1998), téměř záběr po záběru kopírující Hitchcockovu klasiku, prozradil, že Van Sant silně uvažuje o formálních aspektech vlastní tvorby. Ale teprve setkání se třemi vrcholnými snímky Bély Tarrya – *Zatracením* (Kárhozat, 1988), *Satanským tangem* (Sátántango, 1994) a *Werckmeisterovými harmoniemi* (Werckmeister harmóniak, 2000) – přivedly tvůrce k posedlosti minimalismem.

Revize filmové gramatiky

Van Sant o svém vzoru napsal krátký esej u příležitosti Tarrovy retrospektivy v newyorském MoMA v roce 2001. Podle něj se nechtěl pustit do ničeho menšího než revize dosavadní filmové gramatiky a úvahy, jaký efekt na ni měl filmový průmysl. Tarrovy snímky pro něj představovaly příklad naprostého rozchodu s tradicí, která sahala do samých počátků filmu a spočívala v manipulaci s fragmenty, z nichž tvůrce sestrojil význam a právě skládáním částí k sobě měl pod kontrolou záběry, herce i diváky. Van Sant toužil po větší divácké i tvůrčí svobodě.

Po Tarrově vzoru se následující Van Santovy filmové projekty *Gerry* (2002), *Slon* (Elephant, 2003), *Poslední dny* (Last Days, 2005) a *Paranoid Park* (2007, recenze v A2 č. 2/2009) snažily přiblížit skutečnému rytmu života

a kontempace v nich převažovala nad vyprávěním. Tematicky Van Sant navázal na své zaujetí mladými lidmi, konkrétně se ve všech čtyřech filmech zaobíral různými typy vztahů smrti a mládí. *Gerry* pojednává o putování dvou mladíků ztracených v poušti a končí smrtí jednoho z nich, *Slon* se inspiroje masakrem na střední škole Columbine, *Poslední dny* smrtí mladého rockera a *Paranoid Park* je o náctiletém skejtákovi, který za nešťastných okolností zabije člověka.

Ačkoli obzvláště *Gerry* a *Slon* využívají podobný způsob práce s kamerou jako Tarrova díla – v *Gerry* je několik záběrů v podstatě okopírovaných ze *Satanského tanga* či *Werckmeisterových harmonií* a velká část *Slo-na* pracuje s dlouhými přerušovanými jízdami, které patří mezi Tarrovy nejcharakterističtější prvky –, kontext obou tvůrčích univerz je rozdílný. A odlišně tak fungují i společné stylové prvky.

Kosmický neklid a novinové články

Nejen volba černobílého materiálu, propůjčující mnohým scénám atmosféru starých fotografií, dodává Tarrovým filmům nádech čehosi až klasického. Přestože podobně jako Van Sant pracuje bez definitivních scénářů, vychází obvykle z literárních předloh Lászla Krasznahorkaie, a byť obvykle silně redukuje košaté děje předloh, zůstávají v jeho filmech zvláště stylizované dialogy či monology odkazující k literatuře či divadlu. I díky nim existují Tarrovy snímky v podivném bezčasu, od maďarské vesnice současnosti z *Werckmeisterových harmonií* je to do světa předminulého století v *Turínském koni* (A torinói ló, 2011, recenze v A2 č. 20/2011), co by kamenem dohodil. Tarrovy filmy jsou rozkročené mezi zaujetím všednodenností a kosmickým přesahem; nejasné postavy, rozvolněná kauzalita i vyšínuté nalaďení spojuje realistické pozorování s ontologickou úzkostí. Společným tématem je stav před apokalypsou.

Van Santův vesmír je nám vlastně mnohem bližší. Náměty i postavy jsou vcelku běžné pro americký film, který pro většinu českých diváků představuje paradoxně mnohem důvěrnější terén než kinematografický prostor středovýchodní Evropy. Jeho snímky obvykle začínají u jednoduchých nápadů, často je východiskem skutečná událost, respektive novinový článek. Narativy jeho děl nikdy nejsou tak rozklížené, jde o prožitek místa, z něhož se pozvolna něco dozvídáme i o postavách. Je v nich méně existenciálního neklidu, ale též chybí absurdní humor.

Nelidské oko

V *Gerry*mu, projektu vymyšleném s Mattem Damonem a Casseym Affleckem, vidíme oba známé herce v neobvyklé roli. Film se zabývá fenoménem pouště, inspirací pro mnoho vypravěčsky vyprázdněných děl. Natáčel se částečně v Argentině, částečně v Utahu a kombinace dvou typů prostředí a dvou druhů světla je spolu s pohybem kamery a minimalistickou hudbou Arvo Pärta hlavním zdrojem napětí. Záhadné putování obou mužů přechází od bližších polodetailních a polocelkových záběrů k práci s velkými celky, většina dialogů nehraje zásadní dramatickou roli, jen oko kamery hypnoticky vyjevuje probíhající dění.

Jde o tak intenzivní zážitek, že si člověk znovu vybaví myšlenky starých avantgardních filmařů o tom, že pohled kamery je radikálně odlišný od pohledu lidského oka. Van Sant vedle propracovaných jízd citlivě užívá zrychlené i zpomalené záběry, s jejichž pomocí vytváří z pouštní krajiny až přízračné místo. Ale jedním z nejsilnějších momentů je situace z konce, kdy kamera extrémně pomalu obkružuje protagonisty sedící na zemi, směřující se se svým osudem. Nepřetržitý, ale téměř nezatelný pohyb vzbuzuje pocit, že takto nikdy nemůžeme sami hledět na druhou bytost. Jde o zkušenost, která je cenná na úrovni samotné percepce, nelze ji příliš úspěšně převést do slov.

Ve *Slonovi* Van Sant rezignuje na známé herce, ukazuje v epizodickém vyprávění prostředí střední školy pohledem různých studentů a dominantní část filmu utvářejí složité jízdy interiérem školní budovy. Kamera putuje s protagonisty, zastavuje se s nimi a zase se dává do pohybu, na moment je opouští a zase se k nim vrací, občas dokonce zpomaluje obraz. Komplikované jízdy se navíc v některých momentech potkávají, vidíme na chvíli stejnou situaci z jiného úhlu pohledu, než se kamera vydá zase dál.

Zatímco Tarr vytváří nereálné nalaďení už svými náměty, u Guse Van Santa vzniká nosná zasněná oddramatizovaná atmosféra čistě na úrovni stylu. Kamera v přízračných impresích vyvolává pocit opiátového rauše, díky čemuž závěrečné situace, jimž dominuje konfrontace se smrtí, získávají nezvyklé vyznění, kde není snadné zaujímat jakékoli divácké stanovisko. Jeho filmy nás nenutí konfrontovat se s existenciální úzkostí z všehomíra jako ty Tarrovy, nejde v nich o lidstvo, ale o člověka. Místo metaforického přesahu si vystačí s éterickým prožitkem.

Autor je filmový publicista.

Mezera mezi tik a tak

Pohřebiště vyprávění Abbáse Kiarostamího

Ve filmech íránského tvůrce Abbáse Kiarostamího se estetika pomalosti stává nástrojem, kterým filmové médium popírá vyprávěcí „funkci“ a odhaluje svou pravou povahu nelítostného hodinového stroje.

JAN KOLÁŘ

Jean-Luc Godard tvrdí, že kinematografie začíná s Davidem Griffithem a končí s Abbásem Kiarostamím. Je to efektní a zarážející teze. Ne snad proto, že by hodnocení, které v sobě implicitně nese, bylo přemrštěné (není!), ale kvůli tomu, že film nespojuje s jeho technickým aparátem, svitky celuloidu, osvětlovacími lampami a transfokujícími objektivy kamery, ale s něčím, co se ke kinematografickému dílu nijak bytostně neváže – s vyprávěním příběhů. Příběhy nenáleží filmům o nic víc než řeči, zpěvu nebo tanci; ostatně i paradoxní logika Godardova bonmotu naznačuje, že se vyprávění s filmem prolnulo jen na relativně krátký čas jeho existence.

Těch necelých devět desetiletí se v jistém ohledu může jevit jako překvapivě dlouhá doba. Vyprávění má tendenci rytmizovat plochou tkáň lidských životů a nelidských dějů do smysluplných intervalů, do logických (či alespoň rozluštitelných a vysvětlitelných) vztahů mezi sériemi počátků a konců, úvodních střetů a finálních rozuzlení. Když Frank Kermode charakterizuje nejjednodušší formu zápletky jako mezeru mezi *tik* a *tak* („skromnou genezí a křehkou apokalypsou“), identifikuje příběh jako lidskou míru přikládanou na nepřehlednou změť trhavých přírodních procesů a vyprávění jako náš heroický (byť možná polozoufalý) pokus, jak uchopit svět jako smyslupný a srozumitelný celek.

Destruktivní síla filmu

Film však má sklon tyto pokusy podkopávat. Oči kamery jsou mechanické, nikoli lidské, a mechanický klapot maltézskeho kříže strhávajícího smyčku filmového pásu i neslyšný sběr dat dnešních HD kamer ustavičně a mimoděk zachycují to, co se naše těla a mysli mimo promítací sál snaží vytěsnit. Vždy, když se ve filmech přestane mluvit a na plátně se objeví zmnožené či zpomalené pohyby, detail osvětlené kůže, roh stolu, z něhož někdo zapomněl utřít prach, nebo záclona rozhoupaná náhodným poryvem větru, zaplaví diváky v hledišti úzkostné zjištění, že Kermodeův tikotavý protopříběh nemusí být ničím jiným než lehce vycizelovanou formou charastivého drnění, které se line z nataženého hodinového stroje a jehož skřípot vbrzku (za dvacet, třicet, padesát let?) přehluší všechno, co jsme ve svém vlastním životě považovali za důležité. Není výsadou jen „minimalistických“, „pouštňích“ či „vyprázdněných“ snímků, že od vlastních příběhů strhují pozornost samy k sobě, je to v povaze filmu jako takového. Každý film totiž zpřítomňuje nepřetržitě řinutí času, které nakonec zahladí vše, co z něho vyčnívalo.

Kiarostamího tvorba je výjimečná tím, že tematizuje tento rozpor mezi potřebou lidských bytostí zbavovat se strachu ze zániku vyprávěním příběhů (či sledováním útěšných filmových fikcí) a ve skrytu působící silou kinematografických obrazů veškeré lidské naděje destruovat. Drtivá většina jeho snímků se vyznačuje detailními scénáři, které často přímo navzdory námětu přebírají strukturu kriminálních thrillerů. Už v Kiarostamího debutu *Chléb a ulička* (Nan

va koutcheh, 1970) proměnil cestu malého chlapce z pekárny v existenciální dobrodružství hladový pes, ve filmu *Kde je dům mého přítele* (Khane-ye doust kodjast?, 1986) hraje pro změnu roli hitchcockovského mcguffinu nenapsaný domácí úkol a v *Klíči* (Kelid, 1987) přeroste historka o dvou dětech ponechaných jedno odpoledne bez dozoru v bytě rodičů v klaustrofobní detektivku.

Chvějivé vlny úsměvů a slz

Na druhé straně se v Kiarostamího filmech nápadně často objevují zvláštní sebereflexivní prvky, které jako by pracně budované napětí okamžitě dekonstruovaly. Většina jeho snímků od počátku devadesátých let dává nebývale promyšleným způsobem najevo svou inscenovanost. *Detail* (Nema-ye nazdik, 1990) je rekonstrukci skutečného soudního procesu,

filmové představení, totiž dokonale vystihuje Kiarostamího tendenci souběžným gestem zmnožovat a vyprazdňovat narativní linii svých snímků. V *Šírin* je legendární příběh nenaplněné lásky arménské princezny Šírin a perského krále Chusreva odvyprávěn hned dvakrát – a pokaždé okamžitě zatlačen do pozadí. Vyprávění o muži, který byl pro svou lásku ochoten obětovat trůn a zabít přátele, a ženě, které ani její krása nepřinesla štěstí, se na plátně objeví nejprve v úvodní bezeslovné titulkové sekvenci, rozprostřené v sérii středověkých miniatur; po dalších pětásmdesát minut jej pak zprostředkovává jen zvuková stopa jakéhosi filmu, který však diváci Kiarostamího *Šírin* nikdy nespatří – mohou ho jen odečítat z chvějivých vln úsměvů a slz, jež se střídají na obličejích žen v publiku. V prvním případě není možné

z nichž se mnohé po pádu šáhova režimu musely vzdát své kariéry, na plátně defiluje i tragická íránská historie.

Má-li Godardův v úvodu citovaný výrok nějakou oporu, pak v tomto filmu, který není jen jakousi překrásnou variantou Szondiho testu, ale doslova a do písmene pohřebištěm vyprávění: naši pozornost od archetypálního, psychologie zbaveného a dokola se opakujícího milostného příběhu strhává sílicí melancholie a vědomí uplývajícího času. Dojetí, které *Šírin* vyvolává, netkví ve smutku nad truchlící princeznou či zavražděným králem, ale v tom, že si uvědomujeme, jak marná je naše touha po příbězích, v nichž se do sebe lidé na smrt zamilují jen proto, že zahlédli své do dřeva vyryté obrazy, a kde svou lásku vyjadřují přenášením koní, bořením skal či dobrovolnou smrtí. Přejeme si, abychom takové příběhy



Z proudu záběrů na plačící obličej hereček a režisérek vyplývá sílicí melancholie a vědomí uplývajícího času. Foto cineclandestino.it

v němž pachatel (podvodník vydávající se za filmového režiséra) i jeho oběti (rodina, která jej hostila v domnění, že je obsadil do svého dalšího filmu) hrají samy sebe; snímky tzv. kokerské trilogie o zemětřesením zničené kurdské vesnici provazuje ještě komplikovanější metapouto: druhý snímek trilogie *Život a nic víc* (Zendegi va digar hich, 1992) vypráví o hledání herců, kteří ztvárňovali dětské hrdiny v *Domu mého přítele*, třetí film *Pod olivovníky* (Zire darakhatan Teuton, 1995) pak zachycuje natáčení *Života*. A přesvědčení plynoucí z této složité kombinace filmů, jako by jen přítomnost kamery a vypravěče mohla alespoň symbolicky zabránit nevyhnutelné smrti, vyjadřuje i Kiarostamího nejtrýznivější film *Chuť třešní* (Ta'm e guilass, 1997). Místo finální scény, k níž po celých předchozích devadesát minut směřuje muž odhodlávající se k sebevraždě, odhalí švenkující kamera jen samotného režiséra a jeho štáb čekající na záběr.

Není tak divu, že film *Šírin* označuje režisér za svůj splněný sen a snímek, který si přál vždy natočit. Film, v němž se v záběru objeví nic než desítky detailů mimořádně krásných ženských tváří sledujících

krví a touhou nasáklé historii obou milenců díky extrémně zhuštěnému a zkratkovitému podání porozumět; v druhém případě její naléhavost bledne před záplavou daleko intenzivnějších dramát, jež se odehrávají na tvářích před kamerou.

Marná touha po příbězích

Je neuvěřitelné, jaké množství informací – a s jak minimálními prostředky – dokázal Kiarostamí do svého filmu vkomponovat. Film natočený v režisérově obývacím pokoji, v němž se na třech řadách židlí vystřídalo sto čtrnáct íránských divadelních a filmových hvězd, z nichž každá měla za úkol po dobu pěti minut hledět do objektivu digitální kamery a beze slov vzpomínat na svůj uplynulý život, se stává katalogem ženských osudů a ponížení. Může je vyjadřovat cokoli. Od gest mužů v pozadí, kteří nepřestávají na své manželky a dcery dohlížet ani v přítomnosti kina, přes nervní pohyby rukou ustavičně upravujících lem šátků na hlavách až po různé silné vrstvy líčidel, jež s větším či menším úspěchem zakrývají prohlubující se stopy stárnutí. A nejde jen o ztrátu krásy – v proudu záběrů na plačící obličej hereček a režisérek,

prožívali, aby naše životy byly výjimečné, naplněné a hodné vzpomínání. V hloubi duše však dobře víme, že pravdu má umírající Šírin a my nejsme ničím jiným než penou z příboje, jež se zakrátko rozpustí v moři.

Autor je šéfredaktor časopisu Cinepur.

Šírin. Írán 2008, 92 minut. Režie Abbás Kiarostamí, scénář Mohammad Rahmání, kamera Mahmoud Kalari, střih Abbás Kiarostamí a Arash Sadeghi, zvuk Reza Narimizadeh, hrají Niku Kheradmand, Taraneh Alidoosti, Golshifteh Farahani, Niki Karimi, Leila Hatami, Fatemah Motamed-Aria, Juliette Binocheová aj.

Podivné melouny

Rutinní výstřednost Umíněných mraků Tsai Ming-lianga

Blok o pomalých filmech uzavíráme snímkem tchajwanského režiséra Tsai Ming-lianga Umíněné mraky. V tomto „minimalistickém pornomuzikálu“ tvůrce do líného tempa halí nikoli všednost, ale výstřednost.

ANTONÍN TESÁŘ

Ve vyprázdněném, zklidněném prostoru „kine- matografie pomalosti“ obývá tvorba tchajwanského tvůrce Tsai Ming-lianga svébytné místo, vykolikované důslednou výstředností. Základní charakteristiky tohoto stylu, tedy vláčné tempo diktované dlouhými a často statickými či pomalu se pohybujícími záběry a zředené vyprávění omezující se na náznakové či přímo enigmatické informace, jsou typické i pro Tsaiovy snímky. Zvyklostem pomalých filmů se ale vymyká tím, že svým výjevům nedává příděch ani banality každodennosti, ani spirituální obřadnosti, ba ani existenciální nejistoty. Jeho výsadou je vytváření specifického napětí mezi výstředností a samozřejmostí, prostoru, kde se skutečnost plynule zvrhá v sen a sen v banální rutinu.

Humor a touha

O Tsaiovi se píše jako o tvůrci tíhnoucím ke komedii a jeho dílo skutečně patří k výjimečným příkladům pomalých filmů, kde výrazněji figuruje humor. I ten má ale zásadně podobu náhodných setkání očekávatelného a překvapivého, konvenčního a nezařaditelného. Tsaiova díla obvykle nekonstruuji vtipy do času podle principu komiksového stripu, důsledně adaptovaného pomocí kombinace střihu a statické kamery v *Kikudžiróvi* (Kikudžiró no nacu, 1999) Takeši Kitana, ale spíš do prostoru, analogicky ke kreslenému vtipu, jehož styl přebírá nejsilněji Roy Andersson. Oproti Anderssonovi ale Tsai není karikaturní, nýbrž groteskní, netěží ze zveličování, ale z kontrastu. Jeho výsadou jsou výstřední detaily zapuštěné do dlouhých záběrů, zpravidla intenzivně zahrnujících vyprázdněný prostor. Trvání těchto detailů v čase i prostoru záběru přitom umocňuje jejich nepatřičnost. Ať už jde o pouhé statické výjevy (muž s hodinami na rozkroku na pánských záchodech v *Kolik je tam hodin?*, Ni na bian ji dian, 2001) nebo procesy a jednání (hrdina čurající do igelitového pytlíku v téměř filmu), vždy je podstatná jejich zpravidla nemá a trvající přítomnost, která nám umožňuje nikoli si na ně zvyknout, ale naopak si uvědomit jejich nezvyklost a nezařaditelnost. Tyto extravagance dostávají v různých Tsaiových filmech rozdílný prostor i čas. Dílem, které se jim věnuje nejvíce, je jeho „minimalistický pornomuzikál“ *Umíněné mraky* (na DVD pod názvem *Chuť melounů*), kde v pozici nečekaného prvku obvykle vystupují melouny. Snímek také ukazuje napětí mezi konvenčním a výstředním ve střídání standardní perspektivy některých záběrů vodorovně s povrchem scény s častým používáním neobvyklejších pohledů shora či ze skosených úhlů, případně skrze překážky.

Osobitost *Umíněných mraků* spočívá také v tom, že jejími dalšími výstřelky jsou atrakce spadající do dvou lyrických žánrů slasti, totiž muzikálu a pornografie. Jestliže pro většinu předchozích režisérových filmů bylo jedním z ústředních témat potlačování a občas i uvolňování sexuální touhy, pak zde se Tsai projevuje jako zcela neskrývaný básník nadržnosti. V tomto smyslu je ostatně třeba chápat i pojem lásky v jeho výroku o *Umíněných mracích*: „Voda je pro mě láska, je tím, co jim [postavám – pozn. A. T.] chybí. To, co chci ukázat, je velmi symbolické, je to jejich potřeba lásky.“ Mnohoznačná metaforika je nepochybně stejně důležitou vlastností mnoha výstředních výjevů Tsaiových filmů jako jejich komičnost. Chápání obrazů jako metafor ale neruší, nýbrž naopak podtrhuje ono napětí mezi výstředností a banalitou, typické pro velké množství scén jeho děl.

Ideální vagina

Jednou z vrcholných ukázek zředené komiky i metaforičnosti Tsaiových děl je význačná druhá scéna filmu, následující po úvodním,

minutu a půl dlouhém záběru chodby, ve které se míjejí dvě proti sobě kráčející ženy, z nichž jedna má uniformu zdravotní sestry a v ruce drží meloun. Prvních patnáct vteřin druhého (půlminutového) záběru sledujeme jen zdravotní sestru ležící na zádech na posteli s rozkrojeným melounem mezi nahýma nohama. Po této expozici se zpoza závěsu na kraji obrazu vynoří ruka muže



Meloun vystupuje jako surreálně cizorodý prvek a zároveň ideální pornografická vagina. Foto outnow.ch

v doktorském plášti (jde o Tsaiova dvorního herce Lee Kang-shenga), který se fascinovaně blíží k melounu. Ve třetím a čtvrtém záběru (každý z nich trvá minutu) vidíme v pohledu a protipohledu muže, jak olizuje povrch melounu a strká do něj prsty, napodobuje sexuální dráždění, na což žena reaguje vzrušenými vzdechy. Poslední dva záběry simulují vyvrcholení v detailech na meloun rychle prorážený mužovými prsty (deset vteřin) a na ženinu tvář dusící se při polykání kusů ovoce, které jí muž vkládá do úst (půl minuty).

Vedle toho, že scéna po svém brilantně přebírá rutinní mechaničnost pornofilmů (symetrie střihové skladby a striktně pravidelná délka záběrů), vytváří charakteristický rozpor mezi výstředností a samozřejmostí. Interiér místnosti i chování postav odkazuje k praxi konvenčních pornofilmů, jediné, co z ní trčí jako zcela nepatřičný prvek (vedle nezvyklé délky záběrů a převahy celků nad detaily), je právě onen meloun, vystupující jako surreálně cizorodý prvek a zároveň ideální pornografická vagina. Tento element je ve scéně přítomný konstatně a nemění se ani jeho funkce; chybí tu dělení na expozici a pointu a vlastně jakýkoli dějový zvrat. Pomalost a ukotvenost celé scény v nehybných rámech umocňuje trvání této výstřednosti v nepatřičném kontextu, který ale jednající postavy mají za samozřejmost.

Podobně excentrickou, a přece ústřední pozici mají melouny i ve většině dalších scén, v nichž figurují – v jedné scéně ve velkém množství plavou v řece, hrdinka se se svým melounem líbá a simuluje s jeho pomocí těhotenství i porod.

Svět bez norem

Podobná nejistota ohledně toho, co v prostoru děje považovat za běžné a co za výstřední, panuje ve většině Tsaiových filmů. *Umíněné mraky*, podobně jako dříve *Díra* (Dong, 1998), mají sice tendenci nastavit svému fiktivnímu světu nějaké parametry katastrofickými zápletkami o přebytku či nedostatku vody,

ty ale naštěstí pomáhají divákově orientaci jen minimálně.

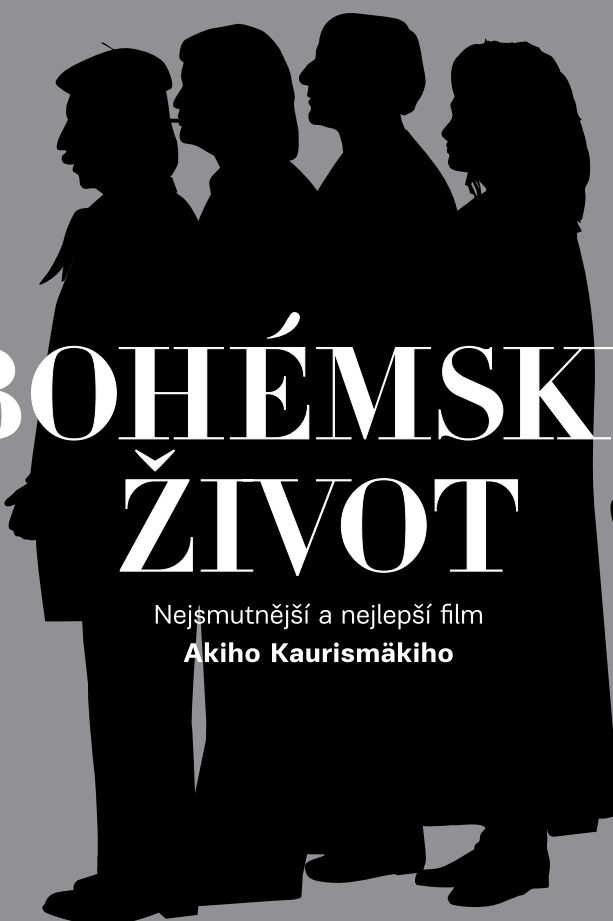
Nejedná se tu ani o typ humoru, který je založený na tom, že postavy vědí víc než divák (byť ve zmíněné scéně s čurajícím hrdinou v *Kolik je tam hodin?* tomu tak je). Postavy se tu totiž nacházejí ve stejně paradoxním napětí mezi rutinou a vyšínutostí jako scény samotné a jsou díky tomu podobně nečitelné.

Umíněné mraky anonymitu svých hrdinů zdůrazňují ve scéně, kde se poprvé potká ústřední partnerská dvojice, ztvárněná Lee Kang-shengem a Chen Shiang-chyi, kteří tvořili pár už v *Kolik je tam hodin?* Při prvním setkání v *Umíněných mracích* se ona zeptá, zda on ještě prodává hodinky, což je profese hrdiny *Kolik je tam hodin?* Není přitom úplně jasné, zda se tu naznačuje shledání týchž filmových postav, nebo prostě jde o poukaz na to, že se ve filmu znovu střetli stejní herci. Každopádně ve výsledku to vychází nastejno, protože o hrdinech obou filmů toho víme tak málo, že nelze vůbec rozhodnout, zda by mohli či nemohli být totožní. Snímek navíc spadá do období, kdy se v Tsaiově tvorbě stále více prosazuje zájem o kinematografii jako téma (Truffautovo *Nikdo mě nemá rád*, Les quatre cents coups, 1959, v *Kolik je tam hodin?*; portrét umírajícího kina ve *Sbohem Dragon Inn*, Bu san, 2003; filmová pornografie v *Umíněných mracích*, cinefilní autoportrét *Tvář*, Visage, 2009) a zároveň se stále více tříští dějová osnova od kontinuálně plynoucího příběhu spíše k variacím jednotlivých motivů, což tento odkaz ke staršímu snímku jen stvrzuje.

V pozici neurčitých detailů ostatně vystupují i samotné muzikálové pasáže. Na rozdíl od Trierova *Tance v temnotách* (Dancer in the Dark, 2000), který se zpřonevňuje muzikálové tradici tím, že jednoznačně ukazuje muzikálové scény jako fantazie hlavní hrdinky, v *Umíněných mracích* vystupují hudební čísla jako čisté, nemotivované erupce energie, ve kterých se nenápadná výstřednost zbytku scén kumuluje do estrádní show s pavoučí ženou, Čankajškem či mužem převlečeným za penis na veřejných záchodech. Otázka, zda muzikálová čísla považovat za výraz nitra postav, je stejně neřešitelná jako poznámka o prodávání hodinek. Světu, kde se fantazie stává rutinou, chybějí jakékoli normy.

Umíněné mraky (Tian bian yi duo yun). Tchaj-wan, Francie, 2005, 114 minut. Režie a scénář Tsai Ming-liang, kamera Liao Pen-jung, hrají Lee Kang-cheng, Chen Shiang-chyi, Lu Yi-ching, Yang Kuei-mei.

Asociace českých filmových klubů uvádí
Projekt 100



BOHÉMSKÝ ŽIVOT

Nejsmutnější a nejlepší film
Akiho Kaurismäkiho

V kinech od 15.3.2012
www.projekt100.cz

MAIA
námět, choreografie

prostor – T
 Ě
 L
 O

čas – tvar kov – HRA_NA
ticho – stroj – tlak
 DVA



LV-426

premiéra | 26. 3. | 20.00
divadlo ponec

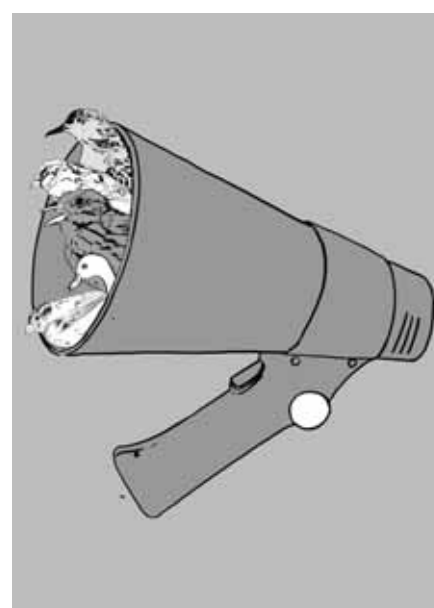
info | www.divadloponec.cz
kontakt | maiaproduction@seznam.cz

© kresba Alžběta Štůcková

koproducent
PONEC
TANEC PRAHA

za podpory
IO
KINETIC
DUNCAN
CENTRE
HM
DANCEPERFECT
BALADASITE

mediální partneři
ME
METROPOLIS
A2



03 – 04 / 2012 MOTUS > ALFRED VE DVOŘE

Hlučné jaro

09. 03. | E PUIITS... ET PUIS? / Sumako Koseki
17.–18. 03. | TĚLOVNÍK OBEČNÝ / Jungová,
Musilová a tvůrčí kolektiv (Studio Alta)
22. 03. | ARKTICKÝ ROBINSON / Wariot Ideal
23. 03. | POLARIS / Wariot Ideal (Studio Alta)
24. 03. | JARO*SLAV (Alfred ve dvoře & Studio
Alta) | 25. 03. | 27. 03. | 30. 03. | 10.–11. 04.
V PASTI TĚLA / Jakub Folvarčný | 28. 03.
29. 03. | NA VĚTVI / Décálages | 31. 03. | BEZ
ZEMĚ / Décálages | 01. 04. | DÍLNA VZDUŠNÉ
AKROBACIE PRO DĚTI / Décálages | 17.–18. 04.
MRAKY / Handa Gote research & development
25.–26. 04. | PRALES / Handa Gote research
& development

WWW.ALFREDVEDVORE.CZ

Jeden svět

6—15 3 2012

Praha

Protesty Nepokoje Revolta

Festival dokumentárních filmů
o lidských právech

www.jedensvet.cz



20 LET
PROSTĚV
TUM
ČESKÝ
STUDIOS
POMOCI

„MAMINKA A JEJÍ MALÉ MONSTRUM“

MUSÍME SI PROMLUVIT O KEVINOVÍ

V HLAVNÍCH ROLECH
TILDA SWINTON & EZRA MILLER

REŽIE
LYNNE RAMSAY

V KINECH OD 23. 3. 2012 • WWW.ACFK.CZ



Pokoj pro pány

Fotografické akty komunistického Československa

Tichá žena, kurátorský projekt Pavla Vančáta, představuje nahé ženské tělo jako svědectví své doby. Ženský akt tu není tržním artiklem, nýbrž povoleným předmětem touhy, jenž si stále uchovává chuť zakázaného ovoce.

HANA BUDDEUS

„Křehká, krásná, nenápadná (ale důležitá!) výstava, radost pohledět.“ Těmito slovy zakončil Josef Vomáčka svou recenzi na výstavu, kterou Pavel Vančát připravil pro Galerii Fotograf. Nemůžu než souhlasit, těžko lépe formulovat dojem, jaký výstava udělá na každého příchozího muže. Kurátor využil galerijního prostředí k vytvoření ideálního pánského pokoje, na jehož stěnách se prostřednictvím obrazů, většinou fotografií, zpřítomňuje množství krásných žen. Proč je ale Vančátova Tichá žena v tolika případech nahá? Při vstupu do galerie, zvlášť když se na výstavu díváme očima ženy, těžko zachováme vážnou tvář. Jen kvůli postarším pánům, kteří fotografie krásných „tichých“ žen jistě ocení, koneckonců stejně jako dnešní třicátníci, ale asi výstava nevznikla. Tyto lehce erotické fotografie žen totiž především vypoovídají něco o době, v níž se zrodily.

Dovolená touha

V šedesátých letech se otázka přijatelnosti fotografického aktu stala předmětem diskuse na stránkách fotografických časopisů (například Revue fotografie nebo Československé fotografie). Řešilo se, „zda budou ženy krásné i v komunismu“. Z dnešního pohledu působí tyto texty sice poněkud směšně, patrně ale významně přispěly k otevření tématu zobrazování nahého těla ve fotografii. Tehdy se mluvilo o „aktech“, což většinou automaticky znamenalo zobrazení nahé ženy. Ostatně, když Ján Šmok ve své obsáhlé knize *Akt vo fotografii* (1969) reprodukuje až na jedinou výjimku pouze ženské akty, odůvodňuje toto výrazné zúžení tématu velice přesvědčivě: „Okrem všeobecných dôvodov existuje však i celkom špeciálny dôvod, prečo mužský

akt z fotografie vymizol. Ak položíme bokom hladiská erotické a symbolické, zostanú iba hladiská tvarovo-estetické. V tomto smere má mužské telo neprekonateľný defekt. Sú to vlastné pohlavné orgány.“ Proti tomu lze těžko argumentovat. Pokud si na jiném místě Šmok postěžuje, že „na Západe sa dnes eroticky orientované zobrazovanie ženského

tela rozšírilo do takých rozmerov, o akých sa nám ani nesníva“, má to z pohledu tehdejší ideologie samozřejmě menší háček, na nějž o pár let dříve upozornil Miroslav Kubeš, když napsal, že měšťácké úpadkové umění „z nejušlechtilějšího lidského citu a z nejkrásnějšího lidského objektu učinilo obchod, předmět zisku“.



Miloslav Stibor: Z cyklu Terpsichoré, 1976

designový zápisník

Neviditelní

MICHAL RYDVAL

George Clooney se v jedné scéně filmu *Lítám v tom* (Up in the Air, 2009) vetře s přítelkyní/kolegyní na večírek jakési IT konference v luxusním hotelu v Miami. Jde o epizodu trvající jen chvíli; několik střihů, pár vět, útržky hudby, karaoke, noční déšť. A přece máme pocit, že o téhle noci v Miami víme všechno. Představuji si tutéž scénu v českém filmu. Spousta řečí, samozřejmě historky a anekdoty, hodně pití, postavy komentují to, co právě dělají a prožívají, ale nakonec nám připadá, že nerozumíme vlastně ničemu. Všechno je jinak a nikdo nic nechápe. Příběh se tu vypráví snad jen proto, aby se celý zašmodrchal, vyjevilo se naše vzájemné neporozumění, vnitřní nejistoty a prázdnota. Ano, je to karikatura, ale připomínám ji pro ten zřejmý rozdíl mezi oběma způsoby vyprávění. Noc s Clooneym si sestavíme z vlastních zkušeností s večírky, pitím a vztahy. Tento způsob narace se spoléhá na naši fantazii, spoluvytváříme jej. Komunikuje

s námi. Zato takový Jiří Macháček nás spolu se scenáristou a režisérem téměř ubije vysvětlováním toho, co právě vidíme. Jako kdyby naše fantazie a zkušenosti byly něčím, co jejich dílo jen ohroží.

Od chvíle, kdy jsem v osmdesátých letech poprvé spatřil plechovku Coca-Coly nebo kazetu Sony, mi bylo jasné, že žiju na špatné straně zeměkoule. Více informací nebylo třeba. Tak jiné, vzrušující, silné a jednoznačné bylo setkání se západní vizualitou. A současně tak nepochopitelné, chladné a zbytečné. Jednalo se o zvláštní předměty, které měly evidentně vzbuzovat touhu, ale současně byly velmi vzdálené. Pro tak ambivalentní produkt existuje jeden výraz: fetiš. Za těch více než dvacet let se mnoho změnilo, také design a komerční vizualita jsou stále sofistikovanější a současně infantilnější. To podstatné ale přetrvává. To pravé je Západ a Západ je design. Design, který lidé užívají, konzumují a baví se jím.

Než se konečně doberu k současnému designu, ještě jedna vzpomínka z devadesátých let: Po pádu komunismu se proměnila tuzemská hudební scéna a ve vzduchu viselo očekávání autentické hudby, které se do značné míry skutečně naplnilo. Dnes už si na většinu z nich nevzpomeneme, ale po archivních nahrávkách a odložených debutech přišly projekty s anglickými názvy (např. stále existující Ecstasy of Saint Theresa), které

nejenže vycházely ze západních vzorů, ale ony se jimi přímo stávaly. Jejich produkce nebyla interpretací nebo reakcí, nýbrž ztotožněním. V jistém smyslu se tak chovala celá společnost. Napodobovala západní životní styl a vytěšňovala vlastní minulost a zkušenost. A tak vznikaly anglicky zpívané skladby vyjadřující smutek života v odcizených megapolích (kdesi ve zkušebně v činžáku, kde se všichni nájemníci znali jménem a viděli si až do postele). To nebyla jen touha také být tak *nádherně smutný*. Jak být autentický, když žijete v čase a prostoru, který se zhroutil a připomíná vypuštěný bazén s prohánějícími se přízraky? Vyjádření frustrace a mindráků východního bloku bylo vlastně zbytečné, protože všudypřítomné a všední. Vše, co jsme znali a pocházelo odtud, bylo chápáno jako deficitní nebo negativní. Naprosté ztotožnění s obrazem Západu bylo výrazem touhy existovat v současném světě a kultuře – tedy na Západě (a Západ, jak už bylo řečeno, je design). Tak jako dodnes chodíme do nákupních center spíše přehrávat konzumování než doopravdy konzumovat, tak i designéři bývalého východního bloku hrají svou hru na design. A je to zvláštní hra, v které je úzkostlivé kopírování trendů nazýváno originalitou a nejvyšší metou je splnutí s dominující produkcí. Ovšem není se čemu divit, vše ostatní je pro západní trh (i teoretiky a kurátory) neviditelné.

V době, kdy dogmatické ztotožnění aktu s pornografií bylo už minulostí, dalo prostředí normalizačního Československa vzniknout neobyčejnému počtu romanticky laděných fotografií, jejichž erotičnost byla sice už trpěna, nicméně zřejmě stále vzbuzovala zvláštní mrazení v zádech. Vyfotografované nahé ženské tělo se nestalo předmětem zisku, ale především tolerovaným objektem touhy.

Bázlivá nestydatost

Na výstavě není ani jedno dílo z porevoluční doby, zároveň se přehlídka vrací nejdále do padesátých let. Chybějí tu barevné fotografie. *Tichá žena* je šedivá, stejně jako normalizace, během níž většina vystavených prací vznikla, a za svou zdánlivou bezelstností záměrně skrývá řadu kontroverzních náznaků. Několik málo *Chlapů* dvojice Lukáš Jasan-ský – Martin Polák tu mezi množstvím dívek, jak je zachytili Taras Kuščynskij, Rostislav Košťál, Miroslav Stibor a další, působí dokonale osaměle, bezradně a nemotorně. Pokud je výstava „politicky i esteticky nekorektní“, jak kurátor uvádí hned v první větě tiskové zprávy, je neslušná především vůči mužům, kteří z expozice vycházejí jako nesebevědomí voyeurové.

Autorka je historička umění.

Tichá žena. Fotograf Gallery, Praha, 22. 2. – 16. 3. 2012.

Příběh úspěchu našich designérů ve světě v mnohém připomíná *nádherný smutek* Kateřiny Winterové z EOST. Čeští designovní umělci jsou obvykle neuvěřitelně vnímaví k trendům, které si dokážou mistrně osvojit a dovést až k dokonalosti, v čemž předčí i své vzory. Ale ačkoli ve svém oboru bezesporu představují špičku, jsou podivně průhlední a zaměnitelní. Vyrábějí krásné, vysoce estetizované produkty a vizuály, ale nic navíc nepřinášejí, anebo řečeno krutě: nepřinášejí vůbec nic. Designérské hvězdy Východu postupují podobně jako Han van Meegeren, jenž napodoboval a rozvíjel dílo Jana Vermeera a v jistém smyslu byl dokonalejším Vermeerem než Vermeer sám. Abychom si rozuměli, tohle není myšleno jako odsudek – design je především redesign, neustálé přepracovávání předcházejících řešení. Na přístupu českých designérů je ale něco unikátního. Jako by tematizovali samotnou vizualitu a neřešili konkrétní úkoly. Milují design sám o sobě, komunikace a funkce jsou pro ně skoro jen zámlinkou. Své místo našli díky ztotožnění; nechťejí posouvat hranice nebo experimentovat. Pocházejí z kultury, v níž krásnou knihu raději dvakrát přebalíme do novin, abychom ji čtením neublížili, a vstupují do světa, který konzumuje sexy paperbacky, jež nás okouzlí, ale po přečtení je hodíme za hlavu nebo navždy půjčíme přátelům.

Autor je grafický designér, nakladatel, editor designreader.org.

Jiří Kylián

Choreograf mezi různými břehy

Málokdy se stane, že se na trhu objeví velká monografie světového choreografa, která je české provenience a zároveň předčí díla zahraniční. Publikaci *Různé břehy*, mapující celoživotní tvůrčí cestu Jiřího Kyliána, se to povedlo.

KRISTINA DURCAKOVÁ

Umělecká dráha Jiřího Kyliána je celoživotně spjata s Nizozemským tanečním divadlem (Nederlands Dans Theater, NDT), na české kořeny ale nikdy nezapomněl. Nedlouho po listopadové revoluci založil v Praze pobočku své nadace, která měla pomoci rozvoji českého tance, a to zejména po výchovné a informativní stránce. Vznikla tu unikátní taneční videotéka, která jako jediná na světě shromažďuje téměř kompletní sbírku nahrávek Kyliánových choreografií. Působí při Institutu umění – Divadelním ústavu a kromě kyliánovského fondu nabízí i záznamy jiných tanečních děl, dohromady více než dva tisíce nahrávek, spolu s dalšími dokumenty a knihami.

Na sklonku minulého roku oslavila Kyliánova videotéka dvacet let existence. Při této příležitosti vyšla první česká kyliánovská monografie s názvem *Různé břehy. Choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Konečně, nutno říci. V zahraničí bylo knih věnovaných Kyliánově osobnosti a práci publikováno hned několik, většina již na sklonku minulého století. Jejich zřejmou nevýhodou však je, že mohly obsáhnout pouze určitou část díla choreografa, který ještě po začátku nového milénia stále tvořil pro svůj soubor a zároveň již byl žijící legendou. Načasování českou monografií oproti těm zahraničním staví do výhodné pozice. Sleduje totiž vývoj Jiřího Kyliána v NDT v uzavřeném oblouku pětatřiceti let, od roku 1975, kdy se stal uměleckým šéfem souboru (první tři roky ještě společně s Hansem Knilleem), až do roku 2010, kdy se se svým souborem oficiálně rozloučil choreografií *Mémoires d'Oubliettes* (Paměti zapomnění).

Mnohé perspektivy

Stejně jako je Jiří Kylián rozkročen mezi Haagem a Prahou, i samotná publikace mapuje

oba „břehy“. Základem knihy je text nizozemské taneční kritičky Isabelle Lanzové, který vyšel pod názvem *Een tuin met duizend bloemen/A Garden of Dance* (Zahrada tance; do češtiny přeložila Monika Loderová) v roce 1995, u příležitosti dvacátého výročí umělecké činnosti Jiřího Kyliána v NDT. Na tento pohled zvenci navazují tři čeští autoři – Dorota Gremlicová, Elvíra Němečková a Roman Vašek –, kteří zpracovávají další úseky z choreografy umělecké dráhy, a to z různých perspektiv. Čtenář tak má v jedné monografii k dispozici dva pohledy: ten vnější, nizozemský, sleduje Kyliánovu uměleckou dráhu vzhledem k Haagu, zatímco český pohled nejenže časově pokračuje v reflexi díla tam, kde Lanzová končí, ale hlavně – v druhé části knihy – rozebírá vztah choreografa k Česku.

Kapitoly Isabelle Lanzové, věnované uměleckému směřování Jiřího Kyliána, sledují jeho vývoj chronologicky a zároveň zahrnují samostatné oddíly zaměřené na hlubší analýzu jednotlivých choreografií – od *La Cathédrale Engloutie* (Potopená katedrála) přes známou *Sinfoniettu* až po *Whereabouts Unknown* (Místo pobytu neznámé). Díky tomuto členění je možné sledovat jednotlivé etapy choreografy života či přímo vyhledat informace ke konkrétní choreografii z daného období. S rokem 1995 přebírají otěže Elvíra Němečková (vedoucí Kyliánovy videotéky v Praze) a taneční historička a teoretička Dorota Gremlicová, jež popisují Kyliánův vývoj od sklonku milénia, jeho nové směřování i postupné loučení s NDT.

Počet choreografických děl Jiřího Kyliána dosáhl k roku 2010 téměř stovky. V jeho tvorbě je možné zachytit a popsat několik období s odlišným stylem. Lanzová se věnuje stylu

raných děl, např. *Verklärte Nacht* (Zjasněná noc), a poté změně k tzv. černobílému období, jež zahrnuje řadu tanečních inscenací vyznačujících se shodně absencí barev, ať už u kostýmů, dekorací či světel (např. *No More Play*, *Už žádná hra*). Gremlicová v samostatné kapitole Choreograf: proměny stylu zachycuje další vývoj a přechod až k posledním choreografiím, vzniklým po roce 2000 (např. *Tar and Feathers*, *Dehet a peří*). Je to úžasné čtení. Za pomoci hluboké a podrobné analýzy jednotlivých choreografií se nám otevírá tvorba Jiřího Kyliána v celé své šíři a rozmanitosti. Zásadní význam mají také četné – často velkoformátové – fotografie, které ilustrují slovní popis a zdařile doplňují celkový obraz choreografy díla.

Podrobně zpracovaná je i druhá část knihy, věnovaná Kyliánovu vztahu k Česku. Elvíra Němečková popisuje choreografy cestu k tanci až do roku 1968, kdy jako jedenadvacetiletý definitivně odešel do zahraničí. Kromě informací o rodině, dětství a studiích na pražské konzervatoři zachycuje šedesátá léta v československém tanci, prostředí, které mladého začínajícího umělce formovalo. Právě v této době u nás vznikly nové pohybové a taneční soubory, které posunuly vývoj českého tance dál: pantomimický soubor Ladislava Fialky, působící v Divadle Na zábradlí, Balet Praha Luboše Ogouna a Pavla Šmoka a Vysokoškolský umělecký soubor Františka Pokorného, ve kterém působil i mladý Kylián. Právě choreograf František Pokorný podnítil v mladém tanečníkovi choreografickou touhu. Zásadní vliv měla na Kyliána také jeho pedagogka z konzervatoře Zora Šemberová, díky níž dostával už na škole příležitosti k prvním choreografickým pokusům.

Roman Vašek pak sleduje celé období normalizace, postupné pronikání choreografy děl zpět do vlasti a v poslední kapitole, nazvané příznačně Čas setby, čas sklizně, jeho porevoluční návraty a vliv na domácí prostředí. Podrobně rozebírá inscenace jeho choreografií od roku 1988, včetně dobových ohlasů v tisku. Mezi „českými Kyliánovými dětmi“ jsou mimo jiné zmíněni Václav Kuneš a Nataša Novotná, dlouholetí členové NDT, kteří v současnosti se svým souborem 420PEOPLE zakotvili v Praze.

Autoři knihy využívají všech dostupných materiálů, včetně dosud nepublikovaných dílčích prací i vzpomínek současníků, spolupracovníků a přátel. Máme tedy konečně k dispozici zevrubný pohled na téma Kylián a Česko, které ale ještě není zcela vyčerpané.

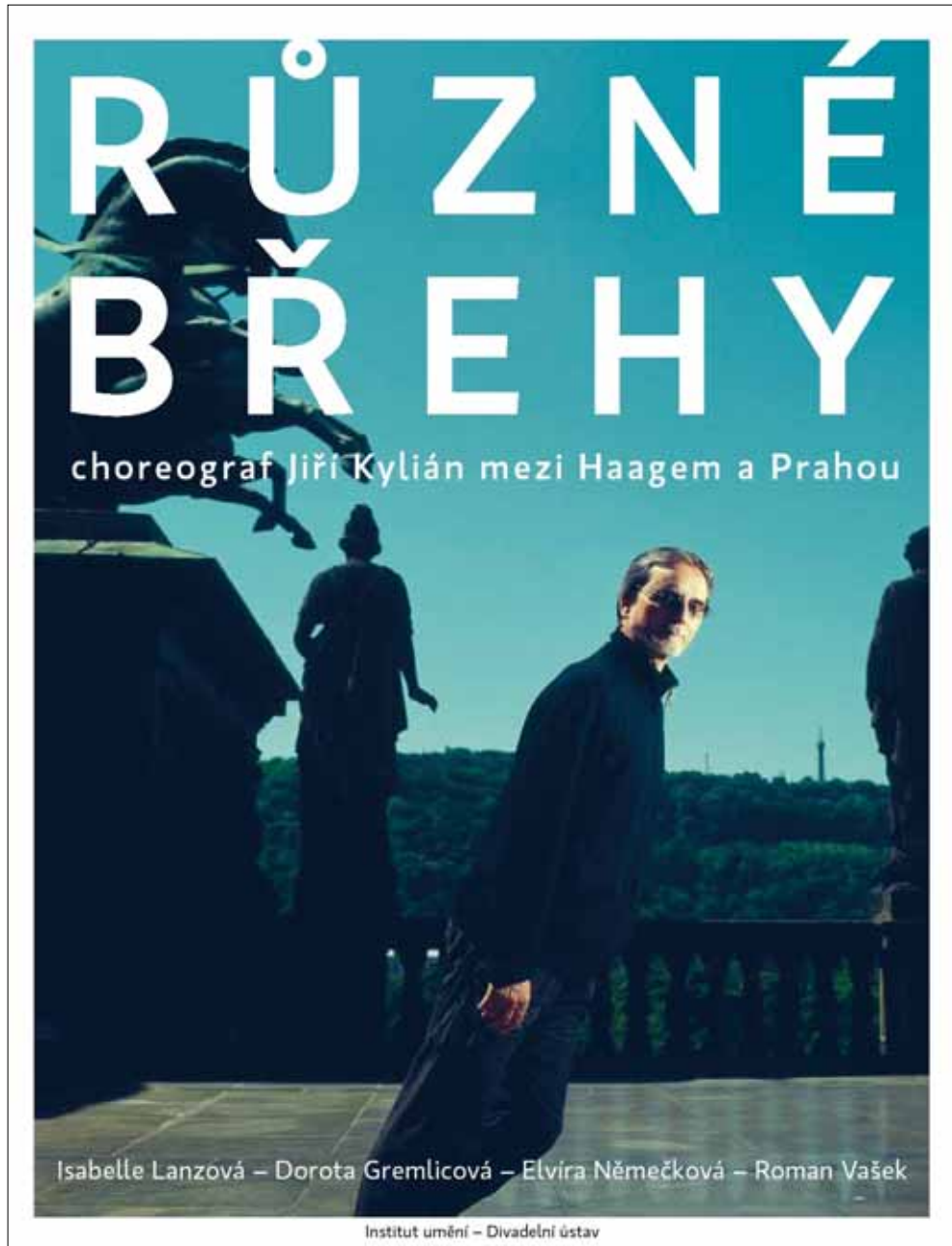
Profil kosmopolitního umělce

Za celou publikaci je vidět velké množství investované práce a poctivý odborný výzkum. Ilustruje to i obsáhlá faktografická část, která formou příloh poskytuje vyčerpávající soupisy: vedle umělcova kompletního choreografického díla také seznamy nastudování choreografií v České republice, pohostinsky uvedených děl v Československu a Česku, záznamů choreografií ve fondech Kyliánovy videotéky a v neposlední řadě i výběrovou bibliografii.

Různé břehy jsou výjimečnou publikací, určenou nejen pro příznivce tance. Srovnatelné monografie a původní taneční literatura vůbec u nás vychází velmi zřídka a to samé lze říci i o překladových knihách o tanci. Publikace Institutu umění – Divadelního ústavu podhaluje českým čtenářům fascinující osobnost a dílo Jiřího Kyliána a i těm zasvěceným přináší nové informace a dobře zpracovaný přehled tvorby kosmopolitního umělce.

Autorka je taneční kritička.

Isabelle Lanzová, Dorota Gremlicová, Elvíra Němečková, Roman Vašek: *Různé břehy. Choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Institut umění – Divadelní ústav, Praha 2011, 301 stran.



(Fake) The Facts

Další plodné setkání na labelu Mego

Tři výrazné osobnosti experimentální a improvizální scény dieb13, Mats Gustafsson a Martin Siewert natočily společnou desku. Album (Fake) The Facts přináší trojici tracků, jež jsou přes celkovou kompaktnost barevné v detailech a těžko předvídatelné.

TOMÁŠ PROCHÁZKA

Po albu *One Bird Two Bird*, které vyšlo v dubnu minulého roku na Editions Mego, stihl švédský experimentální saxofonista Mats Gustafsson v listopadu u stejné značky vydat ještě další album. A pokud se o první nahrávce, na níž se vedle Gustafssona podíleli Masami Akita neboli Merzbow a Jim O'Rourke, mluvilo v superlativech jako o „setkání titánů“, obsazení *(Fake) The Facts* je rozvněž velmi impozantní. Gustafsson přesídlil do Vídně a nahrával s dvěma místními hudebníky: Dieterem Kovačičem, známým pod jménem dieb13, a Martinem Siewertem.

„Tlustý“ zvuk

Album sestává ze tří tracků, lakonicky jednoslovně pojmenových Fact, Rat a Zoom, z nichž jen prostřední je kratší než deset minut. První skladba startuje pomalu basovým pulsem a postupně zahušťuje zvukový obzor posluchače neutuchajícím přívalem zvuků, z nichž identifikovat lze pouze saxofon, a to ještě jen občas. Za neustávajícím rytmickým přeléváním basových vln slyšíme epileptické kreace Gustafssonova sopránsaxofonu, připomínající neznámou řeč ptačích lidí. Za ním se valí různobarevná elektronika, jakoby protlačovaná skrz nějaké akustické síto.

Výsledný zvuk je kompaktní a „tlustý“. Zaleskneme v něm útržky hudby ze starých desek, syčící „ocasy“ analogových delayů (nebo jejich věrné simulace) a všudypřítomný kruhový modulátor Lovetone Martina Siewerta, který nejenže jeho kytaru mění k nepoznání, ale dokáže ji i zcela vyřadit a pomoci zabudovaných fotorezistorů hrát na samotný efekt v režimu samooscilace. Lovetone Sting Ray je svatý grál všech ring modulátorů a jeho cena se na portálu eBay vyšplhala už i na čtrnáct set dolarů. Samotnou kytaru nicméně Siewert také předvede, třeba v závěru skladby Rat, a její vstup je uprostřed pekelného výletu s intenzivním avant-noisem a power electronics velice vítaným osvěžením.

Zvuky jsou mnohdy kořeněné distortion pedály a překvapivě spolu ladí. Nikoliv snad proto, že by byly zaměnitelné, ale tím, jak se barevně doplňují a vytvářejí jednotlivý zvukový obraz.

Chemická reakce

Celá nahrávka působí, jako by se na začátku první skladby nastartovala nějaká chemická

reakce, jejíž průběh pak po zbytek alba sledujeme. Někdy je bouřlivá, jindy se trochu zklidní, nikdy se však nezastaví. Zvuky jako by skutečně přecházely jeden v druhý, saxofon ječí jako oscilátory nebo syčí jako šumový generátor, elektronika naopak kvílí a úpí, jak se sluší ve freejazzových riffech, a také kytara na sebe bere co chvíli jinou podobu. Chemický proces zřejmě kulminuje v druhé třetině poslední skladby Zoom, kdy se zdá, že sloučenina směřuje k explozi. Sonický atak vyústí v dialog Gustafssonova saxofonu se Siewertovou kytarou smažící se ve vlastní šťávě distortionu a flangerů.

Žádná romantika ani pauzírování se ale nekoná. Frontální útok na posluchačovo ucho pokračuje dál a cosi jako zklidnění přichází

až na konci, kdy se zvukový prostor vyčistí a ovládnou ho tetelivé zvuky šudlání po kytarě a sopránkového kvokání. Tato část je konečně spíše avantgardní než noiseová a je v ní místo i pro melancholické akordy ozdobené starožitným tremolem a cinkání jakýchsi zvonečků. Klidná pasáž triu také sluší, přesto je cítit, že energie vyprovokovaná setkáním tří velkých osobností prostě nemohla vyústit v nic menšího než v tento masivní blok nekompromisní a nevyzpytatelné hudby, jenž staví posluchače před výzvu zdolat ho na jeden zátah.

Autor je divadelník a hudebník.

dieb13, Mats Gustafsson, Martin Siewert:
(Fake) The Facts. Editions Mego 2011.



Mats Gustafsson. Foto Cato Lein

hudební zápisník

Příliš málo prázdná (flowers, whores, course)

MAXIM HOROVIC

Dohnalo mě vlastní pohrdání. S věkem měním předsevzetí, mínění dospělého se zdají neopodstatněná. Jediné, co mi ještě zůstává, je láska k dvacetileté desce *Dirty „věčných“* Sonic Youth. Mládí. Romantismus podle mého gusta, texty, které si zasloužím. „Like talkin’ golden terrain/ like thrivin’ dark in the saint/ A cat in gold goes along/ The-resa’s sound for the king.“ Říká se, že Kim Gordon vypadá jako smrtka, jako Iggy Pop ve vrcholné formě. Nevadí.

*

Zcela nenáhodně jsem narazil na několik diskusí ohledně angažované poezie u nás.

Píšňové texty nejsou považovány za poezii, což je dané i tím, že většina muzikantů (vyjma Bárty a Květů) toto slovo považuje za nevhodné, označující něco umělého, a tak zaujímají odměřený postoj, aby se nezpronevěřili jakémusi proletářskému původu svého „umění“, které samozřejmě není žádným uměním. Nejlepší (a možná i nejhorší) poezii najdeme v hardcore-punkové scéně. A nebudu tak laciný, že bych uvažoval o punkrockovém zábavovém modelu typu Punk Floid.

Máme nezanedbatelnou scénu výborných, příčetných hardcoreových kapel a je jedno, jestli stylově brousí v crustu, power violence nebo metalcore. Většina z nich je z hlediska textového problematická, nedokáže se odlepit od plakátové stereotypních řádek bez přesahu, jakkoliv jsem si vědom toho, že skládat angažované texty je složité samo o sobě. Ne, toto není na obranu hardcoreových textů, to nikdo nepotřebuje, a hardcore kids – těm stačí, že jejich hudba je život (v pořádku), že poezie je smetana pro panstvo. Ze zásady nechťejí, aby texty byly něčím jiným než jasným vyjádřením názoru. Jsou ale případy, kdy píšňové texty znamenají i něco víc, a „víc“ tu nemá nutně „kvalitativní“ charakter, spíš jde o mané dosaženou úroveň, nahodilý

teorém. Tolik k vulgarismům. Poetická přidaná hodnota jako vedlejší účinek, daň za psaný názor. Že tahle scéna tihne k levicovému pohledu a kritice kapitalismu, je samozřejmé. A jediné dobře.

*

V půlce roku 2009 vyšla v nakladatelství Za trati kniha *Zpěv do odposlechu víc* s podtitulem *Texty českého noise, hc a punku*. Formou i obsahem to, o čem se dá suše uplívnout: „reprezentativní výběr“. S výjimkou souborů Balaclava a Innnoxia Corpora jsou texty spíš osobnějšího ražení, noise/indierockové kapely nemají takovou potřebu společenskokritických výlevů, nebo je tato rovina jen utajeným pozadím, sotva znatelnou linkou. Na druhé straně dívat se na osobité texty Esgmeq nebo Gnu jako na básně, s tím by neměl problém žádný (tvárný) literární kritik. (Ne že by to něco znamenalo.)

*

Flowers For Whores. Pražská kapela, zastupující ne až tak početnou větev podobně laděných, metalcoreových skupin, zarputile vyznávající etiku straight edge a kladoucích na sebe a svou existenci nemalé nároky. Zkušenosti muzikanti se využívají

v hutném křížení metalu a hardcore s citem pro sborový singalong a melodii. Emocoreová naléhavost, hardcoreová nekompromisnost a metalický zvuk, hledačství postmetalů a rvavé riffy, jednoduché punkové sjezdy. A texty Tomáše Mládky, řečeného Ivan. Jednoznačné, a přece složité, za oprýskanými obrazy a očekávatelným pohnutím slov číhají nečekané souvislosti a kruté zkratky, takřka žurnalistický žargon střídají básnické figury, hádankovitost je čitelná a patos snesitelný. Už nejde o jednoduchý slogan obecně známé a „nudné“ pravdy, ulice je přemalovaná na černo a bílé nápisy mají odstíny. Mluví o minulosti a hrozí budoucností, jsou přesvědčivé, burcující, anafory zneklidňují a neprozradí nic navíc. „V historii lidstva je tahle rutina pravidlem./ Proč žít iluzi šťastného stáří, kterého se nedožijeme?/ Podkožní implantáty dnes večer.“ Ve spojení s údernou hudbou to z nich dělá jednu z nejpozoruhodnějších kapel u nás, tedy pokud se nebudeme na hardcore-punk dívat jako na televizní vložku o mladistvých extremistech. Ale žehrat na něco takového je klišé samo o sobě. „Ale počkej! Tohle není Ukrajina 1932–33./ Ani Rwanda pár let zpátky.“ Dejme tomu.

Autor je šéfmistr DIYcore.net.

Ze vzdechu se může stát román

Esej zastřešující hlavní téma čísla sestupuje ke kořenům „estetiky pomalosti“, trpělivě kráčí od modernismu až ke krušné cestě za horizont v Tarrově Satanském tangu či k plynutí záběrů v rytmu říčního proudu v Alonsových Mrtvých. Zároveň přesně pojmenovává znaky mainstreamové kinematografie, vůči níž se „pomalé“ filmy vymezují.

MATTHEW FLANNAGAN

Během posledních dvaceti let se ve vzdorné opozici vůči zrychlujícímu se tempu v mainstreamovém americkém filmu objevil v dílech řady filmařů specifický způsob vyprávění, jenž se vyznačuje klidem a úvahovostí. Tato „kinematografie pomalosti“ (jak ji označil v roce 2003 Michel Ciment) se nejčastěji objevuje na festivalovém kolbišti a je pro ni charakteristický jedinečný způsob reflexe, v němž jsou vždy významné forma a temporalita a zmírnění tempa slouží k nahrazení jinde dominantního prostředku narativní kauzality. Mezi nejvýraznější představitele tohoto stylu můžeme zahrnout (ve víceméně chronologickém pořadí) Philippa Garrela, Chantal Akermanovou, Thea Angelopoulou, Abbáse Kiarostamiho, Bélu Tarra, Alexandra Sokurova, Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-lianga, Sharunase Bartase, Pedra Costu, Jia Zhang-ke, Apichatponga Weerasethakula, Lisandra Alonsa, Carlose Reygadase, Guse Van Santa a Alberta Serru.

Formální rysy sdílené těmito autory jsou zjevné na první pohled a týkají se v podstatě všech rovin díla – dlouhé záběry (někdy až extrémně), opomíjené způsoby vyprávění a zřetelně vyjadřovaný důraz na ticho a každodennost. Vzhledem k tomu, jak často jsou dnes tyto stylistické prostředky využívány, je možná načase neuvažovat o jejich výskytu jen ve vztahu k abstraktnímu konceptu „pomalosti“, ale jako o určitém formálním a strukturním uspořádání: o samotné *esteticke pomalosti*. Díla zmíněných režisérů tvoří kinematografii, která nás nutí odvrátit se od kultury rychlosti, pozměnit svá očekávání od filmové narace a naladit tělo na rozváznější rytmus. Osvobodíme se tak od množství strohých, rychlých scén a vizuálních ukazatelů, které tvoří značné množství komerční kinematografie, a můžeme se těšit z percepce, jež ke všemu přistupuje s klidem. Při dlouhých záběrech dopřejeme očím bloudit uvnitř rámu a pozorovat detaily, jež by při rychlejší vyprávění zůstaly zamžené nebo jen naznačené. V příběhu je neustále

oslabována obvyklá hegemonie zápletky, návaznosti a psychologické motivace, až je všechno (obsah, herecké výkony, rytmus) na stejné úrovni.

Rychlost versus pomalost

Zmíněná charakteristika estetiky pomalosti je samozřejmě zčásti relativní a věčný rozdíl mezi adjektivy rychlý a pomalý je nejspíš nejlépe definovatelný odlišností mezi stylovým výrazem a intenzitou narativního postupu. V rozhovorech s tvůrci, kteří pracují jakoby v exilu, mimo mainstreamový styl, se neustále zmiňuje rychlost, a tím vzniká reakční postoj k dominantnímu modelu. Tvzení, že jsou v současnosti filmy stříhány v daleko rychlejším tempu, je dnes nesmírně časté, ale je nutné si uvědomit, že masový trh prošel již od devadesátých let 20. století řadou změn, které se snažily iluzi rychlosti umocnit. Zesílená kontinuita se stala v mainstreamové kinematografii obvyklým stylistickým prostředkem, jak v několika knihách ukázal David Bordwell. Takový styl je stále častější i mimo Spojené státy a ve svém základě obsahuje řadu negativních rysů, které jdou proti klasickým normám filmu. V průběhu trvání scény kolem diváka mnohdy prosvíští obrazy oddělené stříhem, jež vedou spíš k fragmentarizaci než k sjednocení. Zvýšil se počet pohyblivých záběrů obsahujících neúnavné kamerové jízdy a panoramata zdánlivě nemotivované logikou zápletky, kompozicí scény či hereckou akcí. Stávající polodetailní (či polocelkový) dvojzáběr byl nahrazen detailními jednozáběry. Díky tomu mohou střihači mnohem obratněji manipulovat časovým průběhem událostí. Zesílená kontinuita přetvořila kinematografii účinnosti v kinematografii akcelerace, a vytvořila tak prostor pro převládající praxi, v níž už není, dle Phillipa Lopateho, „scéna scénou, záběr je méně než obraz. Všechno je velmi zběžné. Potřeba přísné kompozice je zrušena, ocitáme se v neustálém víru bez perspektivy. Ve víru, jenž odsunuje

hodnocení na pozdější, rozumnější dobu, která však nikdy nepřijde.“

Základní narativní struktura současné pomalé kinematografie je vytvářena především přímou redukcí, záměrným vyprazdňováním hluboce zakořeněných dramatických prvků, zhuštěním hutných či unikavých literárních textů v *Honor de cavalleria* (Honor of the Knights, 2006) a Tarrových *Werckmeisterových harmoniích* (Werckmeister harmóniák, 2000), adaptacích Cervantesova *Dona Quijota* a *Melancholie rezistence* Lászla Krasznahorkaie, zkrácením či prodloužením propracovaných narativů v Tsaiově *Ať žije láska!* (Ai qing wan sui, 1994), Tarrově *Satanském tangu* (Sátántangó, 1994), Van Santově *Slonovi* (Elephant, 2003) a Jaiově *Zátíší* (Sanxia hao ren, 2006) nebo v zásadním omezení lineárního vyprávění. To se týká například radostiplných okamžiků v pozdním odpoledni ve *Slastně tvá* (Sud sanaeha, 2002) Apichatponga Weerasethakula nebo bezcílného bloudění v Bartasově *Trys dienos* (Tři dny, 1991), Van Santově *Gerrym* (2002) a Costově *Juventude Em Marcha* (Colossal Youth, 2006). Touto redukcí často vzniká nebezpečí, že se divák bude nudit, redukce totiž rozkládá tradiční komponenty příběhu buď na nejzákladnější podstatu ústředního konfliktu, nebo na sérii digresivních událostí mimo centrum dění.

Kinematografie chůze

Tento způsob de-dramatizace má kořeny v evropském modernistickém divadle padesátých a šedesátých let 20. století, v němž emocionální napětí začalo potlačovat dramatickou linku a témata odcizení, izolace a nudy ubírala na závažnosti známým zápletkám. Estetika pomalosti podporuje tuto tendenci k de-dramatizaci, zmírňuje emocionální odstup a narativní rozmanitost ještě víc tak, že prodlužuje úseky *temps mort* a během záběru natahuje trvání ne-dějů. Jeden přímý zdroj inspirace vyrůstá z modernistické představy „kinematografie chůze“. Toto dědictví je



Z filmu Lisandra Alonsa Liverpool. Foto mubi.com

Harrachovský minipivovar

Z podtitulu webových stránek Sklárný a minipivovaru Novosad a syn – výroba luxusního nápojového skla, svítidel a kvasnicového piva – by se mohlo zdát, že pivní sortiment je jen jakýmsi přidruženým přívěskem pro podnik, který se zabývá něčím úplně jiným. Není to tak docela pravda. Rodinná firma, která se hlásí k odkazu harrachovské sklárny založené v roce 1712, jen zručně oprášila (pod)krkonošskou tradici sklářenského průmyslu, právě ve spojení s vařením piva pro soukromé potřeby – na uhašení žízně sklářů, pracujících dlouhé šichty před rozpálenými pecemi. I pohodlnějším návštěvníkům, kteří nemají dost sil projít exkurzí po minipivovaru spojeném s muzeem skla, nabízí rodinný podnik trochu dnes tolik vyhledávaného zážitkového autentična pouhým pohledem z restaurace – přímo u oběda můžete pozorovat skrze prosklenou stěnu záranky tradiční výroby skla nebo sledovat sládku, který obsluhuje měděné varny přímo v místnosti, kde sedí hosté. Pivovar vaří dva druhy světlého piva a jedno tmavé – řízný dvanáctistupňový ležák František (pojmenovaný podle majitele a oceněný na loňských táborských slavnostech piva) a černou dvanáctku Čerták najdete v pivovarské restauraci na čepu za 39 korun. Osmistupňové Huťské výčepní návštěvníci závidí míhajícím se sklářům a ochutnat ho můžou pouze z nepříliš vábných plastických lahví o objemu 0,7 l, v nichž pivovar prezentuje své výrobky – možná proto, aby se pivo na túře neproněslo. V pivovarské kuchyni dominují jídla s přívlastkem domácí, který se používá často pro něco, co se moc nepovedlo – zde ale skutečně označuje spíš poctivost přípravy. Dražší pivo doplňují přístupnější ceny jídel – chlapeckou porci buřtů pečených na pivě se zasytíte za 69 korun, za lahodnou svíčkovou (zbytečně „ozdobenou“ rostlinnou šlehačkou) nebudete litovat 119 korun, zajímavým zpestřením pivní degustace je na stolech nabízený slad (i když hygiena tu jde stranou). Od roku 2007 se podnik chlubí zprovozněním pivních lázní, z nabízených služeb láká pivem rozjitřenou fantazii rozhodně nejvíc Lovestory Privat. Pokud se omrzí poněkud turisticky zaměřená restaurace harrachovského minipivovaru, lze hned u sedačkové lanovky na Čertovu horu vzít zavděk vyhlášenou čtyřkou u Krčka, kde kromě skutečně srdečné a patřičně svérázné horské atmosféry („malý pivo nemáme“) nabízejí výborně točený Nymburk. Postřižinskou světlou jedenáctku nebo taktéž jedenáctistupňový tmavý ležák dostanete za 23 korun. V zimní sezoně přijde po celodenní lyžovačce k chuti vydatná dršťková polévka, porce za 29 korun, k celoročnímu sortimentu patří hermelín s pravými krkonošskými brusinkami nebo klasický utopenec za 55 korun. Na vytrávení harrachovských laskomin lze doporučit modrou turistickou značku (v zimě po ní vede upravovaná běžková stopa), vedoucí příjemnou procházkou podél Mumlavy kolem Harrachovského vodopádu až na Krakonošovu snídani, odkud začíná – jí na fyziku náročnější pasáže k prameni Labe nebo k mohyle Hanče a Vrbaty. Více: pivovarharrachov.cz

–ms–



A2

kulturní čtrnáctideník

Rozumíme si?

Festival Dny Frankofonie, jenž přibližuje frankofonní (nejen francouzskou) kulturu, se odvíjí od Mezinárodního dne Frankofonie – 20. března. Filmové projekce, konference, výstavy a workshopy budou probíhat v Brně, Českých Budějovicích, Hradci Králové, Kladně, Liberci, Mostu, Olomouci, Ostravě, Písku, Plzni, Praze, Příbrami a Ústí nad Labem. V pražském Francouzském institutu se uskuteční scénická čtení **Francophonie – Setkání současné francouzské a české dramatiky**, kde zazní koláž z dramatických textů francouzského dramatika **Samuela Galleta** (Réanimation, Komuniké č. 10) a českého dramatika **Romana Sikory** (Žpověď masochisty, Zmatek nad zmatek). Následovat bude debata s českými a francouzskými autory a režiséry (**Jeanem-Danielem Magninem**, **Lucíí Málkovou**, **Romanem Sikorou**) o současné české a francouzské dramatice, jejích společensko-kritických obsazích a dosazích.

Česko, od pátku **16. 3.** do pátku **23. 3.**; **Café 35** (Štěpánská 35, **Praha 1**), v pondělí **19. 3.** v 19.00 (scénické čtení a beseda).

–pa–



14. – 28. března

literatura



Čtení Radka Fridricha,

Tomáše Řezníčka a Martina

Davida

Severočech Radek Fridrich (1968) je členem skupiny Demi-Monde a kulturním organizátorem; ve svých básních reflektuje německé vlivy v bývalých Sudetech; nejnověji vydal sbírku Erzherz. Básník surrealistické orientace Tomáš Řezníček (1942) vstoupil do literatury už v šedesátých letech, dlouho byl zakázán, publikoval samizdatově, poté v zahraničí; vloni vyšel výbor z jeho nejnovější tvorby Mizející ve vltěře (2008–2011). Nejnovější sbírka dalšího Severočecha Martina Davida (1964) nese název Ulity do běla.

Jiný kafe (Táborická 9, **Praha 3**), kde performer v žánru slam poetrý, Jaromír Konečný žije v Mnichově, v čtvrtek **15. 3.** od 19.00.



Čtení Jaromíra Konečného Český spisovatel (1956), známý jako performer v žánru slam poetrý, Jaromír Konečný žije v Mnichově a nejnověji vydal román Tatar mit Veilchen (Tatar s fialkami). Autor vyrostl na Ostravsku, pracoval jako technik v Libyi a roku 1982 emigroval do Spolkové republiky Německo, kde vystudoval chemii a působil jako asistent. Nyní je spisovatelem na volné noze a pravidelně účinkuje na kulturně-zábavních scénách.

Goethe-Institut (1. patro, Masarykovo nábřeží 32, **Praha 1**), v pátek **16. 3.** od 19.00.



divadlo

Gieselmann, Ravenhill,

Langerová – Letí

David Gieselmann je ročník 1972 a není v českém divadle nováčkem. Jeho hru z roku 2000 Pan Kolpert uvádělo pražské Divadlo Na zábradlí. Divadlo Letí nyní premiéruje Gieselmannův novější text Plantáž (z roku 2006). Širší mediální ohlas si inscenace ještě před premiérou sjednává obsazením zpěvačky **Anety Lange-rové** (spolu s **Annou Bubníkovou**, **Eliškou Bouškovou**, **Tomášem Jeřábkem** a dalšími) a spoluprací s muzikantem **Xindlem X**, který má na starosti texty písní; hudbu k inscenaci – muzikálu připravil



Tomáš Polák z MIG21. Další lákadlem je osobní Gieselmannova účast na premiéře a také předání Ceny Marka Ravenhilla za Českou inscenaci současné domácí nebo zahraniční divadelní hry. Ravenhill nejen cenu předá, ale také si v premiéře zahraje. Hru do češtiny přeložila **Martina Černá**. Je to současná variace na Čechovův Víšňový sad, kde je „statkářkou“ DJ-ka Lucie. Zatímco je na turné, na jejím statku žije komunita, která tu vesele produkuje hašiš. Když se Lucie vrátí domů bez peněz, chystá se statek prodat… **Divadlo Na Prádle** (Besední 3, **Praha 1**), premiéra ve čtvrtek **15. 3.** ve 20.00, druhá premiéra v neděli **18. 3.** ve stejnou dobu.



Činoherák + Kult = Pult adaptaci Bouřlivých výšin od **Andrey**



Bohémský život

Projekt 100 je letos rozložený do čtyř samostatných filmových premiér. Druhou z nich po muzikálu West Side Story je snímek **Akiho Kaurismäki-ho** Bohémský život. Volná adaptace románu Ze života pařížské bohémy sleduje s typickou směsicí melancoh-lie a absurdního humoru bloumání tří outsidersů zapadlými bary Paříže. Premiéra ve čtvrtek **15. 3.**



Febiofest

Jeden z velkých domácích filmových festivalů Febiofest se koná tradičně na konci března. Letošní ročník věnuje svou hlavní retrospektivu italskému režisérovi a herci **Nannimu Morettimu**. Z dalších retrospek-tiv nepochybně zaslouží pozornost přehlídka německého tvůrce **Andrea-se Dresena** (Sedmé nebe, Konečná uprostřed cesty). Febiofest se zaměří také na tureckou kinematografii, z níž představí mimo jiné vynikající novinku Tenkrát v Anadolii jednoho z nejvýznamnějších tamních tvůrců **Nuriho Bilgeho Ceylana**. Novou sekci bude **Svět ve 3D**, která uvede nové snímky natočené ve 3D mimo hollywoodská studia. V této sekci festival představí mimo jiné i remake samurajské klasiky Harakiri, natoče-ný japonskou režisérskou personou **Takašim Mikiem**. Z novinkových a premiérových filmů upozorňujeme na snímek Tady to musí být od **Paola Sorrentina** (Božský) a na adaptaci Bouřlivých výšin od **Andrey**

hudba

Rouilleux a Reverend Dick na Jižáku

V galerii Chodovská tvrz je zvykem kromě vermisaží výstav pořádat ještě komentované prohlídky kombinované s hudebními produkcemi, jejichž smyslem je přilákat do výstavního prostoru na kraji Prahy více



návštěvníků. Prohlídku společně vystaví **Anderse Gronliena** a **Marie Hladíkové** doplní psychedelicko-rocková formace **Rouilleux** a projekt Richarda Bakeše a Dana Vlčka ze skupiny Guma Guar **Reverend Dick**. **Chodovská tvrz** (Ledvínova 9, **Praha 4**), v pátek **16. 3.** v 19.00.



Dílna hlasové improvizace a Goldbergovy variace

Třetí březnový víkend bude v galerii Školská 28 patřit workshopu hlasové improvizace, který povede polský zpěvák **Bartosz Ignacy Wrona** a – v neděli večer – netradičnĕmu nastudování Goldbergových variací **Johanna Sebastiana Bacha** (původ-ně pro cemballo), kterým zakončí svůj rezidenční pobyt slovenský skladatel a performer **Miro Tóth**. Koncert bude mimo jiné založen na různoro-dosti improvizčních přístupů. Účast v „avantgardně-antibarokovém“ tĕle-se přisílí i Wrona a také francouzská vokalistka **Isabelle Duthoitová**. Pro zájemce o hlasovou dílnu: účast-

výtvarné umění



Jiný vzduch

Výstava shrnuje dvacetiletou tvůrčí činnost **Skupiny česko-slovenských surrealistů**. Zároveň představuje i díla řady dalších současných

surrealistických autorů z celého světa. Zvláštní součást expozice tvoří dokumentace různých fází tvůrčí-ho procesu – vzniku jednotlivých výtvarných děl, ale i textů či básní. Výstava bezděky sleduje určitý časový rytmus: před dvaceti lety se ve výstav-ní síni Mánes uskutečnila výstava Surrealistické skupiny v Českoslo-vensku Třetí archa, která mapovala její aktivitu z let 1970–1991. Zároveň bezprostředně navazuje na úspěšnou prezentaci Surrealistická východiska (1948–1989), která probĕhla v červnu až říjnu 2011 v pražském letohrádku Hvězda. Součástí výstavy je zajímavý doprovodný program, zahrnující komentované prohlídky výstavy, filmové večery v kině PONREPO

s následnými diskusemi či autorské večery v Literární kavárně Řetězová. **Staroměstská radnice** (Staroměstské náměstí, **Praha 1**), do středy **4. 4.**



Materiální základ

Na sklonku padesátých let, s nástu-pem Chruščova k moci a pádem stalinského kultu, se lámou ledy socialistického realismu. Heroismus utopického optimismu je veřejně usvědčen ze lži a mladí umělci zámĕrnĕ popírají principy a předpo-

televize

Zdrojový kód

Druhý film režiséra **Duncana Jonese** (Moon) je opět nápaditým sci-fi snímkem, navazujícím na tradici paradoxních vyprávění Philipa K. Dicka. Hlavní hrdina se v něm neustále vrací v čase do vlaku, ve kterém má dojít k teroristickému útoku. Fascinující na filmu je zejména originální nápad s cestováním časem skrze vzpomínky druhých lidí, který stírá rozdíly mezi objektivním světem a jeho subjektivním vnímáním. **HBO**, ve středu **14. 3.** od 20.00.

Zabil jsem svou matku

Režijní debut Kanadana **Xaviera Dolana**, který se proslavil svým druhým filmem Imaginární lásky, představuje jen o málo ménĕ stylově invenční pohled na dospívání. Roze-rvanecký snímek o komplikovanĕm vztahu hlavního hrdiny (ztvárnĕného samotným Dolanem) s jeho matkou je režijnĕ sebejistĕ, invenčně a promyš-lenĕ uchopený. **HBO**, ve středu **14. 3.** od 23.15.



Michael Haneke ve filmovém klubu

Dva snímky uznanáného rakouského režiséra **Michaela Hanekeho** uvede filmový klub ČT. Tĕšit se můžeme na enigmatický snímek Utajený, jehož hrdina pátrá po autorovi tajuplného záznamu jeho ulice a domu, který mu přijde poštou. Odtažitĕ natočený snĕmek zrazuje postupy žánru thrilleru tím, že k ústřední záhadĕ nepodává žádnĕ vysvětlení. Ve vrcholnĕ Bílé stuze tvůrce podobnĕ pracuje s nedo-řečeností v příběhu o podivných vraždách, které se odehrávají v německĕ vesnici tĕsnĕ před vypuknutím druhé světové války.

ČT 2, v nedĕli **18. 3.** od 21.50 (Bílá stuha) a v nedĕli **25. 3.** ve 21.55 (Utajený).

rozhlas



Ibsen

„Za všĕchno můĕe Ibsen.“ Alespoň podle titulu dokumentárního pásma, které pro pořad Páteční večer připravila **Kateřina Rathouská**. Na podtitulní téma Pravdivost přirozenosti a přesvědčivost skuteč-nosti zde budou hovořit **František Fröhlich**, **Helena Fröhlichová**, **Hana Kofránková** či **J. A. Pitínský**. Kromĕ rozhovorů uslyšíme i ukázky z rozhlasových i divadelních nastudo-vání některých Ibsenových dramat. **ČRo 3 – Vltava**, v pátek **16. 3.** Od 20.00.

–mc–



Kartouza parmská

Hned dvakrát se na vlnách Vltavy setkáme s dramatisací **Stendhalova** románu Věznice parmská. Příběh nás zavede do malého feudálního státu v severní Itálii na počátku 19. století. Do prostředí intrik a podvodů králov-ského dvora vstupuje sedmnáctiletý Fabricio del Dango, mladý muž obdi-vující Napoleona a hlavní hrdina pří-bĕhu. Brzy se však dostane do vězení, když v sebeobranĕ zabije potulného komedianta. V parmskĕ věznici však potká svou životní lásku, Klĕlii, dceru velitele pevnosti generála Cantho. V režii **Miroslavy Valové** účinkují **Alfrĕd Strĕjček**, **Vĕra Galatíková**, **Jana Drbohlavová**, **Rudolf Ráz**, **Karolína Slunĕčková**, **Josef Patočka**, **Čestmĕr Řanda**, **Martin Růĕek**, **Jaroslav Kepka** nebo **Jan Teplý**. **ČRo 3 – Vltava**, v sobotu **17. 3.** a v sobotu **24. 3.**, vĕĕdy od 14.00.





„V case, kdy se zima mění v ne-

chutnou brěčku a jarní meze ještě nelákají k revitalizaci pubertálních

sil, kdy letní festivaly jsou ještě za

několika humnů, uvádíme do života víkendový festival pokleslých žánrů PULT,” zve na svou novinku Činoherní studio v Ústí nad Labem. Výsledkem spojených sil Činoheráku a Festivalu Kult je ústecké hostování brněnského **HaDivadla** (s Psychózou ve 4.48), **Kličperova divadla** z Hradce Králové (s Nocí oživlých mrtvol) a **Vosto5** s improvizacním Stánd-artním kabaretem.

Činoherní studio (Varšavská 767, **Ústí nad Labem**), v pátek **16. 3.** a v sobotu **17. 3.** se hraje v 19.00, v neděli **18. 3.** v 16.00.

Ostravský Paternoster a Chlív

Polský dramatik, spisovatel a překladatel (a režisér, spojený mimo jiné s inscenacemi her Tadeusze Różewice a Slavomíra Mroza) **Helmut Kajzar** (1941–1982) si už cestu na české jeviště našel. Pražská MeetFactory



done dávna uváděla jeho KaDeWe (premiéru měla inscenace 15. září 2010, a to v režii Magdy Stojowské; krátkou recenzi viz A2 č. 23/2010, ukázkou viz č. 9/2010). Hned po dvou

jeho textech, Paternoster a Chlív, nyní sáhl dramaturg Divadla Aréna v Ost-ravě **Tomáš Vůjtek**. Dvojici her pře-ložil **Ladislav Sliva** a inscenaci – na scéně **Marty Roszkopfové** – režiruje **Janusz Klimsza**. Jeden z hereckých protagonistů, **Vladislav Georgijev**, zároveň k novince složil i hudbu.

Paternoster je Kajzarova dramatická prvotina z roku 1969, v divadelní sezoně 1970/71, kdy měla premiéru ve Vratislavi, se stala tamním nejlepším divadelním kusem. S Chlívem z roku 1980 ji spojuje téma návratu do míst autorova dětství mezi Těšínem a Čantorví – narodil se v Bielsko-Bia-lé. Chlív je přitom groteska o absurd-nosti komunistických zemědělských experimentů.

Divadlo Aréna (28. října 2, **Ostrava**), premiéra v sobotu **17. 3.** v 18.30, první repríza v pondělí **19. 3.** ve stejnou dobu.

–jb–

Arnotuové (řisní řadky). **Cinestar Anděl** (Radlická 3179, **Praha 5**), od čtvrtka **22. 3.** do pátku **30. 3.**

Studio Béla

Od 1. března zahájila distribuční společnost Artcam pravidelná promítání „klubových“ či „artových“ filmů v jednosálovém kině Maďarského institutu v Praze. Cyklus nazvaný Studio Béla přinese každý čtvrtek a pátek od 20 hodin projekce pře-de-vším snímků Artcamu. V březnu se bude promítat např. **Godardův** Socialismus nebo Sama v Africe **Claire Denisové**.

Studio Béla (kino Maďarského institutu v Praze, Rytířská 25, **Praha 1**), vždy ve čtvrtek a v pátek.

–at–



nický poplatek činí 250 Kč, počet účastníků je omezen na 12 osob. Přihlášky se stručným CV a motivač-ním dopisem posílejte na e-mail petr.vrba@radiol.cz, harmonogram workshopu naleznete na skolska28.cz. **Galerie Školská 28** (Školská 28, **Praha 1**), v sobotu **17. 3.** a v neděli **18. 3.** (hlasový workshop), koncert v neděli **18. 3.** v 19.30.



Audiomart v Chapeau Rouge V podzemí klubu Chapeau Rouge se uskuteční hudební tržišťe **Audiomart** – příležitost pro všechny, kteří mají doma CD, kazety či vinyly, které by rádi vyměnili za jiné, i pro ty, kteří hledají nové hudební typy či chtějí podpořit nezávislá vydava-telství a distribuce (účast přislíbili například Starcastic, Bigg Boss, Pol5 či Bleeding Ear). V prostoru klubu najdete také počítač s velkou zásobou volně šiřitelné hudby. Každý návštěvník si zde může na vlastní flashdisk uložit cokoli, co ho zaujme, a hudebníci budou mít zase příleži-tost do počítače uložit vlastní tvorbu a umožnit tak ostatním účastníkům její poslech. Hudební doprovod večera zajistí rock'n'rollová formace ze Šumperka **Genius Mess Poets**, post-rocková **Ufajr** z Prahy a underground-dový elektro-hip hop v podání **Vložte kočku!**. Během večera se představí také **The Fakes DJs**.

Chapeau Rouge (Jakubská 2, **Praha 1**), v pátek **23. 3.** od 17.00. –klk–



Šílený detektiv

Jeden z nejlepších filmů významného hongkongského tvůrce **Johnnieho Toa** spadá do kategorie děl kombinu-jících detektivku a fantastiku, jejichž hrdinové jsou vyšetřovatelé s para-normálními schopnostmi. Nadání detektiva zvláštními schopnostmi se může zdát jako pouhé vyhození nadsledného logického a pozorova-cího umění typického pro kanonické postavy detektivního žánru. Ve skutečnosti však tyto schopnosti rozvracejí samotný princip detektivky, protože vyšetřovatel zde odhaluje zlo-čin nikoli rozumem, ale intuicí. Svět zde proto není chápán jako logický rébus, jež lze poznávat intelektem, ale jako iracionální mysterium. Oba žánry kladou na postavu detektiva protichůdné nároky – jeho úkolem má být řešení logické záhady nelogickými prostředky.

Cinemax, v neděli **19. 3.** od 4.30. –at–

Satyrikon

Burleskní a odvážný pohled na dobu Římské slávy pod režijním vedením **Federika Felliniho** v adaptaci frag-mentů Petroniova Satyrikonu (1969). Vypjaté výjevy, kde ční především hostina u Trimalchiona, slouží jako nadčasová metafora vychýlené lidské společnosti, která se opájí lidskými slastmi, jež už nemohou nikoho uspo-kojit. Groteskní odlučá těla natřená make-upem a jako jejich protipól putující bisexuální mladíci.

Cinemax, v neděli **18. 3.** od 23.45. –ph–



Perný den

Hra **Anderse Bodelsena** Perný den z roku 1968 rozehrává klasickou situaci, kterou každý z nás (alespoň v obrysech) mohl zažít: Lars (**Josef Abrhám**) a jeho žena Kirsten (**Ivanka Devátá**) se dozvídají, že jejich spo-leč-ný známý a Larsův nejlepší přítel a kolega v práci Henrik (**Josef Somr**) získal místo náměstka. Scházejí se tedy na společné oslavě, kde čtveřici doplňuje ještě Henriкова manželka Zuzana (**Karolína Slunéčková**).

Pokud ovšem očekáváte upřímnou přátelskou veselici, mylíte se. Hra se rozvíjí přesně v intencích komunální či společenské satiry. Proti sobě zde stojí dvě koncepce. Na jedné je sobecká, ale otevřená koncepce Henrika a Zuzany; Henrikův hlavní zájem je kariéra, Zuzaně vyhovuje její pohodlná existence ženy v domácnosti. Na druhé straně jsou Kirsten a Lars, zastánci skrom-nějšího, rodinného stylu života. Ani oni však nejsou žádní svatoušci – Kirsten vnucuje Zuzaně i Henrikovi svůj životní koncept naprosté závis-losti na dětech (mantra „měli byste mít děti“ zazní z jejích úst téměř každých deset minut) a pro Larse je kolegovy povýšení důvodem k stup-ňující se závisli. Kvalitní konverzační hru v překladu **Františka Fröhliche** nastudoval režisér **Josef Červinka**.

ČRo 3 – Vltava, v úterý **27. 3.** ve 21.30. –prh–

at – Antonín Tesař / **jb** – Jana Bohutínská / **klk** – klamm/Ondřej Klimeš / **mc** – Milošlav Čaník / **ms** – Marta Svobodová / **pa** – Petr Andreas / **ph** – Petr Hamšík / **prh** – Přemysl Hmlíčka / **ts** – Tereza Stejskalová

–pa–



JINÝ VZDUCH IV

**Skupina
česko-slovenských
surrealistů**

**výstava
s mezinárodní účastí
1990–2011**

**Staroměstská radnice
v Praze
10. 2. – 4. 4. 2012**

www.artmovement.cz www.analogon.cz

pořadatelé
Art Movement
ANALOGON

spolupořadatelé
PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

hlavní partneři
PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

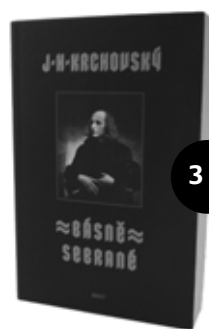
partneři
PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

mediální partneři
A2 **classic** **PRÁVO** **REKLAMA PRAHA**
EXPRES **POLE** **KRAUS** **Pražan**

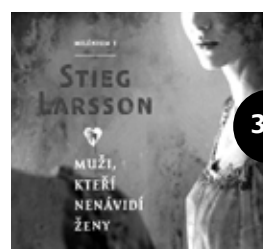
host

měsíčník
pro literaturu
a čtenáře

Předplatte si Host na rok (deset čísel) nebo předplatné darujte
do 30. 3. 2012 a budete zařazeni do slosování o věcné ceny



Básnický soubor



CD — audiokniha



CD — autorské čtení



Soubor krimi bestselleru

Předplatitelská cena je výhodnější, předplatné komfortnější
a všichni abonenti mají navíc nárok na slevu
kompletní knižní produkce nakladatelství Host ve výši 20%

Podrobné informace o předplatném a dárkový certifikát na
www.hostbrno.cz / semberova@hostbrno.cz



tiff. toronto international film festival
OFFICIAL SELECTION 2011

GIORNATE AUTORI
VENICE 2011

TAHAR RAHIM CORINNE YAM

LÁSKA A MODŘINY

Režie LOU YE

EROTICKÁ VÁŠEŇ JAKO ZÁVISLOST
NEZÁVISLÝ FILM PODLE CENZUROU ZAKÁZANÉ PŘEDLOHY

V KINECH OD 5. DUBNA

WWW.AEROFILMS.CZ/LASKAAMODRINY

PEUGEOT FILMSTAGE CASOPIS O FILMU RESPEKT A2 kulturní čtrnáctideník ME METROPOLIS

ELEKTRONICKÉ předplatné

A2

kulturní čtrnáctideník

(přístup do A2 elektronického archivu
na 1 rok) – 490 Kč

advojka.cz

O estetice pomalosti v současné kinematografii



Z filmu Guse Van Santa *Gerry*. Foto mediacult.fr

patrné již v Rosselliniho *Cestě po Itálii* (*Viaggio in Italia*, 1953), dále pak v Antonioniho *Dobrodružství* (*L'Avventura*, 1960), Vardově *La Pointe Courte* (1954) a Resnaisově *Hirošima, má láska* (*Hiroshima mon amour*, 1959). Čas věnovaný pouhému aktu chůze ilustruje proměnu v organizaci dramatu a potvrzuje ještě prominentnější postavení estetiky pomalosti v současné kinematografii.

V Tarrově *Satanském tangu* je mnoho záběrů zobrazujících vzdálený příchod či následný odchod postav nebo se kamera plně soustředí na jejich utahaný, ale cílevědomý pohyb. Pravděpodobně nejvýznamnější je pohled, který Irimíase a Petrinu pečlivě sleduje, když odhodlaně kráčí po větrem uváté cestě v úvodu druhé kapitoly *Feltámadunk*. Kolem ústřední dvojice se vznáší prach a Tarrova kamera jej opakovaně lapá, pak couvá dozadu a takřka dvě minuty prodlévá v tomto rytmickém pohybu. Narativu je věnován čas, který přesahuje jeho smysl, a záběr ve výsledku budí dojem absolutní neomezenosti. Trmácení nemá žádný zjevný cíl a chybí tu klíč ke smyslu samotného záběru. Zaznamenaný je jen začátek a konec události, a proto by se stříhy, které jí dávají řád, mohly odehrát vlastně kdykoliv.

Ústřední devítiminutový záběr bez stříhů v Serrově *Zpěvu ptáků* (*El Cant dels ocells*, 2008) lze považovat za vrchol konceptu kinematografie chůze. Serra je podobně jako Tarkovskij přesvědčen, že „dominantním, všemocným faktorem ve filmu je rytmus, jenž v záběru vyjadřuje běh času“, prodlužuje náš pocit trvání a osvobozuje filmový čas z abstraktních pravidel zesílené kontinuity či montáže. Pohyb je zpomalen natolik, že je jen stěží postřehnutelný, naše vědomí proměny mizanscény určuje uplývající čas během záběru. Dramatický čas se zastaví, namísto toho se můžeme věnovat vnímání světla a zvuku.

Bazinovská realita

Tvorba několika zde zmíněných autorů podporuje rehabilitaci tvrzení Andrého Bazina, konkrétně jeho ontologické teorie o dlouhých záběrech založené na uměleckém zobrazení objektivní reality. V *Ontologii fotografického*

obrazu je jasně vidět, jak Bazinovy úvahy hluboce obdivují schopnost filmu zachycovat čirou objektivitu v čase. „Nyní je poprvé obraz věcí spíše obrazem jejich trvání, jako by se všechny změny mumifikovaly.“ Vybudoval si kladný vztah k filmařům, kteří důvěřovali *kontinuu reality* namísto *obrazu*, což často určovalo jeho výběr subjektů k analýze – neo-realistická estetika italské poválečné kinematografie, styl Jeana Renoira plný dlouhých záběrů či kamera s extrémní hloubkou ostrosti Orsona Wellese a Williama Wylera. Někdy se dokonce zdá, že Bazin k současné pomalé kinematografii připravil cestu. Nejzřetelnější je to ve vztahu k jeho obavám ohledně „omezené komerční budoucnosti“ v *Země se chvěje* (*La terra trema*, 1948) nebo jeho identifikaci s ryze realistickou kinematografií „trvání“ (viz *Umberto D*, 1952). Budeme-li vykládat jeho zálibu v realitě (trvání) jako požadavek jistého filmového postupu, pak některé z filmů Alonsa, Apichatponga Weerasethakula, Kiarostamiho a Serry mohou sloužit jako jeho opožděné příklady či vysvětlení.

V textu *Evoluce filmového jazyka* Bazin tvrdil, že příčiny a dopady běžného „analytického“ stříhu v mainstreamové kinematografii ve třicátých letech byly výhradně dramatické či psychologické: věřil, že natáčený subjekt či událost objektivně existují a že „změny v perspektivě předkládané kamerou by mu nic nepřidaly“ a jen by představovaly realitu „trochu násilněji“. Syntetická abstrakce reality ho neuspokojovala, a tak obhajoval alternativní metodu, jež si považovala „kontinuity dramatického prostoru a samozřejmě trvání“. V dílech Roberta Flahertyho a Ericha von Stroheima Bazin poukázal na přístup, v němž je „obraz hodnocený ne dle toho, co realitě přidává, ale dle toho, co z ní odhalí“, a vyjádřil touhu čas ne nastiňovat, ale ukazovat. Tím se podle něj části obrazu zobrazují v odpovídajícím časovém poli. Tento rozdíl zcela jasně poukazuje na dialektické pnutí mezi zesílenou kontinuitou a estetikou pomalosti, úmyslný odklon od *vynucené reprezentace*. Zatímco zesílená kontinuita zrychluje tempo díky působivému trvání záběrů a volnému pohybu kamery, estetika pomalosti se zříká

narušování časoprostorové jednoty vlastní filmové realitě. Na rozdíl od stylu Flahertyho, Renoira nebo De Siky je však bazinovská představa v současné kinematografii až příliš zveličována prodlouženým trváním.

Mrtví

Bazinovskému ideálu dlouhého záběru je pozoruhodně blízký zejména nedoceněný styl Lisandra Alonsa. Vyjadřuje hluboké přesvědčení, že nám film umožňuje ohledávat svět, aniž bychom si jej přivlastňovali. Jeho technika spočívá v zachycování nedramatických událostí, každý záběr se pak odehrává v pravidelných časových úsecích. Zkoumáním dramatického pole v čase je bez příkras ukazován určitý způsob života. Všechny Alonsovy filmy naplňují koncept čisté kinematografie, tak jak jej definoval Bazin v recenzi *Zloděje kol* (*Ladri di biciclette*, 1948): „Už žádní herci, žádný příběh, žádné kulisy.“ Strohost příběhu (nic víc než základní otázky), amatérští herci (místní obyvatelé) a odlehle venkovské oblasti společně vytvářejí „dokonalou estetickou iluzi reality“.

Ústřední vyprávěcí linie *Mrtvých* (*Los Muertos*, 2004) je založena pouze na motivu putování outsidera z jednoho opuštěného místa na druhé. Tentýž motiv využil Alonso i v *Liverpoolu* (2008). Osamělý protagonista Argentino Vargas se po osvobození z věznice vydává po řece (z Lavalle až k ústí Yacare v severovýchodní Argentině), aby doručil dopis a navštívil svou dceru. Každá scéna se odehrává v poklidném tempu, ačkoliv je nutné dodat, že záběry nejsou určeny přesným trváním událostí jako u některých filmů Tarrových, Sokurovových či Jiových. Díla estetiky pomalosti jsou zřídka tvořena jednoduchým stylem posloupných záběrů, Alonso občas elipticky přejde pomocí stříhu k širšímu pohledu, odlišnému úhlu či dříve přehlédnutému detailu. Tyto stříhy však neslouží k narušení nedramatické expozice ani prostorové jednoty událostí a film dosahuje průměrné délky záběru 59,3 sekundy.

Opakující se prvek v Alonsově stříhu je úmyslné otálení po samotném záběru, jde o tendenci, jež je v pomalé kinematografii

neustále přítomná. Mnoho záběrů končí Vargovým odchodem ke kraji scény či mizením z dohledu, zatímco kamera medituje v zmrtvělém rámu scény, aby prozkoumala dříve negativní prostor. Ben Singer definuje tuto strategii v *Jeanne Dielman* (1975) jako „postčinné zpoždění“, když zde odkazuje na způsob, jakým Akermanová prodlévá pár sekund pohledem na předmětech, než stříhem přejde k dalšímu z úkolů Jeannina programu. V estetice pomalosti umožňuje tento prostředek zřetelně vyjádřit trvání a nepředstavuje ani tak stopu po stříhu, jako spíše prostředek poklidného uplývání. V jedné scéně během cesty po lodi vidíme, jak si Vargas lehne k veslům, napije se vody ze džbánu, zapálí si, odpočívá a občas vesla zkontroluje. Alonso se na tuto činnost zaměřuje tři minuty, pak se pohled kamery stočí jinam, nechá Vargase Vargasem a pozoruje blízký břeh. Po minutě zase zabloudí na jiné místo. Toto výrazné odkládání nutnosti stříhu otevírá prostor pro kontemplaci nad událostmi, jež vede k úvahám nad detaily přítomného, gest i tématu. Jak říká Theo Angelopoulos: „Pauzy, mrtvý čas, umožňují [divákovi] posuzovat film z rozumového hlediska i vytvářet či doplňovat různé významy scén.“

Estetika pomalosti osvobozuje čas, protahuje jej a obnovuje schopnost záběru představovat podstatu fenomenologické přítomnosti. Zde leží zmiňované napětí mezi rychlým a pomalým, zatímco rychlostí neustále hrozí bezdůvodná úspěchanost, roztříštěnost a nesoustředěnost, redukce dává pohledu diváka sílu, porozumění a odezvu. Příhodná poznámka, jež se hodí na závěr, je jedno z rázných tvrzení Jeana-Marii Strauba v *Où gît votre sourire enfoui?* (Kde leží tvůj skrytý úsměv?, 2001) Pedra Costy: „Máte něco jako redukci, ale redukce to není. Je to koncentrace a ve skutečnosti říká víc. (...) Potřebujete čas a trpělivost. Ze vzdechu se může stát román.“

Z anglického originálu *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema* (16:9, č. 29/2008) přeložila Anna Vondříčková. Publikováno s laskavým svolením časopisu 16:9. Redakčně kráceno.

Agresivní k systému, slušnej k lidem

Režisér, jehož film Rodina je základ státu uspěl v několika kategoriích na Cenách české filmové kritiky, mluvil razantně, chytře a místy vtipně. Stejně jako jeho snímky.

TOMÁŠ STEJSKAL

Říkal jste mi do telefonu, že jste zrovna v procesu tvorby a že to bývá náročné. Co chystáte a jakým způsobem prožíváte proces vzniku filmu? Co je pro vás nejdůležitější, co vás naopak frustruje?

To je na kilometrovou odpověď. Chystám projekt České století podle textu Pavla Kosatíka, který se zabývá z našeho pohledu nejdůležitějšími událostmi dvacátého století. Je tam vznik České republiky v roce 1918, Mnichov v roce 1938, Londýn, Beneš a exilová vláda v roce 1941, únor 1948, jatka mezi komunisty v jednapadesátém roce, procesy, moskevské jednání v osmašedesátém, soud s Plastic People a vznik Charty 77, listopad 1989... Vypadá to, jako bychom si chtěli uzurpovat historii, ale já se divím, že se do toho ještě nikdo nepustil. Dramaturg Oldřich Daněk tu psal o staré historii, já jsem na něj tak trochu navázal a kombinuji to s takovými filmy jako Konference ve Wannsee či Spielbergův Amistad, což je z mého pohledu jeho nejpovedenější snímek, jinak jde o velký lunapark. Tady se něčeho hlubšího dotkl. Já tomu projektu říkám psychologizace dějin, snažíme se pochopit, co se honilo v hlavě těm, kteří rozhodovali v okamžicích, kdy opravdu o něco šlo. Ukázat je jako nahé, chybní, s jejich slabostmi. Ale i tam, kde byli silní. Zní to nabubřele, ale celý projekt postupně takhle zbytněl a to s sebou samozřejmě nese problémy.

Doteď jsem dělal takové v podstatě pankáčské věci, tohle je něco jiného. Je zde otisk Sedláčkova rukopisu, což s sebou nese u takto velkého koncepčního projektu problémy. Jakožto zlobivý autor v této spořádané instituci [míněna ČT – pozn. T. S.] pak samozřejmě narážím a přichází nutnost obrušovat hrany. Teď je otázka, jestli si je neobrousím natolik, že se ze mě stane výrobce kvalitních českých seriálů. Takže jde o to, abych se neobrousil, a zároveň aby ode mě televize dostala, co očekává. Protože její očekávání je taky velké. A to není jednoduché. Nemám nervy ze začátku natáčet, to mám rád, já takhle vlastně žiji celý život. Pořád můžu myslet a zanechávám za sebou filmovou stopu. Už neřečním po hospodách a radši řeči pouštím do filmů.

Vaše filmy jsou nepochybně autorské, napříč jimi prochází konzistentní pohled na svět. Zdráhal bych se však mluvit o filmech artových. Zdá se mi, že jsou docela lidové, jen se kupodivu víc líbí kritice než lidu. A navíc pro mě jejich velká přednost spočívá v určité neotesanosti, jsou to v dobrém slova smyslu pokusy. Tak jak popisujete v úvodu dokumentu o Václavu Bělohradském ono dílo jako pokus, o kterém budete ještě dlouho přemýšlet. Klidně to nazvěte art brut. Nevím, kdo řekl, že nesmíte marnit život tím, že se snažíte zavděčit druhým. To prostě není autentický život. V osobním životě je to složitější, protože to vede k egoismu a sobectví, ale pro pokus něco vytvořit je to myslím nejlepší cesta. A co se týče vašich termínů, to jsou škatulky, které jsem nevymyslel, do kterých jsem se narodil, a ty termíny chtějí nějakým způsobem pojmenovat výstupy neklidu lidského ducha. A jestliže se do nich nevejdu, pak ano, jsem rád, že moje filmy jsou pokusy. Může vzniknout nějaké nové odvětví: filmy-pokusy. Já jsem se těmito věcmi nikdy nezabýval. Jednou z nejděsivějších věcí na FAMU pro mě byl předmět Dějiny českého filmu. Nejde o předmět samotný, ale o to, jakým způsobem byl interpretován a že jsem z něho byl zkoušen. Že jsem byl zkoušen z estetických hodnot a kritérií, které mi byly úplně ukradené. Nenáviděl jsem předmět, který mi vnucoval, že toto je film. Film je cokoli, na co se díváme jako na pohyblivé obrázky. Mně nevadí, když moje věci nazvete pokusy či parodií žánru

či jinak dělaným dramatem, v takových kategoriích se ale nepohybují, když tvořím.

Slovo pokus jsem volil naschvál, protože mám dojem, že mnohé charakteristiky, které vám diváci či kritici vytýkají, jsou vlastně přednostmi. Myslím, že je to jak na střední škole či ve sportu. Učitel má představu, jak vypadá kotrmelec, sudí, jak vypadá otočka na brusli, a divák, jak vypadá film. Žánrové vymezení je vlastně taková ohlávka na tvůrčího ducha, který je nepokojný. Lidé nicméně mají právo si vytvořit jazyk, pomocí něhož přijímají věci, jimž se vystavují. Potíž je, aby na ně nepřistoupil tvůrce sám, to jsou pojmy publika. Pro tvorbu by neměly znamenat vůbec nic.

Už vaše dokumenty šly přímo na věc. Byl v nich intenzivní zájem o politická témata i nechuť k přílišné estetizaci, ke spiritualitě či k emocím, které byly s tehdejší českým dokumentem dost spjaty. Klíčová byla vždy volba tématu, respektive volba zpovídaného. Dnes je zase řečí dokumentu cynismus a ironie. Mě nemají lidi rádi, protože jdu bez okolků k věci. Leckdy je to nešťastné, oni mají jiný způsob komunikace a já se v té své přímosti mnohdy i mylím. Anebo jsem smšný. A dobře to vím, přesto s tím jdu přímo na světlo, protože hloupý nejsem, to už mám empiricky dokázáno. Ty filmy pak jsou takové jako režisér. Už na FAMU jsem pedagogy šval. Říkal jsem, že chci na školu, jen abych se dostal blízko lidem z televize a mohl točit. To jsem ještě netušil, že se tam mohu něco zajímavého dozvědět a že tam budou osobnosti, které ovlivní můj život. Ale první rok jsem jim natvrdo říkal, já tady nejsem od toho, abych poslouchal nějaké vaše mudrování.

Ve filmech jste často potměšilý. I na FAMU jste se dostal tak trochu lstí – v přijímačkovém dokumentu jste mystifikoval porotu, neboť šlo o inscenované dílo o umírání, které vám za flašku „zahrál“ jeden alkoholik. Ale ty emoce v něm byly! A pod tím ty hudby a deště. Já moc dobře věděl, co dělám... Ale je to špatně, je to dobře? Člověk o sobě nemůže objektivně mluvit, ale já nejsem cynik, já jsem velice citlivý chlapík. A tím cynismem se jen bráním, potouchlost u mě není nikdy zlá.

Myslím, že je to znát z vašich dokumentů, v nichž jste velmi upřímný, přímý... To jsem se naučil na FAMU. Spolužáci mě brali trochu jako zpravodajského troubu, co tam přišel z televize. A já jsem to ještě posiloval. Tehdy jsem se naučil ustát posměch. Bělohradský byl pro mě důležitý dokument – ukazuje chlapa, který přemýšlí, a chlapa, který naslouchá a ptá se. Touha mít intelektuální převahu polarizuje diváky. Někomu se to líbí hodně a někdo mě doteď pranýřuje za to, jak jsem blbej, a navíc se nestydím dávat to hloupě veřejně najevo, a ještě před Bělohradským.

U těchto portrétních dokumentů, ať už o Zemanovi či Bělohradském, působíte trochu upozaděně, umíte být trefný, ale nesnažíte se protagonistům konkurovat či mít převahu, jako je to běžné u mladých dokumentaristů. Nesnažím. Naopak přiznám, že jsou pro mě důležití jako náhradní fotí.

Herci podobně jako protagonisté vašich dokumentů jsou často charismatické postavy. Netrápí vás někdy zpětně otázky, zda jste dané situace, ať už hrané či dokumentární, ukočiroval správně? Netrápí. Já mám jednu zásadu. Agresivně je třeba se chovat k systému – jakémukoli

– a slušně se chovat k lidem. Jakmile se začnete vstřícně chovat k systému, tak vás zašlape. Agresivitou systém neohrozíte, jen jím třesete, a tím mu vlastně pomáháte. Ale s lidmi mám jinou zkušenost. Mám sice pověst věčně našťavaného borce, ale herci a obecně spolupracovníci jsou pro mě na prvním místě lidí. Teprve potom podřízení nebo objekty k manipulaci. Nemůžu režírovat silově, řvát jako Chytilová: „Děláš to jak kretén!“ Mně na place nesmí zavládnout strach – vztek nevadí, konflikt pomáhá k osahávání hranic s druhými.

Mám pocit, že i herce do filmů vybíráte tak trochu jako do dokumentu. Jsou s rolí natolik spjati, že když vám někdo odřekne, jako se to stalo třeba s náhradou Miroslava Krobota za Pavla Zedníčka v Mužích v říji, máte potřebu film od základu přepsat. Ano. To jste mi připomněl situaci z včerejšího castingu, kde jsem hercům říkal: „Vyberám si vás už podle tváře, která vysílá nějakou zprávu světu. Nemusíte mě přesvědčovat, že jste dobří herci, to jsem zjistil návštěvou divadla, já chci jen využít potenciál vaší tváře.“ Svůj nový film v tomto ohledu koncipuji jako gotické nebo renesanční obrazy. Všichni tehdy malovali scénu Poslední večeře, ale konkrétního malíře poznáte podle toho, čím obličeje akcentoval. Takhle chci znázornit dějiny, vybrat si, přes koho daná scéna půjde, v tom bude můj režisérský otisk. Mekotání o výkladu dějin nechme druhé mentální lize. Dějiny jsou velký příběh, ke kterému máme všichni nějaký vztah, ale ten příběh má tolik verzí, kolik je pohledů na život a kolik je životních zkušeností. Dějiny vlastně dnes nahradily Bibli. Obojí má desítky verzí.

Když jsme se tu dotýkali nemožnosti objektivity, jaká pro vás byla zkušenost porotcování, a tudíž posuzování cizí tvorby na loňském Fresh Film Festu? No, viděl jsem, že zlatá mládež má svůj festival. Hodnocení filmů nemám rád. Byl jsem nicméně zvědavý, čekal jsem, že tam budou dobré filmy. A dva dobré jsem tam skutečně našel. Teď porotcuji na Jednom světě, tam je nyní nová dramaturgie, tak jsem též zvědav. Vachek to vždy komentoval slovy: „Pojďme se podívat, jak je ten svět v prdeli, a vymáchejme se v tom.“ Ale tento přístup se už podle mě mění. Je samozřejmě problém, jestli nevzniká nový zábavní žánr, jehož protagonistou je další znásilněná ženská či další nafouklé dítě.

Jak vlastně vnímáte festivalový provoz, ceny a další s tím spojené věci? Případá mi, že vaše filmy jsou velmi lokální a chtějí oslovit domácí publikum. Máte na ně nějaké ohlasy ze zahraničí? Takhle nad tím vůbec neuvažuju. Nebaví mě festivalová turistika a neobohacuje mě ani setkávání s diváky, naopak, velmi mi ubližuje. A možná i mým filmům. V cizině vždy najdete nadšené lidi. Když jsem promítal Muže v říji v New Yorku, přišli samí Američani a byli nadšení. Ale to pro mě nic nevypovídá. Já mám obrovské štěstí, že mohu tvořit, to ostatní je druhotné.

Vaše dokumenty vždy sledovaly politická témata, vlastně jste byl jedním z prvních, kdo se snažili otevírat problematické společenské věci u nás, kde se to moc nenosí. V poslední době se zdá, že i mladí tvůrci začínají mít o politiku zájem. Sledujete mladé dokumentaristy věnující se této tematice? Sleduju. S Janem Látalem mám dokonce osobní zážitek. Jeho film Paroubkově byl výborný, ale střet s autorem pro mě znamenal novou životní zkušenost. Při debatě s ním na FAMU Festu jsem si naplno uvědomil, že film

S Robertem Sedláčkem o zázracích a náhradních fotrech

může být chytřejší než jeho autor. To se u prózy nestává. Ve filmu se k něčemu dostane, zaznamenáváte, jedno ovlivňuje druhé. I u textu to nějak funguje, že vás psaní vede samo, ale u filmu to platí stoprocentně.

Mladou tvorbu sleduju, ale aktivně ji nevyhledávám. O mně je známo, že nemám rád festivaly, ty supermarkety na filmy. Já přijedu na den do Varů a jsem úplně nemocnej ze všech těch plakátů a z té jarmareční prezen-tace, která patří i k artovému filmu. Připadáte

vám to žádný moderátor říkat. Ani já nechci dávat divákovi nápovědy.

Natočil jste relativně nedávno televizní film Sráči. Poprvé podle cizího scénáře. Jaká to byla zkušenost?

Je to jiná zkušenost, pracujete s cizím myšlenkovým světem. Ale já nepracuji na zakázku. Se Zapletalem se známe deset let, nyní spolupracujeme na dalším projektu, o stárnutí, ale jde o tvrdý sedláčkovsko-zapletalovský

Na vašich filmech mě přitahuje i to, že obsahují situace, u nichž si říkám, kde končí hranice záměrného. Už samotným obsazením vašich dvou komedií, Mužů v říji a Posledního z Čechů, utváříte nesourodost. Lábus či Zedníček patří do trochu jiného univerza než Plesl nebo Marta Vančurová. Totéž platí o zpěváku Petru Vášovi a vrchovatě o Iloně Csákové, která hraje transvestitu napodobujícího ji samotnou. V největším z Čechů se zase

který v jádru slušné lidi ponouká se chovat podobným způsobem? Anebo jde čistě o psychiku jedince, který si nechce připustit, že je hajzl?

Takhle vycizelované to nemám, když píšu. Pro mě jde spíš o popření mýtu, že neslušné věci dělají jenom neslušní lidé. Příležitost dělá zlo-děje. Proto nemám moc rád žánrové filmy. Jsou jednoduché a o životě neříkají nic. Můj hrdina není běžný manažer, je to spíše křehká postava, typ sebezpytce. Východiško není nereálné, devadesátá léta přivedla do podobných pozic lidi, kteří se tam nehodili, a já tohoto paradoxu využil. Prvotním impulsem byla známá historka, která se traduje z dob, kdy byl Vladimír Železný na vrcholu a okradl Američany, což jsme všichni i díky Václavu Klausovi zaplatili. Prý tehdy seděl úplně ožralý na večírku a pořád dokola opakoval větu: „My jsme takový kurvy, kdyby vy jste věděli, jaký my jsme kurvy.“ Tehdy mě napadlo, že darebáci, kteří dělají věci za hranicí etiky, to vědí a trochu se za to stydí. Podobně jako se v šedesátých letech styděli komunisté za to, do jakého stavu přivedli českou společnost. Na tom je založená česká nová vlna: byla možná proto, že se komunisti začali stydět za to, co se stalo. Podobně jsem měl pocit, že by i manažeři mohli pocítit stud za to, kam společnost přitáhli po dvaceti letech manažerského teroru.

Vaše starší filmy byly přirovnávány k tvorbě Petra Marka. Cítíte s ním nějakou tvůrčí spřízněnost? Je v českém filmu někdo, koho si vážíte, kdo vás inspiruje?

Inspirativní věci točí Remunda s Klusákem, Petr Marek, Karel Vachek, ale i Martin Mareček. Markovi jsem po projekci jeho filmu Nic proti ničemu dokonce celý rozechvělý volal. Chtěl jsem mu prostě říct, že to byl pro mě zase okamžik, kdy film dává smysl. Je to sice dlouhý, ale dává to smysl! No jo, ale kdo dál? Mně se líbí kluci, kteří zlobí, ale ne samoúčelně. Já pro dramatickou inspiraci už dneska chodím spíš do divadla – na lidi, jako je Jan Mikulášek či J. A. Pitínský.

My jsme totiž také zblblí tím, že chceme výjimečnost každý den. Vachek správně říká, že silný výrok se rodí ze strašného žvástu. Což je trochu nepříjemné, protože nás to nutí poslouchat i ten žvást. Stejně je to i s tvorbou. Bartoška se vždycky rozčiluje: „To prezírání filmů je hrozný. Vždyť většina filmů nevzniká s tím, že to bude sračka. Každý se o něco snaží.“ Ale je toho moc. Jako bychom měli strach si připustit, že možnost, že se mi povede něco, co převyší mě i ostatní, se rovná zázraku. Zázraky jsou, ženou nás dopředu, ale jsou rozpoznatelné až zpětně, to je největší potíž. Tato debilizáční společnost nám říká, že zázrak lze předpokládat. Proto se vše podle mě zhroutí, protože jsme si implikovali do podvědomí, že každodennost je výjimečná, každý člověk je výjimečný. Většina z nás jsme trapné figurky uprostřed svých vášní a malosti. Jsme velmi ubohé stádo, akorát máme všichni doma vanu a bezdrátové technologie. Tak vypadáme trochu nad věcí. Rád jezdím do třetího světa, kde si na nic nehrají, tam civilizace vypadá tak, jak na tom doopravdy je.

Robert Sedláček (nar. 1973) je režisér a scenárista. Věnuje se hrané tvorbě i dokumentu, který vystudoval na FAMU. Po letech působení v televizi, kde pracoval hlavně jako politický dokumentarista, natočil v roce 2006 hraný debut Pravidla lži, jenž byl oceněn Českým lvem za scénář. Jeho poslední film Rodina je základ státu sice výrazně bodoval v Cenách české filmové kritiky, v konkurenčních Lvech však neuspěl.



Robert Sedláček. Foto Alexander Dobrovodský

si, abych použil oblíbenou Kellerovu metaforu, jako v supermarketu s jogurty. Je jich tam třicet pater, a všechny stejné. V tu chvíli přestávám mít na jogurt chuť.

Pro mě navíc význam politických dokumentů snížil zpravodajský kanál ČT24. Kam se hra-be jakýkoli dokument, který jsem viděl, včetně těch mých, na živou konferenci Víta Bárty fňukajícího pod Hradčany. Stačilo by dát na začátek a konec titulky. Sebedelší Vachkův záběr nevyváží přímý přenos, kde zní vážný hlas moderátora a vážná hudba, jako když přijíždí imperátor, diváka provází na tiskovku, kde Bárta kváká o tom, jak dal peníze někomu na oblek. Já jsem vzešel ze zpravodajství, od lopaty jsem se dostal rovnou do televize, kde je modus operandi agresivita, snaha být v neustálé opozici. A je otázka, jestli se vám lidi odkopou víc, když na ně tlačíte. Já celý život bojuji s tím, abych nebyl zpravodajem. Jsem díky této zkušenosti rychlý v rozhodování, umím se zorientovat, ale zároveň s tím dědictvím rychlosti a povrchnosti stále zápasím. Nechat člověka mluvit odhalí víc, než když lidi někam tlačíte, když kritizujete. Proto mám rád živou tiskovku Bárty, který fňuká, že dal ty statisíce na kravaty, a celé to vůbec nedrží pohromadě. A k tomu tam mlčenlivě stojí klaka, kterou si v té straně vyprodukoval. Je naléhavý, emocionální, díváte se na chlapa, který lže, jako když tiskne, a vy to víte, nemusí

pohled, žádné posmrkávání nad podzimem života. Známe se dlouho a jeho pohled na svět mě ovlivňuje.

V Největším z Čechů vede zvláštní cesta od úvodních vzrůsných věcí – záběrů na živly a řečí o doku-dramatu – k pozdějším scénám, které se předchozímu trochu vysmívají, ukazují představy tvůrce, které se pak stávají obětí kompromisů a product placementu. Ale zároveň tam cítím i výsměch hře na velká témata či sevrěný styl. Reflektujete vy sám zpětně, s jakými plány jste šel na plac a jak moc se výsledek liší od nějaké výchozí koncepce? A třeba i v tom smyslu, jakou roli v tom hrají finanční a produkční kompromisy a jakou nějaká vlastní pochybení?

Výsledek filmu je vždycky kompromis, existují pouze nekompromisně se tvářící režiséři. Snad jen u animovaného filmu lze zaručit, že co bylo ve storyboardu, bude i ve výsledku. Ve filmu ne, to je armáda spolupracovníků s různými psychologickými danostmi, připočtete vliv počasí... Navíc vliv proměnlivosti nálad, které působí na tvůrce i na diváka v kině. Je nutné přijmout, že to, co bude ve výsledku, nikdy nebude odpovídat tomu, co jste původně chtěli. Ale zase je na druhé straně šance, že to dopadne lépe, než jste plánovali.

reální rekordmani mísí s herci až do určité nerozlišitelnosti, kde končí hra. Je toto zcizující či absurdní naladění plánované?

Marta Vančurová v tom taky nechtěla hrát, až Hanzlík ji přesvědčil. A s Csákovou jsem si sedl a vysvětlil jí svůj pohled na svět, vysvětlil jí, že si z ní dělám legraci, ale že si tím dělám legraci i ze sebe. A ona to pochopila. Teď zažívám něco podobného při castingu Českého století. Sedí tam herci z Karlína, z Fidlovačky, a hned vedle borci z Komédie, kteří hrají ty těžké německé autory. Všichni budou v jednom filmu minist-ry jedné vlády. Kabaretiéři i vážení herci. Jako Moravec a Beneš se sejdou Dan Landa a Martin Finger. Když jsem viděl během večere ty rozdílné energie – kultivovaného introverta s tichým hlasem a nařvaného rockera, který vytáčí holé hlavy do běla –, tak jsem byl naprosto nadšený. S tím tedy pracuji už vědomě, asi bude moje výhoda, že nejsem snob.

Rodina je základ státu stojí mnohem více na příběhu s jasným vývojem, mnohoznačnost protagonisty, zkorumpovaného manažera, který se snaží přesvědčit rodinu i sebe sama, že není hajzl, však vyvolává neklid. Na rozdíl od hrdinů vaší televizní krimiálky není jednoduché ho odsoudit, říci, že je sráč. Má určité sympatie publika. Je v tom obsažena i kritika systému,



Tvorbu současných polských básníků a básnířek můžeme popsat pomocí nejrůznějších přívlastků. Jejich poezie je milostná, levicová, ekopoetická, duchovní. „Je nutné tvořit nehybné drama, něco dostačujícího pro touhy, řád trhliny v hloubi viditelného.“

Justyna Bargielska

Pochopení metafor

Přinejmenším dva nepotřební psi a jeden zbytečný muž. Jednoho dne konečně zavírám oči a dívám se na svůj život, hrst navlečených korálků, v nich kopce a kostely, odpoledne, kdy jsem se z krátkého spánku budila s pláčem. A více kostelů.

A ten nejhorší moment, kdy jsem dítětem, dítětem za skříní, pod stolem, schovaným za kabáty neohlášených hostů, plačícím, prosím bez víry, před narozením.

Pes ti jí klobouk

Úplně upřímně si myslím, že nevíš, co to je smutek. Řekla ti snad někdy tvoje dcera třiapadesátkrát za sebou, že ti pes jí klobouk? Aťsi jí, řekla jsem. Nevím, jestli aspoň jednou. Tvoje maily nejsou maily, ale laskání, dnes půjdu spát s tebou, říká mi mail. Ne, ty dnes půjdeš spát se ženou, a já půjdu spát s mužem. Nicméně ne později než zítra plánuji sprovodit ze světa všechny nádoby, na pití, na čůrání, skladování popela blízkých, sbírání krve našeho Spasitele, a budu poslední nádobou na světě. A aby bylo jasno, já a krev Spasitele, jen my dvě víme, co to je smutek.

Ze sbírky **Bach for my baby** (2012) přeložila **Lucie Zakopalová**.

Tadeusz Dąbrowski

* * *

čím se liší pouhé mlčení od významného hluboké od mělkého jasné od temného mlčení cílené od mlčení nazdařbůh v tobě

* * *

Babička má krámek s devocionáliemi a včera mi dala jen tak za hubičku světélkujícího Ježíška nejspíše proto aby osvětlil moje stále pozdější příchody domů.

Hned od začátku s Ním byl drobný problém nesvítil vůbec tak jak sliboval čínský letáček až jsem konečně zaslechl hlasy: ty sám ho musíš rozsvítit. Trasa mé pouti

se stala pro cizí lidi určitě naprosto nepochopitelná vedla skrze nejzářivější objekty

tohoto města: zastávky fastfoody tunely a obchody s nonstop provozem protože

uprostřed toho všeho Ježíšek svítil perfektně. Jenom doma si postavil hlavu a nedával mi spát.

Ze sbírek **e-mail** (2000) a **Czarny kwadrat** (Černý čtverec, 2002) přeložil **Jiří Červenka**.

Julia Fiedorczuk

Cesta. Přistání

Na tuhle cestu jsem se dala, abych provětrala sny. A naše cesty se protnuly v nebi, kde si štíhlí lidé navlékali masky tiše jak buddhové. Tvůj hlas mě vedl kluzkými rovinami plnými krvavého světla.

Na tuhle cestu jsem se dala, abych ucítila – víc než dosud – moře, které námi protéká. To proto dobývám stále nová města. Mizím z nebe jak diskrétní anděl. A když odcházím, nezanechávám stopy. Ani hrst písku. Ani kapku vody.

Svou kapku totiž spojím s tvým oceánem: jestli chceš, umřu s tebou. To se občas říká. Bezbranné tělo si neporadí se stěbly času. Příběh by přece jen mohl mít konec, neboť teď jsme ještě pořád my. Na tuhle cestu jsem se dala, abych něco našla,

anebo ztratila. Báseň v pohárku červeného vína. Řeku plnou popela a slz.

(Ve městě by totiž pokaždé měla platit noc.)

Na tuhle cestu jsem se dala, abych se vrátila, anebo také ne.

Tys připravil louku. Na níž jsem shořela.

Z polského originálu **Droga. Łądowanie** přeložila **Bára Gregorová**.

Bartosz Konstrat

Co kdyby

Večer hrajeme fotbal. Do kolena jsem si vrazil špinavý kousek plechu. Sedím nedaleko autu a pláču. Ty hraješ dál s mojí sestrou.

Je to skvělá brankářka. Krátké růžové kalhotky nosí jako dospělá a vatou zvýrazňuje vypoukliny.

Žárlím na ni, když ji svým sluncem opáleným předloktím fauluješ na vzdálenost jedenácti metrů.

V tu chvíli se otočím a vidím, že si Gwynneth na sousedním kurtu, na moment vyrušena z četby, jako bezstarostné dítě hraje ve stínu Peterova talentu.

Postráším vás a zalezete do svých nor – bručím si pod nos,

mravenci totiž roznášejí zbytky pikniku, znenadání padá rosa.

Lízej

Jel jsem žlutým autem směrem k moři, které dnes vřelo jako zkvašené,

honil jsem tě, zdálo se mi totiž, že je možné, že budeš plavat,

cestou na mě mávaly různé ženy, šaty krmené větrem, moře schoulené,

říkám ti: sem si dej hlavu, to je ta hrana,

a teď se vkrádej, teď

želvy vylézají klást vejce,

pláž odplouvá, zůstane pouze nejisté město,

a teď se vkrádej, teď,

pak přijdou vrazi, zastřelí slunce, které teprve začne vycházet,

vetru ti do kůže celé mléko,

vrazi zruinují město, strženými okapy bude protékat krev,

creeper,

bez žádných závazků, zkrátka odnikud a nikde, a ještě jednou nikde,

cyklisti v dodávce, kola na střeše,

osvobodit se, odlepit od pevniny ten kousek ostrova,

opustit místa a časy, nedat jim šanci, zpřetrhat vlákna těch pohyblivých schodů,

zavolat režisérovi s poslední prosbou o větší roli, o zvláštní záběr v

němž pojedu ve žlutém autě k moři a budu tě hledat

dívka v paruce a s maskou se zastaví v běhu, pneumatiky jako reklama na kosmetiku budou

měnit tempo, až do konce filmu

a já nebudu schopen se nasměrovat, nebudu se umět ovládnout, abych nezavřel oči,

před sjezdem do temnoty,

creepers,

rostliny se popnou vzhůru ke střechám, vzduch uvězněný v plicích a v průduškách,

nenasytné řasy zabírají stále větší povrch,

a teď se vkrádej, noc pomalu mizí, perspektiva odchodu jako zjevující se horizont, cigaretový

kouř zanechává vůni ukrytou v oblečení, schovej se,

jenže už není kam, už není čas,

žluté auto je světélko v žárovce, svět zmizel,

hmota.

Ze sbírky **thanatos jeans** (2005) přeložila **Bára Gregorová**.

Mladí polští básníci



Malba Eliška Plyš

PIOTR
~~MACIERZYŃSKI~~
MACIERZYŃSKI

Bože, ať se zblázním

Bože, ať se zblázním
pak bych mohl chodit v pyžamu po ulici
vstávat v poledne recitovat
Evžena Oněgina
nepracovat tedy žít
tak jako žiju teď
a bylo by to normální

* * *

jel jsem za tebou tramvají
a myslím že bys to měla ocenit
v tuhle hodinu už je tramvaj jako černá díra
vtahuje do sebe všechno a nic nepustí ven

před několika minutami mě píchla vosa
pak opilému chlápkoví někdo silně stlačil břicho
vysvětloval jsem mu že jedu za svou milou
ale on jen otevřel pusu

nediv se teda, že vypadám jakoby mě něco kouslo

něco pozvracelo
ale nakonec jsem se k tobě dostal
a jsem už jen tvůj

* * *

co říct člověku, který se ptá
podpoříte akci na záchranu života
pětileté Izy
a) nezajímá mě to
b) radši si koupím čokoládovou tyčinku
c) nemám čas zachraňovat životy

Ze sbírek **tfu, tfu** (fuj, fuj, 2004), **Odrzuty** (Odrazy, 2007) přeložila **Lucie Zakopalová**.

KRZYSZTOF SIWCZYK

Provizorium

Na dně oka, na písku, lité světlo, co se zdá
být něčím věčným, když tankery zasta-
vují na horizontu
na znamení víčka
a zase jsem nicotným centrem, které
vyvozuje závěry
ze slabého východiska – právě
to jsou zbytky
moře, zbytky ve mně.

Je třeba se krmit, netřeba se zamýšlet.
Rovněž je nutné tvořit nehybné drama,
něco dostačujícího pro touhy, řád
trhliny v hloubi viditelného, třpyt jakéhosi světa.

Uvnitř konzervatoře ticha, jako vlnolam
na poušti,
dlí žák, který zůstal po hodině života a tkví
v obalu
jako dárek bez adresáta, tělo naslouchající
sobě
jako mušle z pouti, premiant v předmětu
sporu: kdo? co?

Z provizoria nezbývá nic.
Na straně mlččin zbývá odhalit ještě mnohé.
Pokud jde o pravdu, je třeba se omezit
na metodu.
Kdyby se někdo ptal, ležím na dně,
bez mrknutí oka.

Lemma

Pat se chýlí ke konci. Vcházíme do králov-
ství. Brány otevírá harmonogram. Nejdřív
věci, potom slova. Rampa a brána, kartotéka
osob hyne na hranici, shazujeme hadry, jsme
čistí čistotou prázdných slz. Roztok ze žláz
vylučuje kobalt a chrom. Prvky mávají *pá pá*
nějakým obrazům, které jsou k ničemu. Tolik
snů musíme identifikovat.

Nic netvrdím, kocour pracuje jako motor,
z okna stéká pára, dělnice zametá vězeňský
dvůr. Co to jsou stíny, které vartují ve vedlej-
ším pokoji, co je to návrat? Odnikud se táhne
parabola, kterou odívám do známých anato-
mií, aby tak to neoznačené, které provrtá-
vá každého, nabralo výrazu, aby směšnost
událostí bez hysterie přecházela ve směšnost
výkladu. V té skulině je ještě místo na auten-
tické dojetí. V téhle kuchyni jsem kdysi spálil
záclony, v téhle předsíni jsem se miloval se

ženou, v tomhle životě je možné znát málo:
smutek a únavu.

Nucené práce, myjeme se ráno, večer se
myjeme méně. Ušetřený čas, vykradený vrak,
u mokré balustrády, nad městem termitů má
někdo sklony k přehánění. Vidí něco, co není,
a dává znamení, když jdu spodem a dívám se
na vrch spodu. Jsme vždy v situaci východis-
ka, nezáleží na tom, z čeho.

Posvátnou píci si беру ze sítě, jím hodně,
abych nakynul. Čtu hodně, abych nemyslel.
Promlouvám poměrně hodně, abych nezapo-
mněl slogany. Jiní jedí, čtou, myslí, promlou-
vají. Jsou připraveni. Je odezva, jsou u toho
svědci. Tak praví písmo, tak je to lepší pro
moučku z nás.

Malí intrikáni vybudovali malé významy
malých nadějí. Máme tady živé pomníky jazy-
ka, které něco pořád dokola hlásají. Roztočí
se procházejí v knihách za dráty. Mluvil jsem
s knihovníkem reprezentativním jako relik-
vie, slepičí pařátek zalitý v sádle. Čekal dlou-
ho, v kartotéce nic nenašel. Nevýslovně šťast-
ný usnul před očima prázdných regálů. Co se
mělo dokázat?

Ze sbírky **Koncentrat** (Koncentrát, 2010) a polského
originálu **Provizorium** přeložil **Jan Faber**.

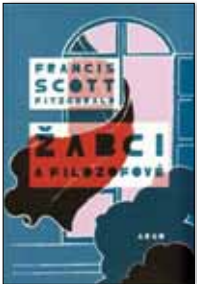
Básně vybrala Lucie Zakopalová.



Vladimír Binar
Číňanova pěna
 Triáda 2011, 260 s.

„Má zlatá Havaj, tropický ráj ztracený v moři; ať žije Havaj, můj rodný kraj, můj život celý!“ pějme u táborových ohňů na ztemnělých březích říčních proudů za houkání sýců a drnkání musických instrumentů. Havaj – to je klasika! Zvláštní, jaký rozsah Vladimír Binar věnuje líčení Měsíce – Luny, oné hvězdy romantiků – a vždy svede hovor na ženy; ovšem básník trne nad takovou poetologickou nehorázností, když přece Luna je symbolem ženským už prvotně! Autor čtenáře rafinovaně vede spleťtými evokacemi, odstavce jeho vyprávění jsou řádně poučené v umění poesie. Až by čtenář touhami Číňanovu pěnu odložil a vydal se do ulic a lužních niv sbírat poetickou inspiraci, ale když si vypravěč zapálí startku a připije pivem, lze jeho lyrickému vyprávění o ženách souhlasně přizvukovat. Autor má řádně prolezlé pražské Podskalí a Botanickou zahradu, ano, i Emauzy, krom toho, že oslňuje znalostmi z cest evropských i mimoevropských. Ano, i knihy mají své přeludy... cestopisná povídka z Havaje byla osvětlena Lunou, co se zrcadlí v lagunách Tahiti a nad lososorodým potokem Botičem, vlévajícím se mohutnou deltou do stříbropěnné Vltavy pod Vyšehradem, když předtím byl pramenil v pralesích hustých průhonických, prokroutiv se potom Hostivaří, Záběhlcem, Vršoviciemi a Nuslemi do Podskalí, kde omývá pilíře železničního mostu.

Vít Kremlíčka



Francis Scott Fitzgerald
Žabci a filozofové
 Přeložili Lubomír Dorůžka, Zdeněk Urbánek, Zdeněk Beran, Alena Jindrová-Špilarová, Vlasta Dvořáčková, Miroslav Jindra
 Argo 2011, 184 s.

Podivný název Fitzgeraldovy první povídkové sbírky z roku 1920 by českého čtenáře neměl zmást: autor je v našem prostředí dostatečně známý a dvě z osmi povídek knihy už u nás vyšly před třiceti lety, mezi nimi i kultovní Berenika stříhá vlasy. Jiskřivě vtipný příběh o tom, kam až vede dívčí strategie upoutat k sobě pozornost mladých mužů, příběh ženské sounáležitosti, která však nikdy nemá daleko k nenávistné žárlivosti a zradě. Mistrný psycholog Fitzgerald se sobě vlastní ironií ve všech povídkách této knihy upozorňuje čtenáře, jak málo člověku stačí, aby změnil názor, životní postoj, vztah k partnerovi. Vykresluje společnost jako zábavné divadlo a lidi jako herce, kteří ovlivněni sebou navzájem mění své role. Tak v povídce Dalyrimple na scesti se třiadvacetiletý mladík promění kvůli finančním těžkostem z válečného hrdiny v domovního zloděje, ale protože navenek zachovává solidní tvář, je mu váženými občany nabídnuta cesta do politiky. Ve Fitzgeraldových povídkách se setkáváme se strategý a postavami naivními až hloupými, které vlivu těch chytřejších podlehnou, a někdy se mu naopak zcela nečekaně vymknou. Být sám sebou, nebýt jen společenskou hříčkou – k tomu Fitzgerald svého pobaveného čtenáře nepřímo provokuje. A to není banální výsledek, když uvážíme, že jde o téměř sto let starou knihu.

Kamila Míková



Ota Filip
Valdštejn & Lukrecie
 Host 2011, 190 s.

V roce 1979 vyšla německy a poté i česky ve Škvoreckého exilovém nakladatelství '68 Publishers pod názvem Valdštýn a Lukrecie první verze této prózy. Spíše než o historický román v pravém slova smyslu se jedná o úvahu „co by se stalo, kdyby...“ nebo spíš „jak se to vlastně odehrálo ve skutečnosti?“. Samotný rámeček prózy, jež by v předložené formě možná mohla lépe fungovat jako filmový scénář, nás přivádí do jiného, pro současného čtenáře také již historického údobí našich dějin, a to komunismu padesátých až sedmdesátých let minulého století. Prostřednictvím „kolísavého intelektuála“, kronikáře dávné události Martina Orsága, jenž je i potomkem jednoho z účastníků té více než tři sta let staré události, jsme uvedeni na počátek 17. století – do doby, kdy byl jeden z nejvýznamnějších vojevůdců a politiků třicetileté války Albrecht z Valdštejna ještě neznámý a chudý šlechtic. Tehdy učinil z dnešního pohledu dva taktické kroky: přestoupil ke katolicismu a oženil se s bohatou vdovou Lukrecií Nekšovou z Landeku, majitelkou vsetínského panství. „Tak nějak, jak jste to napsal, to s Wallensteinem na Vsetíně mohlo být nebo bylo,“ řekl v polovině sedmdesátých let v německém exilu autorovi Golo Mann, syn slavného romanopisce Thomase Manna (a autor rozsáhlého Valdštejnova životopisu, v němž širší pojednání o zmiňovaném období Valdštejnova života chybí), a hned pokračoval: „V románu se však nemusíte držet faktů, můžete popustit uzdu fantazii a fabulaci...“ Jak z tohoto úhlu pohledu Filipovu prózu měřit? Myslím, že fabulačních kvalit historických próz Körnerových nebo Vančurových zdaleka nedosahuje.

Karel Rada



Jorge Luis Borges
Další pátrání – Dějiny věčnosti
 Přeložili Vít Urban, František Vrhel, Martina Mašíňová, Jan Hloušek, Mariana Machová
 Argo 2011, 412 s.

Třetí díl Borgesových spisů, jež pečl Mariany Machové vydává Argo, přináší dva esejistické svazky. Adjektivum esejistické však možná není přesný výraz. Kniha je žánrově pestřejší, jsou tu např. otištěny některé autorovy přednášky; stěžejním výrazem je však skutečně cosi jako esej, často jen kratičký, zrozený z fascinace jednou myšlenkou, slovem, figurou nebo juxtapozicí dvou nebo několika textů, často různých, v čase i jazyce od sebe naprosto odlehých. Své téma Borgesovy texty někdy sledují pečlivě, se zřejmou vědeckou metodikou, jindy – a to je častější – náhlým nasvícením problematiky s nečekanou pointou. Jde o krystalicky čisté intelektuální básně v próze. Borgesovy myšlenky jsou krásné, podivuhodné, mnohdy nesoustavné; mihne se zde typologie metafory, obrana alegorie, vztah vnitřního a vnějšího světa, úvahy o čase, jenž vzniká i s vlastní minulostí, úvahy o filosofech a spisovatelích a knihách nejrůznějších jazyků i epoch a kultur. Tématem obecným, ať už explicitním nebo implicitním, je literatura, jazyková tvorba, chápání v kontextu téměř teologickém. Ne náhodou se vícekrát opakuje Borgesova fascinace myšlenkou sv. Pavla – „Nyní vidíme jako v podobenství, potom však uзіíme tvář v tvář“ – odtud je totiž už jen krok k obecným zamýšlením hermeneutickým a hermeneutiku Borges chápe jako zcela zásadní přístup ke světu. Opakovaně formuluje závratnou myšlenku, že náš svět i my sami jsme jen písmena v Boží knize. Borgesova erudice je fantastická, texty čtivé a zdařile přeložené.

Pavel Šidák



Ian McEwan
Solar
 Přeložil Ladislav Šenkyřík
 Euromedia Group, k. s. – Odeon 2011, 300 s.

Ian McEwan se po novele Na Chesilské pláži (2007), jež zachycovala rozpad vztahu novomanželů během jediné společné noci v raných šedesátých letech, vrací k aktuálním tématům. Hlavní hrdina Michael Beard je stejně jako protagonista románu Sobota (česky 2006) Henry Perowne mužem vědy, netrápí ho však konflikt v Iráku, ale otázky globálního oteplování. Ačkoliv je otázka, zda Michaela ještě vůbec něco trápí. McEwanův román zachycuje život laureáta Nobelovy ceny za fyziku mezi léty 2000 a 2009 v podobě jakéhosi antibildungsromanu. Hrdina je skrznaskrz nesympatický – je požívačný, nenasytný, co se jídla i žen týče, namyšlený, líný mysllet i cítit. Jeho pohled, jenž prostupuje neosobní er-formu, je plochý až k necitelnosti. Henryho Perownea násilný střet ve vlastním domě donutil přehodnotit nadřazenost a procítit rozporuplný vztah mezi útočníkem a obětí, Michaela Bearda nevytrhne z bohorovnosti ani vražda. McEwan skutečně vytváří protiklad románů o dospívajících hříšnicích, jež život napravil. Zde stárnoucí protagonista proklouzává všemi patáliemi – od usvědčení nevinného přes útok ledního medvěda až po obvinění z plagiátu a následnou ztrátu prestiže i peněz – bez úhony. Nemá potřebu se napravovat, protože se mu nic nestane. Život se pro něj stává prostorem bez vzrušení, prostorem, který ho ze všeho nejvíc otravuje. Solar je však navzdory odpudivosti hlavní postavy a jejímu přístupu ke světu i román komický (McEwan za něj také získal Bollinger Everyman Wodehouse Prize, která se uděluje právě v tomto žánru). Je v tom však zvláštní rafinovanost, jako by humor byl jediným trestem protagonisty – čtenářsky nejzábavnější jsou scény, při nichž jde Beardovi z jeho pohledu o čest, ba dokonce o život. Okamžik, kdy hrdinovi při výpravě na Antarktidu málem umrzne penis, nebo jeho boj s nevolností během projevu na vědecké konferenci mají takřka katarzní účinek. Jeho zoufalství sledujeme s jistou škodolibostí, naprosto odlišným pocitem, než jaký zažíváme u univerzitních románů Kingsleyho Amise nebo Davida Lodge, v nichž s hrdiny nelze než sympatizovat. Pohromy, jež ho snad mají stihnout, jsou v závěru jen naznačeny, čtenářská očekávání jsou poněkolkáté rozdmýchána, avšak protagonista setrvává v ochranném obalu z tuku a lhostejnosti: „Aby se uklidnil, uchopil nůž a vidličku a jeho pohled okamžitě rozptýlil pohled na poraněnou kůži, rakovinný nádor na hřbetě ruky. Pomyslel si, že od doby, kdy se na něj naposledy díval, se zvětšil a v zářivkovém světle restaurace Blooberry získal jedovatou, fialově hnědou barvu. Opravdu se tím musí zabývat zrovna teď vedle všech těch ostatních problémů? Považoval to za nepravděpodobné. Ono to nějak dopadne.“ McEwan opět úspěšně a z odborného hlediska zasvěceně pochybuje o všemohoucnosti vědy i o svědomí vědců vystavených nátlaku korporací.

Anna Vondřichová



Elena Ferrante
Dny opuštění
 Přeložil Jakub Volný
 Kniha Zlín 2011, 186 s.

Jsme pozváni, abychom s překladatelkou Olgou prožili „dny opuštění“. Střízlivý odstup vytváří lehké, ale koncentrované čtení téměř bez patosu. Okem hrdinky se díváme vpravdě lidsky – tedy jaksí „krásně omezeně“, místy jde téměř o stoickou smířenost. Jak ale otáčíme stránky dál, kameru už nedrží tak jistá ruka. Olga se poté, co ji opustí manžel, snaží přizpůsobit situaci. Učí se zvládat obživu a výchovu dětí – ale i věci, které dělávala sama už dříve. Jak říká, „cítila jistotu“ právě v mlčení, které s sebou manželství někdy nese. Přestože je uvažování místy snad až příliš psychologizováno, nitrozpyt je předkládán bez mašliček a triumfálních výkřiků. Postupně se s Olgou ocitáme v neurčitěm sledu času a myšlenek a ke konci knihy jsme z hrdinčina pečlivě udržovaného jezírka sebeovládání vyplaveni proudem vědomí a činů, které směřují nenávratně k několika tragédiím. Probuzení z psychózy v závěru má překvapivou pointu, když Olga pochopí dvojsečnost jakékoliv lidské duše a jejích pohnutek. Bez oprýskaných „smířování se se životem“ odpouští především sobě. I když novému životu nevěří, rozhodne se brát ho takový, jaký se nabízí. Dny opuštění tedy i na téměř optimistické cílové rovině poukazují na nejistotu, která se musí žít. V záplavě „knížních léků na ztrápenou duši“ je kniha Eleny Ferrante příjemnou zenovou holí, která udeří každého, kdo by chtěl věřit jen rovným cestám.

Miroslav Bárta



Ivan M. Jirous
Velikonoční pohádka o kohoutech, bouřce a duze
 Ilustrace Luboš Drtina
 Meander 2011, 32 s.

Kdo zná Magora dětem, nebude Velikonoční pohádkou o kohoutech, bouřce a duze překvapen. Je to jedna z nejdelších (v Magorově summě zabírá čtyři strany) a asi nejucelenějších pohádek dobře známé dětské sbírky. Je vtipná, poetická, něčím klasická a něčím podvratná; její děj není tak docela logický, zato obsahuje několik gnóm, jako například: „Nevyčte nikdo z tlustejch knih, co tajemství skryto ve vejcích.“ Pohádka se na rozdíl od většiny básní nedrží dvorku, pumpy, poklíček na hrncích ani Františky s Martou. Jde v ní o jakýsi kosmogonický mýtus, ve kterém je za pomoci kohoutích ocasů poražena vládnoucí šedá bouře duhou a svět se rozzáří barvami. Samotné vyprávění o obarvení světa samozřejmě není nic nového, ale o to vůbec nejde. Jde o jazyk, o jeho lehkost a švih – v plné míře především v úvodní části pohádky. Drtinovy ilustrace jsou vpravdě magoří, k poměrně subtilnímu textu plnému valch, rybníků a bandasek na mléko možná až trochu moc robustní a snadno obsáhnutelné, nicméně pro dětského čtenáře fungují skvěle. Ověřeno. Jedinými slabinami publikace tak jsou velmi neodolná obálka (kniha je po prvním dětském čtení ošoupaná, barva se ztrácí pod rukama) a komické úvodní věty anotace zezadu knihy. Kulturně-historické okénko vysvětluje, proč, milé děti, slavíme Velikonoce. Že se Jirous neosypal.

Jana Šrámková



Jiří Němec
Dopisy z Ruzyně a nové šance svobody
Pulchra 2011, 240 s.

Síla dopisů z vězení filosofa, psychologa a křesťana Jiřího Němce, jenž byl odsouzen v procesu s členy VONS v roce 1979, je umně rozložena do několika rovin. Od nejosobnější, týkající se převážně dětí, až k záměrně nehlídané zálibě v literatuře. Opomenout nelze ani skoky k fenomenologickým úvahám. Dopisy jsou psané střizlivým jazykem, jemuž stačí málo, aby řekl podstatné, přesto ale působí velmi osobně. Křesťanský naturel je pro Němce určující i vydělující zároveň. Jeho autentické pojetí víry má až subverzivní charakter. Po dopisech následuje autorův i dnes aktuální esej Nové šance svobody (1979), který mj. upozorňuje, že politika nemůže žádnou svou dosavadní formu, včetně parlamentní demokracie, „považovat za definitivní“ a „musí zůstat otevřená“. Přiloženy jsou i dva medailonky. Magorův příspěvek je patetickým, ale ve své přepjatosti uhrančivým chvalozpěvem, zatímco Zbyněk Hejda se ujal role toho, kdo uvádí věci na pravou míru. Přibližuje se tak v psaní i myšlení Jiřímu Němci úspěšněji než lyrický Jirous. K pochopení charakteru promyšlené osobnosti mu slouží spíše filosofický přístup, vedle nějž se básnictví Magorovo jeví až nebezpečně blízké rovině mytologické. Závěrečná studie historika Petra Blažka nastiňuje celý život Jiřího Němce s důrazem na dobu věznění a čerpá především z archivů StB. Obraz člověka, na kterého se neprávem tak trochu zapomínalo, je tedy alespoň v základních datech úplný.

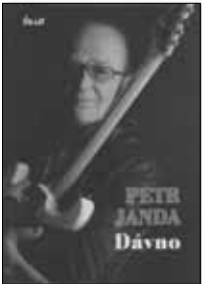
Lukáš Rychetský



Komunikace, média, společnost 1/2011

Fakulta sociálních věd při UK začala vydávat časopis zaměřený na oblast mediálních studií. Periodika vydávaná univerzitami jsou v první řadě platformou pro publikační činnost vysokoškolských učitelů a autoři úvodníku Jan Jirák a Barbora Köpplová toto zaměření nezastírají, nicméně by si přáli, aby byl časopis čitelný i pro širší odbornou veřejnost a nad jeho texty se „v každodenním shonu zastavili i novináři“. Tématem prvního čísla je Žurnalistika v mediálních studiích. Sem patří rovněž texty, které mohou zaujmout čtenáře i mimo univerzitní komunitu, například článek Novináři, kteří nepíší od Jaroslava Švelcha, věnovaný žurnalistice o počítačových hrách. Záživný je také exkurs do české normalizační kinematografie, v němž Petr Bednařík a Jan Jirák analyzují tehdejší filmovou tvorbu, ve které se nějakým způsobem reflektují média. Zmiňují kupříkladu snímek Hroch, který byl svéráznou filmovou reakcí na Pražské jaro 1968 a dnes je považován za jeden z nejhorších českých filmů. O krátké shrnutí dějin francouzských médií se pokouší text Terezy Rábové Historiografie francouzských médií se zaměřením na 20. století. Pro čtenáře A2 bude asi nejzajímavější srovnávací studie Štěpána Kučery, v níž se autor zaměřil na Britské listy, Deník Referendum, server iLiteratura, blogy Královiny či Čmelák a svět, ale i diskusní fóra Nyx a Okoun.

Jiří G. Růžicka



Petr Janda Dávno
Ikar 2011, 240 s.

Chcete vědět, kde Petr Janda bere, komu dává, k čemu vzhlíží a jak tráví čas? – V pondělí učí rockovou kytaru a interpretaci na konzervatoři Jaroslava Ježka. V úterý chodí ke Slepíčkám do Průhonice na kulečník s Oldou Lichtenbergem, Alanem Bastienem, Michalem Matyášem, Petrem Kolářem a občas i s Karlem Šípem. Ve středu hrává tenis s Felixem Slovákem (co asi dělá Dáda?), Pitkinem, Standou Hložkem a Láďou Silným. Ve čtvrtek – ale jen přes léto (čtvrty po zbytek roku jsou záhadou) – muzicíruje po hospodách v okolí svého bydliště s kapelou Sousedanka. V pátek a v sobotu koncertuje s Olympikem, a když má volno, mastí mariáš se sousedy a s bráchou Jiřím. V neděli, jako každý správný demiurg, odpočívá ve své rezidenci na Propasti, jež čítá obývací pokoj, kuchyň, jídelnu a koupelnu v přízemí plus čtyři ložnice a koupelnu v patře. Jak sám říká: „Jsem doma rád, a to nejen proto, že to tam máme hezký, ale taky proto, že se mi s mojí ženuškou moc hezky povídá a jsem s ní rád.“ V poslední kapitole vytáhne i trochu rodinné špíny (restituční podraz nejmladšího z bratrů Jandových, Slávka), ale hlavní část knihy se pochopitelně týká jeho největší lásky – bigbítu. Život je mnohdy těžký, ale dá se zvládnout, když si člověk najde to svoje – říká ve zkratce plešatý muž, jenž na přebalu laskyplně objímá tělo bílého stratoastera. Rocker, který se po padesáti letech kouření stal militantním nekuřákem, ale občas by si dal. Autor knihy, u které se nejenom dobře káká, ale i příjemně usíná a probouzí. Jasná zpráva, rub, co nemá líc.

Ivan Drago



První letošní Listy otvírá vzpomínka Miloše Rejchrt na Jiřího Hájka, mluvčího Charty a bývalého ministra zahraničí z roku 1968, a přichází se zajímavou myšlenkou, že disidenty uvnitř Charty 77 byli pouze bývalí komunisté, kteří skutečně „disidovali, odstěpili se od komunistické strany“. Kdežto třeba kněz Josef Zvěřina byli konzistent v názoru i víře. Sociolog Karel Hrubý ve své úvaze hledá proměny české národní identity a dochází k neobjevnému závěru, že masarykovský humanismus byl po roce 1989 na hlavu poražen primitivním tržním nacionalismem. Východisko vidí v poněkud očekávatelném návratu k ztracené humanitní identitě. Otázkou zůstává, jak toho docílit. Rozsáhlým kritickým textem k debatě o Václavu Havlovi přispěl Václav Žák, jenž v něm nachází úspěšného disidenta, nezastupitelného revolucionáře, ale špatného prezidenta a politika. Dobře si všímá, že Havlův postoj k válkám v Jugoslávii a Iráku nebyl zradou „sebe sama“, ale naopak plně „v logice jeho myšlení“. Havel sice začal revoluci heslem „nejsme jako oni“, ale později výrazně pomáhal k růstu lacinému antikomunismu. To, co by Petr Rezek označil jako „politiku kýče“, nazývá Žák „politikou zjevené pravdy“. S Milanem Jungmannem se loučí jeho následovník v roli šéfredaktora Literárek Vladimír Karfík. Zesnulého Josefa Škvoreckého zas připomíná rozhovor s A. J. Liehmem. Václav Jamek s vervou trefně pojmenovává zlořády dneška, ale nějak mi v té oprávněné kritice chybí ona „levice jako civilizační úkol“, jež je v podtitulu fejetonu. Asi se pořád hledá.

Lukáš Rychetský

Odjinud

V úvodníku Psiho vína č. 58 vítá čtenáře nový šéfredaktor, básník a překladatel **Ondřej Buddeus**, který ve vedení časopisu nahrazuje Petra Štengla. Buddeus se snaží budoucí směr nastínit mj. citátem Lorina Steina, šéfredaktora The Paris Review: „Člověk nemusí být tak zdvořilý a ohleduplný, když píše básně.“ Těšme se. V čísle se ona neohleduplnost projevuje například v rozhovoru Petra Štengla s **Tomášem Weissem** nad jeho novou sbírkou *Postkomunismus: záškrt* (viz A2 č. 24/2011). Autor mluví o punku, literárních cenách i vydávání poezie vlastními silami („Dát 5 000 na svoji věc by pro básníka nemělo být nic, nad čím by se měl pohoršovat nebo rozčilovat. Když chce knihu, něco to stojí.“).

Výtvarník Pavel Kalina na webu Revolver Revue uvažuje o označení „umělec“, a to nad katalogem k nové výstavě **Adolfa Wölflího**: „Ne každý, kdo si doma maluje, je umělec. Ne každý, kdo maluje a své produkty vystavuje, a dokonce i prodává, je umělec. Dokonce ani když jsou díla nadaného schizofrenika vystavována a prodávána, když jsou o nich psány tlusté monografie a jsou jim stavěna muzea, nestává se z jejich autora umělec. Člověk řítí cí se autem s nefungujícími brzdami z kopce není ještě řidičem formule 1.“

Tamtéž hodnotí Jan Vnouček inscenaci *Asanace Václava Havla* v Divadle Na zábradlí. Jeho úvaha se netýká jen přítomného kusu, ale i toho, jak se obecně vyrovnat s texty ze zcela cizího, leč formujícího dějinného kontextu.

„Ano, teprve po dvanácté se mi v české literatuře posledních dvaceti let stalo, že jsem si přečetl román, aniž bych musel zvracet,“ píše v pátém čísle letošního Tvaru Patrik Linhart o *Slezském románu Petra Čichoně* (viz také A2 č. 26/2011). Jako poslední tečku za poměrně hloupou debatou, která se kolem

románu rozpoutala v médiích, můžeme citovat následující Linhartova slova: „V umění nemá morálka, ba ni slušnost, nemluvě o účtě ke komukoli, co dělat. Čichoň neotevívá žádné módní téma, jak je to dnes v oblíbenosti autorů a la Denemarková. Píše o tom, co se ho bytostně týká.“

—red—

soutěž



Česká taneční platforma 2012 – 2 vstupenky na představení Jana Komárka Skutky a cesty – trilogie! Jan Komárek je držitelem ocenění za světelný design, jež mu bylo uděleno v rámci jednoho z předchozích ročníků festivalu Česká taneční platforma. Napište nám, v kterém roce to bylo – tentokrát vám výjimečně nabízíme i možnosti: a) 2009; b) 2010; c) 2011. Jeden ze čtenářů, kteří správně odpovědí, získá dvě vstupenky na představení Jana Komárka Skutky a cesty – trilogie, které se uskuteční 14. 4. od 17.00 ve Studiu ALTA. Uzávěrka soutěže je 23. 3. 2012. Pište na adresu redakce nebo na e-mail soutez@advojka.cz.

Správná odpověď na soutěžní úlohu z čísla 5 – Napište nám složení, ve kterém v současnosti působí hudební uskupení Libor Šmol-das Quartet – zní: Libor Šmol-das, Josef Fečo, Tomáš Hobzek, Petr Beneš. Dvě vstupenky na koncertní vystoupení Libora Šmol-dase a jeho Quartetu získává Eva Svobodová.

—red—



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

Po 99 letech od vydání originálu vychází poprvé v téměř kompletní podobě překlad nejzásadnějšího souboru Meyrinkových povídek.

GUSTAV MEYRINK

Ropuší kletba, Z Kouzelného rohu německého šosáka

Přeložila Božena Koseková a František Marek Na úspěšné vydání románů známého představitele pražské německé literární scény navazujeme souborem satirických a fantastických povídek, vydaných v němčině již v roce 1913. Meyrink, považovaný ve své době za enfant terrible německé literatury, se intenzivně zabýval spiritismem, okultismem, přírodními vědami, jógou, východní a křesťanskou mystikou. Tyto zájmy se projevíly i v jeho tvorbě, ve které spojoval skutečnost s irealitou, groteskno se satirou. Zároveň hluboce opovrhoval šosáctvím, byrokracií, malostí i pokrytectvím měšťáctva a ve svých povídkách je nemilosrdně zesměšňoval.

MILTON HATOUM

Sirotkové ráje

Přeložila Marie Havlíková *Sirotkové ráje* vyprávějí příběh Arminda Cordovila, mladého muže, který jednoho dne zahlédne mezi chovankami klášterní školy krásnou dívku jménem Dinaura a zamiluje se do ní. Chce se s ní oženit, ale svěhlavá dívka jednoho dne zmizí. Armindo ji touží stůj co stůj najít. Vyslechne radu, že by mohla být v bájném Eldorádu, a vydává se město i dívku hledat do amazonského pralesa. Milton Hatoum, narozen v roce 1952, patří k předním současným brazilským spisovatelům a nový tón do brazilské literatury vnáší mimo jiné díky svým libanonským kořenům. Náměty svých příběhů čerpá z prostředí Amazonie, kde už dlouho dochází k míšení etnik a kultur.



NOMINACE

MAGNESIA LITERA - KNIHA ROKU 2012

ALBATROS MEDIA CENA ČTENÁŘŮ

LITERA ZA PRÓZU
Michal Ajvaz: Lucemburská zahrada (Druhé město)
Sylvia Fischerová: Pasáž (fra)
Jiří Kratochvíl: Kruhová leť (Druhé město)
Josef Monik: Schweik it easy (Argo)
Jiří Stránský: Tóny (Hejkal)
Marek Šindelka: Zůstaňte s námi (Odeon)

LITERA ZA POEZII
Kamil Bouška: Oheň po slavnosti (fra)
Pavel Čibor: z pozůstalosti (dybbuk)
Radek Fridrich: Krooa krooa (Host)

LITERA ZA LITERATURU FAKTU
Kateřina Horníčková, Michal Šroněk: Umění české reformace (Academia)
Jiří Knapík, Martin Franc a kol.: Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967 (Academia)
Josi Kleczek: Život se Sluncem a ve vesmíru (Paseka)

LITERA ZA NAKLADATELSKÝ ČIN
Edice Světová knihovna (Odeon)
Alexandr Solženicyn: Souostroví Gulag (Academia)
Filip a Marcela Suchomelovi: ...a z mlhy zjevil se útesy čínské.
Obraz Číny v prvních fotografiích (Arbor vitae, VŠUP)

LITERA ZA PŘEKLADOVOU KNIHU
Irene Námirovská: Francouzská suita (Přeložila Helena Beguinová, Paseka)
Vladimír Sorokin: Vanice (Přeložil Libor Dvořák, Pistorius & Olšanská)
Saša Stanišić: Jak voják opravuje gramofon (Přeložil Tomáš Dimter, Labyrint)

LITERA ZA KNIHU PRO DĚTI A MLÁDEŽ
Renáta Fucíková, Daniela Krolupperová: Historie Evropy (Práh)
Radek Malý: Listonos vtr (Albatros)
Iva Procházková: Uzlý a pomeranče (Albatros)

LITERA PRO OBJEV ROKU
Kamil Bouška: Oheň po slavnosti (fra)
Ondřej Buddeus: 55 007 znaků včetně mezer (Petr Štengl)
Štěpán Hulík: Kinematografie zapomnění (Academia)



MAGNESIA LITERA 2012
Nejlepší české knihy roku

KNIHA PŘÍTEL ČLOVĚKA



papelote

Ceny Czech
Grand Design
Nominace
2011

PAPÍR TĚLEM I DUŠÍ

dílňý

ORIGAMI WORKSHOPY

vedené Markétou Pilátovou

Květiny – 27. 3.

JARO S NAPOLI

série workshopů s dámským
triem na poli papelote

1. Thaumatrophy Napoli – 4. 3.
2. Papírová rozcvička Napoli
3. Divadlo na cesty



NAPOLI

papelote knihovnička

prodej autorských

a jiných krásných knih

od března nově představovány

na stránkách papelote

www.papelote.cz



Příliš mladá noc
Režie Olmo Omerzu, ČR, 2012, 65 min.
Premiéra v ČR 29. 3. 2012

Vzorový famácký produkt v pozitivním i negativním smyslu, tak by se dal charakterizovat absolventský snímek slovinského studenta FAMU Olma Omerzu, který si svou světovou premiéru odbyl na letošním ročníku Berlinale. Na jeho zhruba hodinové studii odcizených partnerských vztahů uprostřed depresivních silvestrovských oslav je dobře patrná inspirace nejrůznějšími směry světové artové produkce, od jarmuschovského či gedeonovského minimalismu přes duchovně laděné drobnokresby skandinávské kinematografie a naturalismus Dogmatu 95 po realistický proud české nové vlny. Režisérova sympatická snaha nebýt filmařsky konvenční, ale ani příliš artistní, však bohužel jako u většiny současných (nejen) studentských snímků naráží na značně slabý scénář bez promyšlené dramaturgické koncepce. Film tak místy působí dojmem až příliš chaotického a narychlo spíchnutého díla, jeho délka je zbytečně protahovaná (polovina by bohatě stačila), ba dokonce i pokus hlavních představitelů o zčásti psychologicky hloubavé a zčásti formanovsky bezprostřední herectví působí mnohdy poněkud toporně. Přestože Omerzův talent nelze přehlédnout, s propracovanější látkou a pevnější dramaturgií by mohl dokázat daleko víc. Do hřebekovinou zatuchlé bažiny českého filmu může v budoucnu přinést jistě velmi svěží balkánský vítr.

Vladimír Tupáček



Čtyři slunce
Režie Bohdan Sláma, ČR, 2012, 105 min.
Premiéra v ČR 8. 3. 2012

Novinka Bohdana Slámy rozkmitává extrémy jeho Venkovského učitele do ještě ostřejších kontrastů. Jestliže jeho předcházející dílo bylo právem ceněné coby jeden z mála českých filmů s vyhraněným přístupem ke kameře a střihu a zároveň samo sebe sráželo až pohádkově schematickým příběhem o tom, jak se zakřiknutý učitel přestal bát, že je gay, pak Čtyři slunce jsou stylově ještě preciznější a z hlediska vyprávění ještě méně soudné. Film až obdivuhodně zručně napodobuje styl bratrů Dardennů, vyznačující se spontánně působícími záběry ruční kamery, střihem uprostřed akce a zvláštním, klopýtavým tempem, založeným na kontrastu dějových elips a „vyprázdněného“ trvání záběrů. Nejpřesvědčivější je snímek ve scénách, kde nedomínuje drama, ale vykreslení prostředí. V několika pasážích, například v epizodce v drůbežárně, se mu daří přesvědčivě navodit náladu sociálního zmaru současného venkova. Zejména ve druhé polovině ale nabývá vrch schematické a uspěchané vyprávěné drama rodinné krize, které se zvrhne v jednoduchou moralitu a nakonec vyústí do naprosto nepatřičného a přiznaně pohádkového finále. Přesto je možné, že se Čtyři slunce přiřadí do rodiny „sympatických“ nových českých filmů, jejichž nepopíratelné nedostatky jsme vzhledem k neuspokojivému stavu ostatní domácí produkce ochotni odpouštět.

Antonín Tesař



Konspirátor
The Conspirator
Režie Robert Redford, USA, 2010, 122 min.
DVD, Bonton 2012

Osmý režijní počín Roberta Redforda se odehrává v době atentátu na Abrahama Lincolna. Obviněné majitelce penzionu, v němž se scházela skupina pachatelů, je přidělen začínající právník. Následuje klasické soudní drama, obtěžkané všemi žánrovými atributy. Jedná se samozřejmě o (zdánlivě) jasný, a tudíž ne(vy)řešitelný případ: obhájce bojuje s větrnými mlýny, sám proti všemu a všem. Nic, co by obeznámený divák nepředpokládal. Typicky je koncipována i záporná postava ministra obrany jako zástupce unionistické politiky, který se díky svým pravomocem stará o průzračnou vykonstruovanost celého procesu. Snímek naráží na konstantní řetězení stále stejně pojatých sekvencí, které nejlépe charakterizuje kolovrátkovité soudní řízení. To se totiž bez jakékoli nadstavby drží jednoduchého schématu: předvolání svědka – podání nezvratných důkazů – obhájcovo zpochybňující vystoupení – „zkrocení“ obhájce soudcem. Celkově spolehlivě fungujícímu příběhu tak žalostně chybí moment (žánrového) překvapení. Film byl očividně zamýšlen jako kritika amerického právního řádu. Jenomže jako celek zůstává navzdory poukazování na podvody ze strany státní moci kontroverzní pouze akademicky neškodným způsobem. Přesah do současnosti se sice vysledovat dá, ale v době otevřeně kritických snímků (namátkou od posledních děl Clintu Eastwooda po Borata) zaujme jen stěží.

Ivo Michalík



Burial
Kindred EP
Hyperdub 2012

Britský hudebník, který si říká Burial a podobně jako jeho kolega Banksy drží svou totožnost v tajnosti, vydal v loňském roce EP nazvané Stolen Dog. K tomu nahrál dvě skladby s Four Tet a Thomem Yorkem a dvě s Massive Attack. Letos přichází s dalším EP – dohromady z toho vychází kratší album (Hyperdub vydal v Japonsku obě nahrávky v jedné kompilaci). Burial je tak jedním z hudebníků, jejichž příchod hudební průmysl a kritici delší dobu předjímal. Místo vydávání dlouhohrajících alb, která vznikla v době nástupu formátu LP, se soustřeďují na singly a EP. V distribuci jednotlivých skladeb už nic nebrání, tak proč se držet zastaralého formátu. Burialův rukopis bezpečně poznáme na první poslech. Temné beaty doplněné zlomky vokálů a silné melodie, které se uvnitř skladby trochu kolovrátkovitě odvíjejí. Z atmosféry postapokalyptického světa se klube naděje světa budoucího. Titulní Kindred ve své téměř dvanáctiminutové stopáži několikrát končí a zase začíná, a to za zvuků praskání staré promítačky filmů nebo přenosky gramofonu zaseklé na konci desky. Asi nejsilnější motiv najdeme ve skladbě Loner, v níž se po filmovém začátku a rozostřených vokálech rozjede smyčka frekvencí podobná větráku. Bohužel je hodně podobný motiv (vedle mnoha dalších) použit i v posledním tracku Ashtray Wasp. Burialova produkce je plná drobných detailů, které můžete objevovat s dalšími poslechy. Je to velké zvukové dobrodružství. A nejlépe si ho prožijete z vinylu s kvalitní reprosoustavou.

Jiří G. Růžička



Spaceghostpurrr
Blvcklvnd Rvdix 66.6
Vlastní náklad 2011

Když se ohlédneme za uplynulým rokem 2011 z pohledu hiphopového fanouška, s tím, co nám nabídł, můžeme být víceméně spokojeni. Vedle dnes již populárních jmen jako ASAP Rocky, Tyler The Creator, Schoolboy Q nebo C.H.I.P.S. se objevila spousta dalších vynikajících projektů, které své ambice držely pevně na uzdě. Mixtape Spaceghostpurrr ambiciózní rozhodně nebyl. Absence jakéhokoli pokusu o master zvuku v sobě uchovala špínu, temnotu a hypnotizující účinek. Tempo je pomalé, blížíci se chopped and screw vlně v podání Dj Screw. Obsah textů se točí kolem hiphopových klíšé v extrémně nekompromisním stylu. Jde o sex, tvrdé drogy, videohry, misogynství, satanismus. Texty jsou podávány tak svébytně nenávislnou rap-flow, že se dá stěží ubránit jejímu působení a nepřidat se k refrénům jako „Suck a nigga dick for 2011“ nebo „Don’t get ya head bust nigga“. To vše stlačeno do stopáže trvající něco přes hodinu. Čas se však stává při poslechu Blvcklvnd Rvdix 66.6 něčím zcela vedlejším. Sugestivní atmosféra nás vtáhne do míst na samém okraji nevědomí a pak zase vyplivne zpět do přítomnosti. Účinek je podobný drogám. Chce se vám zase zpět do nevědomí. Jistě, mohlo z toho vzniknout album s kratší délkou a kvalitnější produkcí, ale tím by se vytratila jeho heroinová esence. Výsledek by se v takovém případě nejspíš přiblížil Odd Future. Track s názvem Fuck Taylorgang – Not a Diss We’re Just Not a Dick Riders dávká jasně najevo, proč se tak nestalo.

Ondřej Bělíček



Nitkowski
Stay In The Home You Love
Function records 2011

Pan Nitkowski má velmi vrtkavou povahu. Nestálou a vznětlivou. Dalo by se o něm mluvit jako o labilní osobnosti. Na druhé straně ale víme, že labilní lidé jsou schopni extrémů. Britové Nitkowski jsou rozhodně materiálem pro hlubší analýzu. Kapela s podivným názvem reprezentuje to nejlepší ze současné alternativní rockové scény. V jejich hudbě se mísí naléhavost kultovních Slint a chaotičnost à la Hella. Do hlučových stěn kytar se zakousává nelítostný řev, jehož účinek je okamžitý. Okamžitý je i ponor do celkového zvuku nahrávky, který je sevržený a nepropustný. Příval energie a hudební agrese cáká z každého tónu. Math-rockové postupy drží celý mechanismus na uzdě, přesto ale máte pocit, že nahrávka musí každou chvíli explodovat. Byť se jedná teprve o druhé album, Nitkowski zní naprosto suverénně a neotřesitelně. Nikoho nevykrádají ani nekopírují, budují si svůj originální vesmír, ve kterém platí pouze jejich zákony. Můžete si myslet, že vás nic nepřekvapí, ale to je omyl. V polovině hlučné desky se objeví píseň Strike The Last Flare, zadumaná, pomalá balada (tedy s ohledem na zbytek alba), obohacená o trubku. Funguje jako místo, kde si posluchač může na několik okamžiků oddychnout a nabrat sil před závěrečnou čtveřicí skladeb. Album je vzácně vyrovnané a konzistentní, čtyřicet minut bez hluchého místa. Stay In The Home You Love je velká a suverénní deska, která má stejný účinek po prvním i desátém poslechu.

Martin Šenkyl



Galerie 207
Ateliér intermediální konfrontace, č. 207
Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze

Galerii 207 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové založil v roce 2008 v ateliéru Jiřího Davida tou dobou hostující Marek Meduna. Zděnou kóji 3 × 4 metry zamýšlel jako výstavní prostor a „pedagogický nástroj“ zároveň. Studenti v diskusích navrhovali jednotlivé umělce, ti vybraní se pak měnili v rychlém sledu týdenních přehlídek. Pondělní vernisáže doplňovaly čtvrtetní debaty s autory, nejednou vedené konfrontačně. Později se kurátorování ujal Luděk Rathouský a od loňského září galerii vede Edith Jeřábková s Blankou Švédovou. V prostoru, který svými minimalistickými rozměry vybízí k tvorbě site specific, se střídají studenti (pro některé je to první vystoupení na veřejnosti) s čerstvými absolventy a zavedenými umělci (např. koblihová performance nestora akčního umění Jiřího Kovandy). I když se z dřívějších ostřejších argumentačních debat přešlo spíš k prezentacím, „pedagogický nástroj“ se ujal. Studenti se nadále podílejí na podobě výstavního programu, účast na chodu galerie si mohou zapsat i jako vyučující předmět. Obě kurátorky pokračují v započaté koncepci, zároveň se jim daří více oslovovat zahraniční umělce, jako byli Authentic Boys nebo aktuálně dvojice vizuálních umělců vystupujících pod pseudonymem Igor a Ivan Buharov, toho času rezidenti galerie Svit. Do léta tu budou k vidění práce Davida Možného, Roberta Šalandy, Pavly Scerankové a dalších. G207 patří, tak jako A.M. 180, etc. nebo Jelení k uznávaným nezávislým pražským galeriím. Čtyřleté fungování nejspíš zapůsobilo i na vedení školy, která dvěstěsedmičku letos poprvé finančně podpořila.

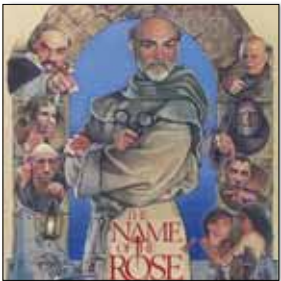
Martina Faltýnová



Teatr.doc: Dva v tvém domě
Divadlo Archa Praha, 30. 1. 2012

Teatr.doc, založený před dekádou v Moskvě Jelenou Greminovou a Mikhilem Ugarovem, slouží hlavně jako scéna pro dokumentární drama. Pražské publikum Teatr.doc zaujal už v době vzniku svým moderním proudem dramatu, tzv. verbatim, když na DAMU uvedl autentické monology žen vraždících z vášně. Nyní soubor přivezl hru sestavenou z rozhovorů s básníkem Vladimírem Neklyaevem, který měl odvahu konkurovat běloruskému diktátorovi Alexandru Lukašenkovi v prezidentských volbách, za což byl odměněn perzekucí. Text Jeleny Greminové rekonstruuje podmínky Neklyaevova domácího vězení a soužití s manželkou Olgou pod dohledem kágebáků. Navzdory bizarní situaci, v níž cizí osoby narušují intimitu a soukromí, a z ní vyplývajících komických skečů jak vystřižených z Havlových děl, se ve hře objeví i motiv zběsilého tance. Převažuje však šablonovitost postav a vážnost tématu. Nadávání nezvaným hostům za způsobený nepořádek z úst dominantní Olgy je především výkřikem bezmoci; vztahy mezi tajnými (jeden se partákovi udavačovi přizná, že volil Neklyaeva, za což mu hrozí trest) věrně zrcadlí realitu současného Běloruska. Hra Dva v tvém domě nepatří k vrcholům tvorby tohoto nezávislého progresivního divadla, pro české publikum by jistě byla zajímavější inscenace o korupci Hodina a osmnáct minut. Přesto je – jak dokazuje zájem dramaturgů evropských festivalů – žádaným vývozním artiklem a zároveň mementem, poukazujícím na skutečnost, že v Evropě stále zůstávají místa, kde vládne útlak a nesvoboda.

Olga Vlčková



Umberto Eco
Jméno růže
Dramatizace Michal Lázňovský, překlad Zdeněk Frýbort, dramaturg Hynek Pekárek, režie Ivan Chr
ČRo 3 – Vltava, 11. 3. 2012

V neděli dopoledne dozněl poslední díl fonografické interpretace románu Jméno růže (Il nome della rosa, 1980), jímž se univerzitní medievalista, estetik, sémiolog a literát Umberto Eco stal žijícím klasikem a jeho kniha součástí světového kulturního diskursu; tím spíš, že byla i zfilmována. Zatímco se film omezil v podstatě jenom na syžet a na duchovní rozměr rezignoval, šestihodinový fonoseriál dokázal z pětisetstránkového historického románu vytěžit podstatně víc. I rozhlasová dramatizace musela pochopitelně rezignovat na mnohé, ať už z důvodu rozsahu nebo kvůli učeným jemnostem, oceňovaným odborníky v estetice, lingvistice, sémiologii, středověké historii apod. Ale znalci detektivního žánru, především „holmesovek“, si i tak přišli na své. A tak i když v příběhu hyne – někdy i drastickým způsobem – řada téměř nevinných lidí, i když je zničena jedinečná knihovna včetně zhmotnělého snu celých generací intelektuálů, ztraceného druhého dílu Aristotelovy Poetiky, přes to všechno nás herci této „knihy o knihách“ dovádějí málem k happy endu: poznání nemusí vést pouze k „hoři z rozumu“; poznání z četby (nebo z poslechu), ze správného pojmenování jevů, může vést i ke smíření se světem. „Jen pouhá jména jsou tím, co nám zbývá.“

Stella Fialová



Praha a její dcery
Muzeum hl. m. Prahy, Praha, 5. 10. 2011 – 14. 4. 2012

Výstava, kterou připravilo Muzeum hl. m. Prahy při příležitosti 130 let od svého založení, si klade za cíl seznámit diváky s pražskou historií očima jejích obyvatel narozených od pravěku až do poloviny 20. století. Vznosné ambice bohužel výrazně omezuje skutečnost, že jí byl přiřazen pouze jeden sál. Kurátorky ale detaily nešetří. Můžeme se seznámit například se šperky pravěkých žen, knihovnou žen pobělohorského období či s tiskařkami 17. a 18. století. Po nepřeberném množství detailů a pokusu zmapovat další hutnou problematiku – roli ženy napříč epochami – však výstava zkratkovitě končí. Na stručné medailony známých žen, které ji mohly slušivě otvírat, už takřka není místo. Přitom už jen třetina vystavených předmětů by vydala na samostatnou přehlídku. Rovněž propracované architektonické řešení by mohlo prezentovat stálou expozici. Navíc dějiny každodennosti jsou divácky velmi oblíbené a minimálními prostředky se dají efektivně proměňovat a rozvíjet. Malý prostor kompenzuje pestrý doprovodný program diskusí. Vedle nich ještě Městská knihovna v Praze nabízí zdarma e-knihy reflektující ženskou otázku 19. a 20. století a Městská divadla pražská a kino MAT výraznými slevami lákají na divadelní hry a filmy o silných osudech žen.

Michala Frank-Barnová



www.rachot.cz

KONONO N°1



GARÁŽOVÁ TANEČNÍ HUDBA Z KONGA!

Z transvních rituálů přímo do elektronických tanečních experimentů bez mezipřistání.



27. 3.
PALÁC AKROPOLIS
19.30



Kongo – Kinshasa

Cyklus pravidelných besed s filmovými tvůrci

Host: herec Martin Myšička
Moderuje: Lucie Jánová

15. 3. 2012 / od 18:00

Program interview

- //// Film vs. divadlo a TV
- /// Scénář z pohledu herce
- //// Filmové role
- /// Vztah herce a režiséra
- //// Práce s hlasem
- /// Projekce filmu

Změna programu vyhrazena

Centrum současného umění DOX
Poupětova 1, Praha 7

//// Vstupné: 60Kč / 40Kč
studenti uměleckých oborů.
//// Rezervace: tereza@dox.cz
Více na: www.dox.cz
www.facebook/filmbreak

Láká vás setkat se s filmovými tvůrci?
Vezměte své přátele a přijte!

THE(FAKE)TRUE A2 DOX

E.L.O.F.

MICHAL NESÁZAL

10. 2. – 22. 4. 2012
Galerie hlavního města Prahy
Staroměstská radnice, 2. patro,
Staroměstské nám. 1, Praha 1
Otevřeno denně kromě pondělí
od 10 do 18 hodin

Národní  divadlo

Benjamin Britten

GLORIANA

Opera o královně a pro královnu

V hlavní roli Alžběty I. Gun-Brit Barkmin a Szilvia Rálik

Dirigent: Zbyněk Müller | Režie: Jiří Heřman

Scéna: Pavel Svoboda | Kostýmy: Alexandra Grusková

Choreografie: Jan Kodet | Světelný design: Daniel Tesař

Premiéra: 3. 3. 2012

Zátití nad inscenací převzala Její Excelence Sian MacLeod, britská velvyslankyně v České republice.
Inscenace vznikla za podpory British Council a Britten-Pears Foundation.



předplatné A2

**A2 AŽ DO SCHRÁNKY
PŘÍSTUP DO ELEKTRONICKÉHO
ARCHIVU
ORIGINÁLNÍ KULTURNÍ BONUSY*
STUDENTI SLEVA 10 %**

*Nabídka kulturních bonusů platí jen pro nové předplatitele.



Volby najisto

Přepřahání kremelské karavany

V ruských prezidentských volbách 4. března desítky milionů občanů znovu dosadily do čela země Vladimira Putina. Podle oficiálních údajů získal v prvním kole volby 63,6 procenta hlasů. Druhý skončil komunistický veterán Gennadij Zjuganov s 17,18 procenta.

EVA TUREČKOVÁ

Prakticky nikdo nezpochybňuje skutečnost, že Putinovi opravdu odevzdala hlas alespoň nadpoloviční většina oprávněných voličů. Podle nevládních ruských i zahraničních pozorovatelů volby přesto „nelze označit za svobodné, spravedlivé ani čestné“, a to nejen kvůli doloženým manipulacím s hlasy či s volebními průkazy umožňujícími hlasovat mimo trvalé bydliště, ale hlavně kvůli podmínkám, v nichž probíhala celá předvolební kampaň. Jak shrnul za pozorovatelskou misi OBSE její šéf Tonino Picula, od samého počátku ji provázely vážné prohřešky a „zneužití státního aparátu garantovalo vítězství jednomu kandidátovi“. Na „zjevně nerovné podmínky během předvolební kampaně“ upozornily ve svém povolební prohlášení také ruské organizace Liga voličů a Hlas.

Prezidentské volby takzvaně najisto přitom nejsou v moderních politických dějinách Ruska žádnou novinkou. Byl to právě Vladimir Putin, koho na sklonku roku 1999 vytáhl ruský mocenský aparát do médií a vrchních pater politiky, a koho tehdejší prezident Boris Jelcin daroval ruským občanům tak říkajíc „pod stromeček“. Poslední prosincový den – šest měsíců před řádným termínem voleb – se Jelcin vzdal mandátu a svými pravomocemi pověřil mladého a sportovně založeného abstinenta z Petrohradu s minulostí v KGB, který po éře chaotického bezvládí již unaveného Jelcina skvěle vyhovoval tehdejší společenské poptávce. Putin byl poté bez problémů zvolen v předčasných volbách v březnu 2000.

Kreml neponechal nic náhodě ani na konci Putinova druhého funkčního období. Tehdy

se včas a veřejně sešikoval za mladým, tvárným a na Západě přijatelným Dmitrijem Medveděvem. Bezprostředně před volbami bylo opět jasno – předvolební průzkumy věstily vybranému kandidátovi podporu více než sedmdesáti procent voličů a Putina nahradil Medveděv. Odcházející úspěšný a poměrně oblíbený prezident, jehož osmileté snažení výrazně podpořila rostoucí cena ropy a z toho plynoucí příjmy do ruské státní kasy, přečkal čtyři roky v premiérském křesle a nyní je tedy zpět.

Opozice bez vůdce

Zdaleka ne všichni jsou ovšem podobným vývojem nadšeni. Opakované desetitisícové demonstrace ve velkých ruských městech, mezi jejichž účastníky jsou kromě nacionalistů spíše vzdělanější, lépe situovaní a podnikaví Rusové, svědčí o existenci nového, aktivnějšího a schopnějšího potenciálu ruské opozice. Přesto ale tito odpůrci spíše monarchického způsobu Putinovy vlády ve své současné podobě mnoho nezmůžou. Analytici se vzácně

shodují, že nynějšímu opozičnímu hnutí schází to nejdůležitější – charismatický vůdce.

Jen těžko lze za takového označit v pořadí třetího nejúspěšnějšího kandidáta ve volbách Michaila Prochorova, který získal v Moskvě, Petrohradu či Jekatěrinburgu víc než dvacet procent hlasů (celkový zisk 7,98 procenta). Podle politologa Michaila Remizova vděčí více než dvoumetrový miliardář za takový úspěch hlavně skutečnosti, že byl jediným možným volitelným kandidátem zastávajícím liberální hodnoty poté, co nemohl kandidovat Grigorij Javlinskij.

Jiný ruský analytik Pavel Salin tvrdí (a není sám), že se niklový magnát Prochorov dal na politiku z popudu Kremlu – svědčí o tom prý i jeho poměrně svobodná předvolební kampaň a velkorysejší přístup do médií.

Opozici teď podle expertů čeká zdoluhavá a mravenčí práce v regionech, kde je potřeba najít vhodné lidry a získat stabilní voličskou základnu. „Velký potenciál mají lidé typu Alexeje Navalného, kteří nenesou žádnou odpovědnost za vývoj v devadesátých letech a jsou

schopni vystihnout očekávání různých skupin obyvatelstva,“ soudí Remizov, který tak odkazuje na známého ruského bloggera a právníka, jehož proslavilo odhalování korupčních kauz.

A očekávání jsou velká. Trpělivost ruských občanů končí zejména tam, kde naráží na přebujelou korupci. Podle Transparency International je Rusko v tomto ohledu na 143. příčce ze 182 hodnocených zemí, a míra korupce tak odpovídá například situaci v Ugandě a Nigérii. Řada drobných ruských podnikatelů si otevřeně stěžuje na praktiky, které je nutí „dávat bokem“ tolik, že se jim prý už ani nevyplácí podnikat. Právní řád je přitom natolik složitý a nejednoznačný, že lze při troše snahy chytit za ruku každého. Takže raději platí dál.

Hodný a zlý muž z Kremlu

Nutnost změn si ale uvědomuje i vládní tábor. A zřejmě bude chtít nabídnout nespokojeným voličům vlastní alternativu. Koho? Kromě jiných to zatím vypadá i na nekonfliktního prezidenta Dmitrije Medveděva, který hezky mluví o potřebných reformách a jenž si za svého panování v Kremlu vytyčil boj s korupcí za jeden ze svých stěžejních cílů.

To ale není vše, čím má zaujmout. Dosaďadní prezident krátce před volbami nařídil ruské generální prokuratuře přezkoumat poslední rozsudek nad kdysi nejbohatším Rusem Michaiilem Chodorkovským. Ministr spravedlnosti má z Medveděvova popudu zase ověřit, zda justice postupovala v souladu se zákonem, když odmítla před parlamentními volbami zaregistrovat politicky nadějnou Stranu národní svobody (Parnas).

Proč taková náhlá aktivita? Že by opět hra na hodného a zlého muže z Kremlu? Putin skutečně ještě před volbami v rozhovoru pro zahraniční média prohlásil, že v případě svého zvolení chce učinit tzv. rošádu – premiérský post hodlá nabídnout Dmitriji Medveděvovi. Kde jinde by prý mohl dosavadní prezident lépe dotáhnout své plánované koncepční změny do konce než právě v úřadu premiéra... V rámci sledování kremelského přepřahání tak nyní bude stát za pozornost hlavně Medveděvova odezva.

Autorka je novinářka a rusistka.



Prezidentské volby takzvaně najisto nejsou v dějinách Ruska žádnou novinkou. Foto calgaryherald.com

par avion

Z NĚMECKÉHO TISKU VYBRAL MARTIN TEPLÝ

DER SPIEGEL

„Tak si říkám, že je lepší být diktátor než být teplý.“ Tato slova Alexandra Lukašenka citovalo nedělní internetové vydání týdeníku *Der Spiegel* ze 4. března. Lukašenko tak reagoval na německého ministra zahraničí Guida Westerwella, který jej ve středu označil za posledního diktátora Evropy. Westerwelle, který je již delší dobu politickou mrtvolou a pouze příležitostně vydá tiskové prohlášení, nepronese de facto nic nového a držel se obsahově hlavního proudu evropské zahraniční politiky. Kdo se – historicky poprvé – odkryl, byl Lukašenko. Běloruský vládce se totiž velmi důsledně prohlašoval za demokraticky zvoleného vládce a jakoukoli spojitost své země s diktaturou odmítal. Nyní tedy nazval věc pravým jménem. Lukašenko konfrontoval Westerwella ohledně jeho orientace již jednou: při oficiální návštěvě německého ministra zahraničí v Minsku

v únoru loňského roku mu mezi čtyřma očima radil, aby „raději vedl normální život“. Tuto přátelskou radu pak ještě jednou zopakoval novinářům při tiskové konferenci. Westerwelle žije dlouhodobě se svým přítelem Michaelem Mronzem, což Lukašenko prostě „nechápe“.

manager magazin

Strana německých liberálů FDP (jejímž členem je také Westerwelle) prohrává jedny zemské volby za druhými – podle volebních prognóz z poloviny února by FDP volila tři procenta občanů, což by nestačilo ani na jeden mandát v parlamentu. V jedné z hlásných trub německého hospodářství, březnovém vydání měsíčníku *Manager-Magazin*, se liberalismu zastal Michael Rogowski. Dlouholetý předseda Svazu německého průmyslu varoval před temnou dobou, která by v SRN nastala úpadkem FDP. Jedině fungující, silná a vlivná liberální strana prý může zamezit státnímu dirigismu, kontrole a bezhlavému rozdělování „odshora dolů“. Rogowski vidí okolo sebe rozpínající se německý stát, který v zájmu většiny čím dál více zasahuje nejen do života jednotlivce, ale nesmyslnými regulacemi likviduje především menší a střední podniky. Ty jsou nosným pilířem německého hospodářského úspěchu a jejich systematické „přidušování“ by vedlo k ekonomické

katastrofě. „Pokud nepůjde svoboda za hospodářstvím, půjde hospodářství za svobodou,“ parafrázuje Rogowski známé rčení. Faktem je, že na rozdíl od české diskuse o ekonomice se v té německé vyskytuje i úspěšné osobnosti německého průmyslu, které dlouhá léta vedly „reálně existující“ strojírenské firmy a z této zkušenosti vychází jejich úsudek. K těmto „normálním chlapům“ patří i Rogowski, který byl velmi úspěšným ředitelem firmy Voith. Ačkoli s jeho názory na obranu liberalismu nemusí každý souhlasit, reprezentují kompaktní světový náhled, který Německo dlouhá léta spoluvytvářel a který náleží k jeho více než staleté tradici.

DIE ZEIT

K částečným úspěchům FDP nicméně patří prosazení Joachima Gaucka jako společného prezidentského kandidáta všech parlamentních stran kromě postkomunistické Die Linke. Ta nemá Gaucka v lásce, protože byl jedním z těch, kteří přispěli k pádu NDR, a současně vedl v devadesátých letech Úřad pro dokumentaci činnosti tajné policie Stasi. Jak ale v brilantní analýze z 1. března dokazuje Matthias Geis, redaktor týdeníku *Die Zeit*, je Gauck trnem v oku i svým bývalým soupeřům, bojujícím v sedmdesátých a osmdesátých letech proti komunistickému režimu.

Gauck sice nebyl „opozičníkem na plný úvazek“, nicméně si jako protirežimní evangelický farář s tajnou policií také dost užil. V říjnu 1989 spoluzakládal v Rostocku Nové fórum (které by se dalo částečně přirovnat k Občanskému fóru v Československu), nicméně zatímco zasloužilí odpůrci režimu toužili po reformě socialismu a zachování samostatného východního státu, byl Gauck velmi rychle na straně příznivců znovusjednocení a tržního hospodářství. Proto je nyní kritizován jak odpůrci komunismu, tak i postkomunisty samotnými. **Gauck bude všechno, jen ne pohodlný prezident.** Je to intelektuál, vybavený darem jasné formulace myšlenek, který na rozdíl od svého předchůdce Christiana Wulffa není nikomu nic dlužen a nepotřebuje se zavděčit. Od Gaucka bude možné očekávat polemiku, která vyplývá z jeho životní zkušenosti a vzdělání. Kandidát sám sebe označil za „levičáckého liberálního konzervativce“. Jak píše Geis, „možná je tento výrok více než nicneříkající koketování se slovy. Možná jsou Gauckovy rozporuplné emoce a myšlenky aspekty poctivého rozhovoru sama se sebou.“ Mnozí němečtí politici se však nezabývají tolik jeho myšlenkami, jako spíše návratem k „normálnímu životu“. Gauck žije v dlouholetém volném svazku se svou přítelkyní. Jak bylo slyšet z mnohých politických stran: „Když ji má rád, tak si ji má vzít.“ Lukašenko by to jistě viděl podobně.

Čekání na ušlechtilého člověka

Todorovův Strach z barbarů

Francouzského „polyhistora“ s bulharskými kořeny Tzvetana Todorova zná český čtenář především skrze jeho literárněteoretická díla a sémiotické analýzy. Nyní se mu dostává do rukou jedna z autorových pozdních prací, jež se snaží přenést do současnosti jeho životní téma – problém „druhého“. Dojem však zanechává značně rozpačitý.

TOMÁŠ DUFKA

Vydáním Todorovova eseje *Strach z barbarů* (La peur des barbares, 2008) nakladatelství Paseka rozšiřuje nabídku titulů věnujících se vztahu Evropy k islámu. Autor byl tentokrát při výběru látky inspirován aktuální situací ve světě, konkrétně silícími islamofobními náladami v západní společnosti. Tato problematika mu přitom slouží také jako prostředek k obecnějším úvahám, v nichž obhajuje své celoživotní postoje stojící na třech pilířích: na liberální demokracii, racionální (až kantovské) morálce a kulturní heterogenitě.

Strach ze strachu

Základní tezí Todorovova eseje je tvrzení, že západní země sice mají právo bránit své hodnoty, ale nesmějí podlehnout strachu, který je zpravidla vede k nepřiměřené násilné reakci. Autor přitom vychází z úvahy, že pokud lze v Evropě označit nějakou vášeň za převládající, je jí právě strach, na rozdíl od zemí, jako jsou Japonsko, Čína či Indie, kde dominuje chtivost, nebo muslimských a některých asijských a latinskoamerických zemí s jejich zatrpklostí a zbytku světa, pro který je určující jeho nerozhodnost. Projevem přílišných obav je pak mimo jiné chování „zemí strachu“ vůči svým menšinám ze „zemí zatrpklosti“. Strach se přitom často překlápá do xenofobie a islamofobie. Řešením této nepříznivé situace by mohlo být nové vymezení hranic tolerance. Na jejím základě totiž naše společnost definuje normativní celek hodnot, jakýsi „republikánský pakt“, jenž má za úkol určovat práva a povinnosti občana, aniž by se zároveň jakýmkoli způsobem vztahoval ke kulturní, respektive náboženské příslušnosti jedinců, natož volal po její unifikaci. Pro dodržení

kultury zvláště, tedy v kontextu její vlastní specifické situace, Finkielkraut patří k zastánčům univerzálního hodnotového řádu vycházejícího z osvícenské tradice a k důrazným kritikům kulturního relativismu. Tento relativismus, ústící do postmoderního „světa bez hodnot“, Finkielkraut považuje za zhoubu lidského rodu a právě v Lévi-Straussovi vidí jednoho z jeho stoupenců.

Jak ale zabránit nebezpečí etnocentrismu a zároveň neupadnout do pastí bezbřehého relativismu? Todorov vychází z Lévi-Straussova vymezení barbarů coby jedinců, kteří neuznávají lidství ostatních a vyvrhují cizince-barbary ze společenství civilizovaných (barbarem je tedy ten, kdo v barbarství věří). Nesouhlasí však s tvrzením, že se civilizace a kultury vzájemně vylučují. Nepovažuje tyto dva pojmy za antinomie – naopak, jejich vzájemný vztah je ryze autonomní, neboť první má hodnotový smysl, druhý popisný. Todorov se proto staví proti jejich porovnávání a definuje civilizovaného člověka jakožto individuum uznávající jiné kulturní identity těch „druhých“, čímž se zároveň hlásí k Finkielkrautem odmítané kulturní pluralitě. Civilizace je v jeho podání čistě morální kategorií, zakládající se na otevřenosti k „druhému“. Onu pravou univerzální morálku stejně jako Finkielkraut odvozuje od osvícenské tradice.

Setkávat se a působit

Zatímco člověk má podle Todorova hned několik kulturních identit, občanská identita – pevně ukotvená v principu otevření se jinakosti – zůstává vždy jedna. Kultura a občanství se v Todorovově znění velmi dobře doplňují. Pokud přece jen dojde ke střetu mezi

Upozorňuje, že jinými stoupenci tohoto redukcionismu jsou islamisté. Důrazně však nabádá, abychom je nevnímali jako kulturní či náboženskou, nýbrž politickou skupinu. Z tohoto důvodu se také k teroristickým útokům má přistupovat jako k politickým a ideologickým činům.

V poslední třetině knihy lze na konkrétních událostech (mučení v americkém zajateckém táboře na Guantánamu či v irácké věznici Abú Ghrajb, vraždě nizozemského filmaře Theo Van Gogha nebo publikování karikatur proroka Mohameda v dánských novinách) sledovat, jak autor své jednotlivé teze aplikuje. Upozorňuje na nepřijatelnost mučení či nutnost uznání plurality kultur, anebo ukazuje, kdy má člověk právo, ba přímo povinnost zasáhnout do svobody projevu druhého.

Osvícenský paternalismus

Todorov byl v roce 2006 hlavním kurátorem výstavy *Lumières! Unhéritage pour demain* (Osvícenství! Odkaz zítřku) v pařížské Národní knihovně. Při této příležitosti vydal esej *L'Esprit des Lumières* (Duch osvícenství), v němž se pasoval do role předního obhájce osvícenského projektu. O dva roky mladší *Strach z barbarů* na předešlý esej volně navazuje a končí obdobně: voláním po sjednocené federální Evropě, která v sobě nadále ponese jak kulturní pluralitu, tak vnitřní jednotu. Todorov se stal hlasatelem univerzalistické Evropy v době, kdy starý kontinent, a Francie zvláště, oslavoval rozšíření Evropské unie o státy bývalého východního bloku. Už pár let od svého prvního vydání však kniha působí jako z jiné doby. Projekt sjednocené pluralitní Evropy se povážlivě zakymácel a Todorovův nekritický postoj k liberálnímu odkazu osvícenství se stal ještě iluzornější. Jak se totiž ukazuje, vůle k jednotě je spjata více s ekonomickou prosperitou než s osvícenskými ideály.

V době „boje proti krizi“ se navíc v ekonomické i kulturní rovině stáváme svědky vylučování slabých a „nepřizpůsobivých“. Jistě by bylo pěkné, kdyby se společenská nesnášenlivost dala vyřešit otevřením se „druhému“, aby však něco takového mohlo plně fungovat, musela by mezi oběma kulturními celky panovat důvěra. Ta je však nalomena. Můžeme sice souhlasit s nutností přistupovat k „druhému“ bez předsudků, univerzální normy podle evropských měřítek přitom však i nadále zůstanou velkou překážkou. Todorov je v tomto smyslu spíše tím, kdo „druhému“ toleranci blahosklonně uděluje, než aby se skutečně otevřel cizímu a přiblížil se nezištné pohostinnosti, jak tyto pojmy, v návaznosti na Kanta, definoval Jacques Derrida.

Největším problémem *Strachu z barbarů* je tedy paradoxně to, co Todorova v jeho dřívějších knihách vždy zdobilo: niterná analýza kultury „druhých“ a zkoumání úspěchů či nezdarů v komunikaci s ní. Teze recenzované knihy vycházejí z abstraktního osvícenského ideálu, který není kriticky zhodnocen, a nepřipouští si tudíž problémy, jež se vynoří až při konfrontaci s živou skutečností. Todorovův způsob argumentace je velmi blízký postupu Jürgena Habermase – ten však o problematice vždy hovoří s vědomím popisu teoretického modelu, jenž je možný pouze ve zcela abstraktní formě „ideální řečové situace“. Francouzskému sémiotikovi bohužel toto teoretické ukotvení chybí, a tak mnohdy zaměňuje složitost každodenní skutečnosti se svými ideálními představami lidského jednání, vycházejícími z osvícenské víry v lepší budoucnost.

Autor je historik a etnolog.

Tzvetan Todorov: Strach z barbarů. Přeložil Jindřich Vacek. Paseka, Praha – Litomyšl 2011, 240 stran.



Jak ale zabránit nebezpečí etnocentrismu a zároveň neupadnout do pastí bezbřehého relativismu? Foto Alan Marie

takto definovaných podmínek je však třeba vyřešit velmi složitý problém: nalézt, aspoň v teoretické rovině, konsenzus mezi pluralitou kultur a univerzalitou hodnot.

Todorov si na pomoc bere myslitele, kteří do debaty o této problematice v minulosti výrazně přispěli. *Strach z barbarů* se snaží být syntézou přístupu Clauda Lévi-Strausse, především pak jeho stati *Rasa a dějiny* (1952, česky 1999), a pojetím Alaina Finkielkrauta, zformulovaným v eseji *Destrukce myšlení* (1987, česky 1995). Právě aktualizace této rozpravy patří nepochybně k největším přínosům knihy. Jestliže Lévi-Strauss představuje architekta poválečného „obratu ke kulturám“, jenž tehdejší „kolonizátorské“ posuzování kultur dle jejich umístění na vývojové řadě pootočil směrem k prostorovému chápání každé

kulturními zvyklostmi a zákony právního státu, v demokracii vždy vítězí zákon nad zvykem (jako například v případech společenského postavení ženy). Dále autor zkoumá jiný podstatný problém: směšování kulturních znaků s politickými volbami. V tomto ohledu polemizuje s knihou *Střet civilizací* (1996, česky 2001) Samuela Huntingtona. Na otázku, zda kulturní rozdíly nevedou ke skrytým či otevřeným konfliktům „civilizací“, francouzský sémiotik odpovídá v souladu se svým celoživotním dílem: namísto nástinu násilného střetávání kulturních oblastí nabízí daleko smířlivější pohled založený na domluvě, na schopnosti setkávat se, komunikovat s „druhým“ a navzájem na sebe působit. Proti manichejskému vidění světa, které Huntington reprezentuje, Todorov tvrdě vystupuje.

Artuš, Merlin a stojící kameny

Nečekaný tandem Cílek – Landa

Angažmá Václava Cílka v posledním projektu Daniela Landy vyvolává otázky, na které zatím nelze v plnosti odpovědět. Přesto je dobré nezapomínat, že tyto otázky poletují kolem a dříve či později bude potřeba se s nimi vypořádat.

MATOUŠ JALUŠKA

Václav Cílek je podle anotace propagující jeho novou knížku *Kameny domova* (Krásná paní 2011) mediálním mágem. S podobným tvrzením se dá v případě člověka, jenž se pyšní tak setrvalou přítomností na vlnách sdělovacích prostředků i ve výlohách knihkupců, jen těžko polemizovat.

Na přelomu roku rozšířil populární geolog své portfolio poměrně nečekaným směrem, když jako host Daniela Landy vystoupil ve videu (daniel-landa.cz/video/indicie/cilek), které je součástí hry na pomezí reality a fantasy, již Landa představil na pražské zastávce svého tour *Vozová hradba* dne 25. listopadu 2011 těmito slovy (daniel-landa.cz/proslov-praha): „V současné době obcházím zajímavé a nezpochybnitelné české morální a další autority, jejichž jména se dozvíte, a radím se s nimi o dalším postupu. Jediný bezpečný způsob, kterým já mohu nabídnout nějakou konkrétní jednotu, to je hra. (...) Jen ve hře totiž nejde o život, ale o radost a o výsledek. To je opravdu ta nejbezpečnější cesta, jak svolat tak velkou sílu, kterou máme podle mého dohadu k dispozici.“ „Agregační“ účel hry vyplývá z uvedených slov dosti jasně. Až se „síly“ soustředí, vydají se hledat „bájný klíč od hory Blaník“, aby probudily „voje rytířů“ a „legendárního krále“.

Přátelé s lidskou tváří

Zdá se tedy, že se Václav Cílek přidal k jiným osobnostem podobné ráže, které do okruhu příznivců Daniela Landy vstoupily již v době založení jeho soukromého řádu Ordo lumen templi, či ve spojení s přezpíváním písní Karla Kryla ve vyšehradské bazilice v červnu roku 2004. Mezi jinými tehdy šlo o chartistu a pomocného biskupa pražského Václava Malého nebo Jiřího Grygara, astronoma a představitele klubu skeptiků Sisyfos. Těžko soudit, který z těchto pánů působil vedle zpěváka kuriózněji.

Sám Daniel Landa tuto kapitolu svého veřejného působení zřejmě považuje za ukončenou, neboť ze zmíněného řádu, který dle vlastních nedávných slov založil ze strachu,

„že muslimové začnou proudit do Evropy a my jim nedokážeme ničím živým konkurovat“, v roce 2008 vystoupil. Důvody Landovy cesty od formy konzervativního, národoveckého katolictví, kterou v Ordo spojil s projektem „kapitalismu s lidskou tváří“ (viz rozhovor *Jsem celkem hodnej vlk* na idnes.cz), na pozice, jež zastává nyní, vystoupí o něco jasněji, zaměříme-li se na to, čím byl okruh jeho příznivců obohacen osobou Václava Cílka.

Od země ke slunci

Na základě pramenů lze ohledat roli, již hraje Václav Cílek pro Daniela Landu. Domnívám se, že k tomu, aby bylo možné otázkou obrátit a ptát se na to, proč Cílek ke spolupráci s kontroverzním zpěvákem svolil, dosud nemáme dostatek veřejně přístupného materiálu, a proto bude lepší spokojit se prozatím s hypotézou o nevědomosti, která hříchu nečiní, ačkoli poslední Cílkovy texty, uveřejněné v Parlamentních listech, proslavených kachnou o neslavném konci romské politické strany, zavdávají důvod k jistým obavám.

Výše bylo řečeno, že Václav Cílek je mág, aťsi jen mediální. Magičnost jeho osoby nepramení jen z míry přízně, již se těší v redakcích, ale samozřejmě i z témat, jimiž se zabývá, ať se jedná o zkoumání duše krajiny či o taoistickou poezii. Jan Vidím, poslanec za ODS a člen Ordo lumen templi, v dobách slávy řádu řekl, že Landa sám sebe vnímá jako „Merlina, který hledá svého krále Artuše“ (viz článek *Landův řád přitáhne i poslance* na idnes.cz). Na videu jsme svědky toho, že se od té doby role prohodily. Zdá se totiž, že Artuš Landa svého Merlina nalézá ve Václavu Cílkovi, když v khaiki tričku naslouchá výkladu o problémech spojených se vztyčováním menhirů a nakonec neopomene zdůraznit, že za Cílkem přišel jako bojovník hledající mudrce, alespoň v rámci hry. V ohnisku celé akce ovšem zůstává on sám, neboť jen on může díky své schopnosti radikální změny sebestylizace – stačí výstup s Cílkem porovnat s jeho projevy na koncertech – propojovat jednotlivé „autority“,

a proto mu role Artuše náleží spíš než například role Lancelota.

Podle Jana Vidíma představoval Artuš cestu aktivní politiky, zatímco Merlin cestu náboženské inspirace a působení z pozadí. Nyní se Daniel Landa od obojího distancuje a chce kráčet cestou země, komunikovat s lůnem, ze kterého národ vzešel, ale na které zapomněl, a proto je třeba se zemí „obnovit smlouvu“. Pečetí této smlouvy má být právě menhir, symbol snahy pozvedat nízké na vyšší úroveň, kultivovat materii až kamsi ke slunečnímu, zlatému stavu. V této souvislosti má svou hodnotu i fakt, že Landa o tomto „alchymicko-kultivačním“ projektu hovoří jako o plánu osídlit „sluneční planetu“, ve změti symbolů se tak zřetelně rýsuje i obraz nového Mojžíše, který vede vyvolený lid do nových sídlišť.

Rozšíření pole

Co s tím vším? Inu, především je třeba vzít na vědomí, že kolem Daniela Landy se opět cosi formuje, neboť v dobách plných tekutého hněvu se ignorace podobných jevů nevyplácí. Landova slova o práci jako protikladu boje znějí jistě hezky a snad jsou i myšlena upřímně, nezapomínejme však, že nezbytnou součástí proponované kultivace je „očista“, kterou ať si obecnstvo představí, jak jen ráčí.

Svou novou, prostou a přizemní mystikou poctivé práce na čerstvém vzduchu může Landa oslovit i ty, kdož k jeho poselstvím dosud zůstávali hluchí, jmenovitě nejružnější krajinné hermetiky a velebitele venkova, jejichž autoritou Václav Cílek byl a zůstává. Odpoutání se od katolického rámce Ordo lumen templi navíc může Landovi otevřít cestu i k církevně neukotveným a po standardním náboženství netoužícím hledačům a „něcistům“, jichž je prý mezi českými měšťany tolik. Zdeněk Neubauer rád cituje větu z filmu *Excalibur* Johna Boormana (1981) „Co je tajemstvím Grálu? – Ty [králi Artuši] a země jedno jest!“ Necht' nám tato věta, která může popisovat poměrně nebezpečnou rovnici, slouží jako varování do příštích dnů. Autor je komparatista.

ekonomický zápisník

Co se skrývá za daňovým mixem

ILONA ŠVIHLÍKOVÁ

Problematika daní bývá diskutována v určitých intervalech: obvykle v březnu, což souvisí s podáváním daňového přiznání, pak při zmínce o takzvaném dni daňové svobody, nebo když vláda ohlásí zvyšování daní. Naposledy tak občany z daňové letargie vytrhl ministr Kalousek svou úvahou o dalším zvyšování DPH až na 20 procent – tentokrát s uvažovanými výjimkami na knihy a léky.

Daně bývají interpretovány různě: jako „trest za úspěch“ (Kalousek) nebo – v inteligentnější společnosti – jako „to, čím platíme za civilizovanou společnost“ (J. O. Holmes). Není divu, že český rodák J. A. Schumpeter říkal, že ve fiskální historii najdeme odraz společenského vývoje.

Výše a struktura daní sdělují hodně o ekonomice, ale i o společnosti, v níž žijeme. Spojení „daň jako trest za úspěch“ implikuje, že ten, kdo je bohatý, je bohatý zaslouženě, a trh tudíž poskytuje správné a spravedlivé rozložení bohatství. Zároveň jde o přesvědčení, že „každý svého štěstí strůjcem“ a úspěch je individuální fakt, jenž nemá s celospolečenskými podmínkami (infrastruktura, kultura

země, sociální smír atd.) vůbec nic společného. Podobné je to se snem o daňové svobodě, jenž nám vnucuje myšlenku, že stát je parazit, který z nás žije, jakási cizí entita, již vlastně k ničemu nepotřebujeme. Podnikatelé, kteří tvrdí, že stát ani společnost k němu nejsou, by mohli uvítat třeba podnikání v takových zhroutených státech (failed states), jako je Somálsko či Súdán. Tam je jistě nikdo s daněmi obtěžovat nebude.

O tom, komu přeje Nečasova vláda, není pochyb. Za situace, kdy skuhrá nad vývojem veřejných financí, sáhla ke zrušení daně z dividend (inkaso 9 mld. korun). Nikterak jí přitom nevádí zvyšovat DPH, která je regresivní daň. U daní totiž není rozhodující jen sazba, ale i jejich dopad na různé vrstvy obyvatel. Degresivita daně (typická pro nepřímé daně) nejvíce postihuje nejchudší skupiny obyvatel, protože ty všechny své příjmy utrácí a nejsou schopny hromadit úspory. Vyspělé země proto používají několik sazeb DPH (na potraviny a léky nejnižší, často i nulovou!). Pokud už má stát – jako např. Dánsko – vysokou sazbu DPH, pak ji kompenzuje vysokými progresivními přímými daněmi. Daňovou progresi jsme dříve měli i my – předtím než pravcové vlády představily pozoruhodný koncept tzv. rovné daně, která nejenže není rovná, ale ještě ke všemu se platí ze superhrubé mzdy. To je další neobyčejný vynález, jenž v podstatě spočívá v tom, že platíte daň z daně. Progresivní zdanění může být vyjádřeno několika sazbami, rostoucími s daňovým základem.

Důraz na nepřímé daně, jehož jsme v ČR svědky, je typický pro rozvojové země. Taková

DPH se totiž relativně dobře vybírá (občané nemohou vyhrožovat hromadným přesunem do daňového ráje, protože zboží spotřebovávají v domácí ekonomice). Málo vyspělé země často rezignují na vybírání daní od bohatých skupin či z oborů, kde zdroje jsou (finanční sektor), a proto se koncentrují právě na nepřímé daně. Zvyšování DPH je tak pouze vyjádřením bezmocnosti státu vůči bohatým a vlivným aktérům – ať už to jsou nadnárodní firmy či bohatí jednotlivci.

Možností, jak se firmy mohou vyhnout placení daní, je mnoho. Třeba útekem do daňových rájů (mezi které patří např. i Nizozemsko). Ještě dábelsštějším nástrojem jsou ale vnitrofiremní ceny. Ty používají právě nadnárodní firmy, čímž se legálně vyhýbají daňové povinnosti. Pomocí umělých cen mohou „vytvářet“ zisky tam, kde je nízké zdanění, a naopak vykazovat ztráty v zemích s vyšším zdaněním. Tyto praktiky státu vydatně „pouštějí žilou“ a v České republice máme zkušenosti s obojím. Proti těmto negativním vlivům by se mělo postupovat koordinovaně, ideálně v rámci EU, když už ne přímo globálně. Regulace daňových rájů, placení daně nikoli v místě sídla firmy, ale provozoven, zdanění finančního kapitálu či obratu burzy – to jsou jen příklady kroků, jimiž se lze bránit daňovým odtokům.

Když spolupráce chybí, dochází v rámci zemí k tzv. daňovému dumpingu, tj. závodu ve snižování přímých daní (ve prospěch firem), kterého se nadšeně účastnilo i Česko. Například Irsko má sazbu z příjmů právnických osob 12,5 procenta. Není tedy divu,

že země s nízkým zdaněním se dostávají do problémů se zadlužením, zatímco například skandinávské země, kde je vysoká daňová kvóta (neboli poměr daní k HDP), tyto problémy nemají.

Vazba daní a HDP je další zajímavý spor. Pravicoví politici a ekonomové mají tendenci tvrdit, že nízké daně (hlavně ty přímé!) jsou hlavním motorem ekonomického růstu. Podle této logiky by ale nejdynamičtější zemí světa musel být např. Bangladéš. Vazba mezi úrovní zdanění a hospodářským růstem zdaleka není tak přímočará a jednoduchá. Je také velký rozdíl, jestli je vybrané daňové inkaso „odkláňeno“ kamarádickým a klientele, která financuje volební kampaně politických stran, nebo jestli se z něho financuje efektivní poskytování veřejných statků, jež zvyšují kvalitu života obyvatelstva.

Česká republika je zemí s velmi zajímavým daňovým mixem. Je velmi regresivní (tj. nejvíce tyje z těch nejchudších), majetkové daně se de facto nepoužívají, daňová progresie rovněž téměř neexistuje, naopak různé úlevy a zastropování pomáhají opět nejbohatším. Tyto skupiny rovněž profitují z podpor stavebního spoření, penzijního připojištění atd. (právě bohaté skupiny jsou schopny nejvíce spořit). Obrovské jsou také rozdíly mezi zdaněním zaměstnanců a OSVČ, které podporují tzv. švarcsystém – tedy situaci, kdy živnostník de iure je v podstatě zaměstnancem. I na tak stručném výčtu je jasně vidět, které skupiny obyvatel preferuje současná vláda a komu se cítí být zavázána.

Autorka je ekonomka.

Život v pravdě

Při příležitosti uplynutí 35 let od smrti filosofa a duchovního otce Charty 77 Jana Patočky je na místě pečlivě promyslet jeho filosofický a konečně i lidský odkaz v podobě mnohoznačného „života v pravdě“.

PAVEL BARTOŠEK

Slyšíme-li dnes někoho připomínat život v pravdě, tak je to vesměs jen na povrchní rovině, kdy se tím míní ideál, příklad anebo výzva k mravnímu jednání, většinou s odkazem na Václava Havla. Téměř vždy se ale bere za samozřejmý smysl, který životu v pravdě náleží. V tom je však obrovská potíž. Život v pravdě lze chápat přinejmenším ve třech značně odlišných významech. Je známo, že ideál života v pravdě Havel čerpal u filosofa Jana Patočky, který zemřel před 35 lety. Pokusme se tuto mnohovýznamovou, a tudíž zcela nezřetelnou ideu pochopit s věcností a bez morálního kýče, který takové úvahy většinou provází. Jde hlavně o to, co učil Petr Rezek: velká jména by nám neměla bránit v uvažování o tom, co vlastně říkájí.

Rockový koncert v pravdě

V nejširším významu je životem v pravdě míněna lidská existence obecně. V tomto smyslu je život každého člověka životem v pravdě, čímž se liší od života ostatních živočišných druhů a od věcí. Možnost člověka mít vztah k pravdě zakládá nesmírnou dignitu lidské bytosti a ukazuje, že člověk je mnohem víc nežli ostatní skutečnosti světa. V druhém, užším významu lze životem v pravdě mínit pouze pravdivou lidskou existenci, která je skutečným naplněním lidství. Lidské má totiž tendenci se nivelizovat na věčné; lidé na pravdu nedbají a odcizují se své nejvnitřnější podstatě, a proto rozdíl mezi lidským a věcným vystupuje jen v případě autentického života. Život v pravdě pak znamená autentickou existenci a jeho opakem je život v nepravdě, ve lži. Takové pojetí zdůrazňuje, že život v pravdě realizuje vlastním způsobem to, čím je lidská existence obecně pouze v možnosti. V nejužším smyslu pak život v pravdě znamená ideál, kterého člověk nemůže dosáhnout. V tomto silném smyslu člověk žít v pravdě nemůže. Idea života v pravdě je zde paradoxním vyjádřením skutečnosti, že člověk vždy pravdu hledá, a pokud se domnívá, že ji našel, tak naopak života v pravdě pozbývá. Právým životem je tak ideál života filosofického a jeho opakem je ideologické či náboženské prozření.

Pod životem v pravdě si představujeme nejčastěji autentický život v druhém smyslu, v kterém ho známe z Havlovy *Moci bezmocných* (Lidové noviny 1990). Podle Havlova proslulého výroku může být životem v pravdě i rockový koncert. „Mluvím-li o ‚životě v pravdě‘, nemyslím tím přirozeně pouze pojmovou reflexi, například nějaký protest nebo dopis, který napíše skupina intelektuálů. Může to být cokoli, čím se člověk nebo skupina lidí vzbouří proti své manipulaci: od dopisu intelektuálů až po dělnickou stávkou, od rockového koncertu až po studentskou demonstraci, od odepření účasti na volební komedii přes otevřený projev na nějakém oficiálním sjezdu až třeba po hladovku.“ Zvolit si za příklad rockový koncert nebyla pro obdivovatele Velvet Underground a Rolling Stones náhoda, vždyť podnětem k vystoupení Charty 77 byl soudní proces s hudebníky z The Plastic People of the Universe. Havel o nich v roce 1978 psal jako o mladých lidech, „kteří nechtěli nic jiného než žít v pravdě: hrát hudbu, jakou mají rádi, zpívat o tom, čím skutečně žijí, žít svobodně, důstojně a v bratrství“. Život v pravdě je zde protikladem života ve lži. Ve lži žije Havlův vedoucí obchodu se zeleninou, v pravdě rocker či disident. Havlův život v pravdě je tak třeba chápat jako morální a hodnotové kritérium, na základě kterého můžeme hierarchizovat různé stupně lidské existence.

Už jenom z tohoto krátkého exposé je ale zřejmé, že Havel se jen volně inspiroval Janem Patočkou, u kterého tento pojem čerpal. Patočka předně nebyl milovníkem rocku

ani stoupencem ideálu pravdivého a svobodného života, jaký se začal prosazovat během sexuální revoluce šedesátých let. Vidí v tom jen novodobé orgie, které bezprostředně souvisejí s válečným běsněním 20. století. „Válka je v tomto století dokonanou revolucí každodennosti. Spolu s tím kráčí ruka v ruce univerzální uvolnění a happening, orgiasmus v nových formách. Nejen počátek válek a revolucí, nýbrž rozklad starých forem *étosu*, prosazování ‚práva na tělo‘ a na ‚vlastní život‘, univerzální rozšíření happeningu atd. dokládají tuto souvislost. Válka jako univerzální ‚všechno je dovoleno‘, divoká svoboda, zachvacuje státy, stává se ‚totální‘. Jednou rukou se organizuje každodennost a orgie,“ napsal v *Kacířských esejích* (Oikoymenh 2007). Toto přesvědčení mu ovšem nebránilo vystoupit veřejně na obranu Plastiků. Ve svém textu *Čím je a čím není Charta 77*, který napsal 7. ledna – tedy v den, kdy doručil Prohlášení Charty 77 do Federálního shromáždění, na předsednictvo vlády a do ČTK –, s pojmem života v pravdě nicméně nepracuje, mluví pouze o morální povinnosti.

Patočka by se totiž bezesporu obával dělit lidský život na dva zcela odlišné druhy. V *Negativním platonismu* a *Problému pravdy z hlediska negativního platonismu* (Oikoymenh 2007) zdůrazňuje, že pravda je to, co člověka osvobozuje, a že „svoboda sama či lépe možnost svobody je fakt, který se týká člověka vůbec“. „Lze také říci, že určitou zkušenost svobody má každý člověk.“ „Člověk tvoří a pracuje ze svobody i tam, kde se staví zády ke svobodě.“ Zkušenost svobody, jak ji chápal Patočka, není jen zkušenost těch, co ji mají, není to něco „aristokratického“, co lidstvo rozděluje „ve dvě základně odlišné ‚specie‘, které nemají krom vnějškové podoby mnoho společného“, nýbrž je všeobecně lidská. Havlovi by zřejmě také namítl, že „nikdy není dokončeno naše poznání o tom, jsme-li v dobrém anebo ve zlém, jsme-li v pravdě anebo nepravdě“.

Člověk jako bytost pravdy

Zdá se tedy, že Patočka chápe život v pravdě buď v prvním anebo ve třetím smyslu, a že mu dává hlubší, ontologický význam. Pokusme se to nyní upřesnit. Patočkův žák Petr Rezek ve *Filosofii a politice kýče* (Placák Jan 2007) zdůraznil, že označení „život v pravdě“ je vágní a lze je pochopit jen tehdy, když víme, co u Patočky znamená „život“ a co „pravda“. Pozdní Patočka vypracoval učení o třech životních pohybech, v nichž život určuje přesněji jako pohyb v aristoteliském smyslu, tedy nejen v novověkém smyslu jako lokomoci, tj. přesun z místa na místo, ale i jako proměnu a vznik a zánik. Třetí pohyb je pak v posledních verzích nauky nazýván „pravdivostním“ či „pohybem pravdy“, zatímco prvními dvěma bytostnými možnostmi lidského života jsou pohyb zakořenění a přijetí druhými a pohyb angažovanosti, práce a odcizení. Pravdu Patočka chápe jako neskrytost, která je základním předpokladem všeho, co jest. A protože člověk jest tak, že mu v jeho bytí jde o toto bytí, že je tedy na svém bytí interesován, tak je taky interesován na neskrytosti bytí a na pravdě. Proto je člověk bytost pravdy. Rezek se tedy domnívá, že „formulace, které používají výrazu ‚život v pravdě‘, lze vyložit anebo přímo ztotožnit s třetím životním pohybem“. Život v pravdě je tak jen jednou ze tří bytostných možností lidského života.

Rezek ovšem v důsledku ztotožnění života v pravdě s pohybem pravdy nevidí možnost, jak lze život v pravdě použít jako východisko pro formulaci mravních zásad. Proto se domnívá, že Patočka v textu *Čím je a čím není Charta 77* nemluví o „životě v pravdě“, neboť „mu praktická soudnost řekla, že život

v pravdě v jeho pojetí je pro daný účel nepoužitelný“. Životní pohyb pravdy jako nejvlastnější možnost lidské existence je totiž v posledních verzích, tedy v *Kacířských esejích* i v doslovu k *Přirozenému světu*, vymezen jako prodlévání na hranicích světa a jako opak pohybu angažovanosti ve světě. Pohyb pravdy zde nevystupí přímo v jednání, ale překračuje vše, co existuje, aby na hranicích lidského života načerpal nekaždodenní lidskou možnost. Takový otevřený způsob lidského chování je typický pro zbožného člověka, umělce a filosofa, ale nikoli pro politika nebo disidenta, jehož jednání je zacházením s věcmi, s realitou, tedy právě angažovanost ve světě. Je sice pravda, že v *Kacířských esejích* ještě Patočka spojuje politiku s pohybem pravdy, později psaný doslov k *Přirozenému světu* už ale politiku řadí k druhému pohybu, „ve kterém je na jedné straně zakořeněn anonymní dějinný vývoj a na druhé straně jeho zodpovědné formování“. Podle Rezka tak život v pravdě nemůže tvořit základ oné „naproste morálky“ z textu *Čím je a čím není Charta 77*, která je vyšší, mravní základnou všeho politického, „protože praktické chování se řídí jinými postupy než filosofie, která o jednání uvažuje“. Má tedy za to, že člověk je bytost pravdy, ale v silném smyslu v pravdě žít nemůže. To je vyhrazeno jen filosofii, „stále obnovovanému pokusu o život v pravdě“. Podle Rezka tedy jeho učitel Patočka rozuměl životu v pravdě ve třetím, nejužším významu jako nedostižnému ideálu.

Život nelhostejný

Na rozdíl od něj se však domníváme, že je možné předložit i takovou interpretaci, podle níž Patočka dává životu v pravdě ten nejširší obsah. Díky ní pak navíc budeme moci pochopit Patočkovu intenci, která klade život v pravdě jako základ naproste morálky. Faktem je, že míst, která takové čtení vyžadují, v Patočkově díle najdeme několik. Kromě již zmiňovaných pasáží o zkušenosti svobody z *Negativního platonismu* Patočka například v přednáškách *Platón a Evropa* (Filosofia 2007) píše: „A pokud člověk žije v pravdě – a nemůže jinak, protože člověk je bytost ve své struktuře určená zjevováním jako takovým a zjevností...“ Rezek kupříkladu tento text, podle něhož člověk nemůže žít jinak než v pravdě, komentuje pouze tak, že nemá očekávaný rozlišující obsah, na základě kterého by bylo možné odlišit život v pravdě od života v nepravdě. Podle nás je ale naopak právě z něho třeba vyjít při výkladu života v pravdě. Vždyť také v doslovu k *Přirozenému světu* Patočka napsal, že „lidský život je ve všech svých způsobech životem pravdy“. I zde se tedy život pravdy vztahuje na lidskou existenci jako takovou, tedy na každý život ve všech jeho způsobech. A v esejí *Co je existence?* rovněž požaduje, abychom pochopili „lidskou existenci jako život v pravdě“. Co nám tedy tyto texty o životě v pravdě říkají? Připomeňme, že lidská existence se vyznačuje tím, že jí jde v jejím bytí o toto bytí. Životem v pravdě je tedy nutno rozumět pouze životem interesovaný, nelhostejný, jehož opakem není život ve lži, nýbrž v lhostejnosti. Slovy Patočky: „Být v pravdě znamená původně: zajímat se, být zaujat nějakou svou podstatnou možností, tj. nebýt indifferenční k tomu, čím a jak jsem. Teprve touto non-indiferencí a v ní může bytost, která je sama součástí univerza, být zároveň v pravdě, ale zároveň lze říci: tento zájem o své vlastní bytí, o jeho bytostné možnosti, je na druhé straně *conditio sufficiens* všeho bytí v pravdě.“

Zájem o své vlastní bytí, který je, jak píše Patočka, dostatečnou podmínkou pro život v pravdě, je charakteristický rys člověka, toho jsoucna, které se od ostatních jsoucen

O filosofickém konceptu Jana Patočky

liší tím, že mu v jeho bytí jde o toto bytí. Život v pravdě tedy není u Patočky morální distinkcí mezi autentickým a neautentickým životem, která je filosoficky nepřijatelná v tom, že na základě morálního hodnocení rozlišuje různé řády bytí, ani nedostižným filosofickým ideálem, jenž nás nutí přebývat na hranicích života, nýbrž ontologickou diferencí mezi dvěma způsoby bytí, bytím lidské existence a bytím výskytového jsoucná, která zakládá možnost morálního hodnocení

bytí. A jen existuje-li hierarchie bytí, může existovat hierarchie hodnot.

Krise lidstva a možnost obětí

Patočka tedy hledá základ morálního, resp. pravého lidského jednání v ontologické diferenci mezi jsoucnem a bytím, které není ničím jsoucím. Člověk se vyděluje z přírody jako *imperium in imperio* tím, že rozumí bytí v jeho ontologické diferenci. Tato diference je základem lidské podstaty jakožto

zbyla už jen poslední Kristova slova na kříži: „Bože můj, Bože můj, proč jsi mne opustil.“ Život v pravdě je tak vyjádřením svérázu lidské existence.

Řekli jsme, že život v pravdě je u Patočky založen ontologickou diferencí mezi jsoucнем a bytím, kdy se člověk od ostatních jsoucnen odlišuje tím, že rozumí (svému) bytí. Čím je ale tento „absolutní rozdíl“ garantován a dosvědčen, pokud bytí není ničím jsoucím? Jak o něm vůbec víme? Jak lze vůbec myslet rozdíl mezi dvěma termíny, z nichž ten druhý lze vymezit jen negativně? To je závažný problém zvláště poté, co Patočka bere za své Heideggerovy analýzy bytnosti techniky a moderního světa, podle nichž jsme v současnosti svědky krize lidství, vyvolané ztrátou původního vztahu k pravdě a bytí. Od moderního člověka se podle Heideggera bytí a pravda odvrátily. Člověk technického věku zná jen mnohé pravdy, ale ne pravdu. Technický svět se pyšní svou pozitivitou, nepřítomností mýtů a zásvětních představ; spíše než kritikou metafyziky je ale „její poslední a nejvyšší podobou“, neboť stejně jako ona identifikuje bytí se jsoucнем samotným. Pro Patočku je „propuknutí základního rozdílu mezi jsoucнем a bytím... nejpůvodnější pravda“; technický svět ovšem „myslí bytí jako bytí jsoucná, aniž by pomyslel na rozdíl obojího“. Věda nemá pochopení pro transcendenci, a tedy ani pro to, čím člověk jest. Člověk se v technickém věku povyšuje na pána a vlastníka přírody, ale přitom ztrácí původní pravdu samou. Nebezpečí techniky tedy netkví v jejích realizacích, které by nás zotročovaly, nýbrž v bytnosti techniky a stupni pravdy, který k technickému světu náleží. Moderní technika je zvláštní způsob pochopení toho, co jest. Neteematické porozumění svým možnostem a svému bytí, kterým byla určena lidská existence, v technickém světě nemá své místo. Současná krize lidstva je tak podle Patočky krizí samotného bytostného jádra člověka, rozumějícího bytí a umožňujícího pravdu. Jediné, co dnes dokazuje netechnické porozumění bytí, je podle Patočky zkušenost radikální oběti, v níž teprve může člověk „získat svou lidskost v pravém slova smyslu“.

Ve smyslu technického vidění světa neexistují rozdíly v řádu bytí, nýbrž každá hierarchie je svévolně subjektivní, „v oběti je však myšlenka rozdílu řádu obsažena v pravém smyslu slova“. Podle Patočky tak řeč o oběti odkazuje ke zcela jinému porozumění bytí, nežli je to, které výlučně osvědčuje technický věk. Teprve v oběti běží o výslovný vztah k bytí, teprve oběti vzniká základní rozdíl ve jsoucnu, bez jehož uznání se podle Patočky vše nivelizuje. „Ryzí oběť je vztah k dobrému, teprve jej zakládá, teprve zakládá půdu pro spravedlnost.“ Lidé, kteří se obětují, „pro nás tento základní rozdíl vytvářejí“. Rozdíl mezi bytím a jsoucнем se tedy vytváří a zachraňuje v oběti. Ne však v každé oběti, podle Patočky je třeba rozlišovat mezi „vlastní a nevlastní obětí“. Prvotní zkušenost oběti je naivní v tom smyslu, že se v ní nestává výslovným lidské bytí ve svém svérázu. Výsledkem toho je oběť ve své ekonomické formě, tedy jako výměna jednoho jsoucná za druhé. Naopak v opakování oběti jde o překonání technického porozumění bytí, které je půdou zneuznání a marnosti oběti. Ve vlastní oběti tak nejde o vydání se za něco, nýbrž je to v bytostném smyslu oběť za nic, rozumíme-li tím to, co není žádné jsoucnо. „Takové chápání oběti by bylo v podstatě možno považovat za znak, jímž se křesťanství liší od těch náboženství, která pojímala božské vždy jako moc a sílu a oběť jako jednání, jež tuto moc zavazuje.“

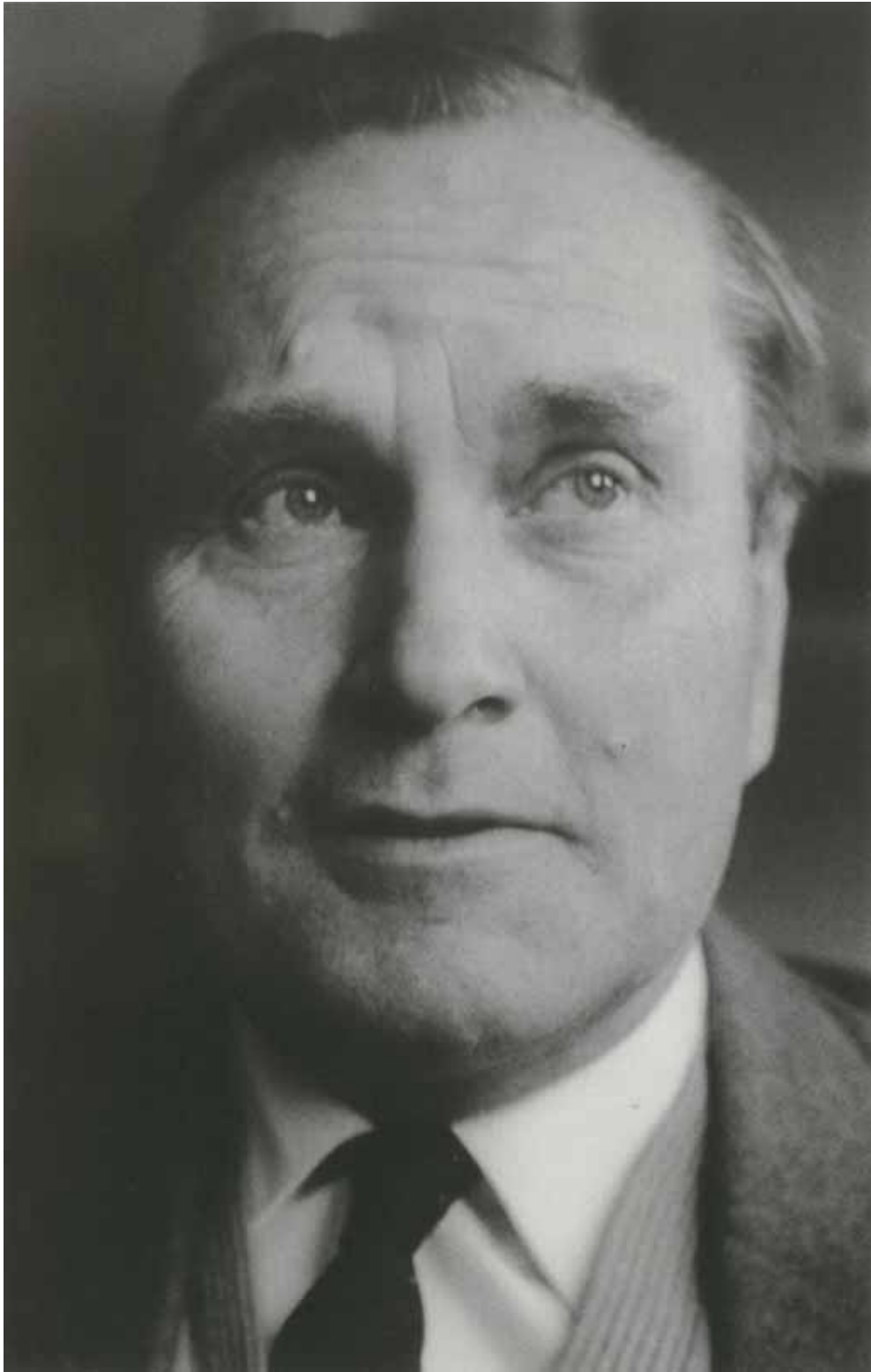
Hledání absolutní oběti

Paradoxem Patočkova řešení je ale především rozlišení mezi vlastní, neekonomickou

obětí, která se obětuje za nic, a nevlastní, ekonomickou obětí, která vydává něco za něco jiného. Může totiž vůbec existovat čistá oběť, která nesmí mít žádný účel, nemůže počítat s žádným kalkulem, s žádnou ekonomikou? Byli bychom s to v ní poznat, že jde ještě o oběť? Vždyť takový bezesmyslný akt by ani nebylo možné za oběť označit. Už samotný záměr obětovat se nutně vepisuje oběť do určité omezené ekonomie, a tedy obětuje neekonomickou oběť ve prospěch oběti ekonomické. Oběť je nutně vždy ambivalentní, neboť je neekonomická a zároveň ekonomická, nutná a zároveň nemožná, vlastní i nevlastní. Naproti a čistá oběť, aby se vydala za nic, by totiž musela zničit i sebe samu, nezanéchat po sobě žádnou stopu ani vzpomínku. Ani křesťanská či sókratovská oběť tedy není s to jednoznačně vymezit a garantovat ontologický rozdíl mezi jsoucнем a bytím.

Nemůžeme-li však Patočku sledovat až tam, kde mluví o „absolutní oběti“, neznamená to, že bychom chtěli snižovat mravní a politickou hodnotu Patočkovy oběti a jeho zápasu o život v pravdě. Neznamená to ani, že by si sám tuto aporii neuvědomoval. Chápal ale, že to vyšší, dobro a pravda, existuje jen tehdy, když je člověk tohoto činu schopen, třebaže tato transcendence nemůže být nikdy vědomě tematizována. Sám neváhal vydat pro ni doklad nejvyšší, přinést se za oběť, jakkoli tento důkaz nemůže být pro vědecky uvažujícího člověka relevantní. Otázka ovšem je, nakolik je v otázce pravého života a lidské transcendence relevantní vědecké uvažování. „Jsou proto země a nebe, ale existuje jenom člověk. Jenom člověkem je možné to, že všechno jsouci, všechen univerzální celek je celkem, má svůj terminus, telos, konec. To znamená – je ještě transcendováno, ještě je uvedeno v pochybnost, ještě je před ně položena otázka. Avšak položit otázku před zemi a nebe znamená přinést se za oběť, aby něco jiného mohlo být, aby země a nebe nezjevovaly pouze sebe samy, nýbrž aby byly zjevem vyššího. Vyšší je vůbec možné jen tímto nejpůvodnějším obratem. Jen je-li ho člověk schopen, jen děje-li se v něm, pak existuje toto vyšší. Nemůže být nikdy objektivně dokázáno a vykázáno, protože je vyšší právě proti objektivnímu, proti předchůdnému, proti celku.“

Autor je filosof a redaktor ČTK.



Jan Patočka. Foto Dagmar Hochová

a vytyčuje ideál filosofického života. Patočka to řekl pregnantně ve *Čtyřech seminářích k problému Evropy*: „Všechny tzv. hodnoty jsou subjektivní a relativní; ale rozdíl mezi jsoucнем a bytím nikoli. To je rozdíl, který je, který se manifestuje ve dvou základních způsobech bytí, totiž ve způsobu bytí věcí, které jsou lhostejné k tomu, že jsou, a ve způsobu bytí člověka, u kterého to tak není.“ Morální a ideální kritéria jsou pro Patočku jen relativní a subjektivní a nemohou vytvářet hierarchii bytí, pokud nezaměňujeme morální distinkce za ontologické. Jedině pokud se život v pravdě podaří vymezit ontologicky, může mít tato distinkce absolutní hodnotu. Jinými slovy Patočkův život v pravdě může být absolutním základem všech hodnot a morálních kritérií, jen pokud zakládá hierarchii

vztahu k pravdě. „Transcendence, základní rozdíl mezi bytím a jsoucнем, nejpůvodnější odkrytost, je tedy tím, na čem člověk ve své bytnosti závisí, a nikoli naopak.“ „Propuknutí základního rozdílu mezi jsoucнем a bytím, uvedené ve skutek bytím samým, je zároveň základem lidské otevřenosti pro jsoucnо a základem každé pravdy jakožto svobody ke jsoucnu.“ Člověk je podle Patočky otevřen bytí, což znamená, že vždy již překročil jsoucnо, vždy již je v transcendenci za jsoucнем. Existence není jenom to, co předstupuje tvář v tvář transcendenci či transcendentnímu Bohu, ale je sama touto transcendencí, která je základem pravdy. Vlastně není žádná jiná transcendence než lidská existence, přičemž tato existence je transcendencí od jsoucná k bytí. Z náboženství podle Patočky



Kdo získá klíče od domů

Zemře, nebo ožije britský squatting?

Velká Británie, poslední evropská země, v níž je obsazování nevyužívaných domů legální, se připravuje na změnu squatterského zákona. Rodinám s dětmi, mladým lidem i kulturním centrům hrozí, že se ze dne na den ocitnou na ulici. Britská historie ovšem ukazuje, že právě v klimatu společenské krize může tradice squattingu opět ožít.

RADKA HETMÁNKOVÁ

Na začátku bohaté historie legálního squattingu v Británii stojí plané sliby, podvod a pocity viny. Lživá vládní kampaň Homes fit for Heroes, jejímž účelem bylo příslibem domova motivovat muže k odchodu na frontu první světové války, se ukázala jako čistý podvod. Když se vysíleným hrdinům podařilo z boje vrátit, nesmírně se podivili, že slíbené domy nikdy nebyly vystavěny. Zrazení a naštvání vojenští bezdomovci se proto rozhodli vzít právo do vlastních rukou. Obsazování prázdných domů, zejména hotelů, tisíce veterány tehdy probíhalo za tichého přihlížení vlády a široké podpory veřejnosti. O prázdné opuštěné budovy nebyla nouze a často otevřené nebo jen špatně zabarikádované dveře zvaly zoufalé navrátilce dovnitř. Ti společně s rodinami obsazovali celé ulice a čtvrti.

Zámková hra

Noví obyvatelé, kteří netušili, že jsou jedněmi z prvních squatterů, se brzy začali hlásit o svá práva. Takzvaný squatterský zákon určil, že legálním obyvatelem domu není ten,

kdo se prokáže vlastnickými právy, nýbrž každý, kdo má klíč od vchodových dveří. Právní úprava tak předurčila budoucí podobu obsazování domů v Británii. Nikoli náhodou se vžilo sousloví „zámková hra“. Při obsazování nového objektu bylo nejdůležitější opravit vchodové dveře a zasadit do nich nový zámek. Pokud chtěl majitel často nevíтанé hosty přesto vystěhovat, u soudu musel prokázat nejen to, že je vlastníkem, ale také, že má v úmyslu objekt vbrzku nějak využívat. Squatter pak v mnoha případech dostal několikaměsíční výpovědní lhůtu, která mu umožňovala vyhledat nové místo. Pokud se majitel ke své nemovitosti nepřihlásil a squatter v ní prokazatelně žil po dobu dvanácti let, vlastnická práva mu automaticky připadla. Těžká období, mezi něž patřila i druhá světová válka, přinesla squatterskou renesanci. Zmiňovaný zákon přispěl k regeneraci opuštěných domů a odstartoval v Británii bohatou historii okupace prázdných budov. Současně šlo navíc o řešení masivního meziválečného a poválečného bezdomovectví.

Postupem let se však podoba squattingu měnila, jakkoli důvody, jež k němu vedly, i zákon zůstávaly stejné. Nejčastější motivaci k obsazování stále představovala chudoba – squatterři šedesátých, sedmdesátých a tatcherovských let prostě neměli na výběr. Zejména konzervativní politika Margaret Thatcherové přinesla bouřlivou dobu, kdy sedmdesát pět tisíc lidí žijících na ulici přiblížilo Británii v míře bezdomovectví k zemím třetího světa. Početné dělnické rodiny, rodiny přistěhovalců s dětmi, senioři a lidé s postižením se stále častěji připojovali k velké zámkové hře. Tolerance ke squatterům ze strany vlády a veřejnosti se ovšem, zejména kvůli rasistickým náladám ve společnosti, citelně snižovala. Policie stále častěji asistovala při soudních

vystěhovávaních a soudy stále častěji měnily interpretace squatterského zákona. Délka pobytu v okupovaných domech se výrazně zkracovala z let na měsíce a týdny a nekončné hledání nových objektů se stávalo stále těžším.

Z bytu do bytu

Pro bono právník Dave Larson, který v osmdesátých letech zastupoval londýnské squatтеры, vzpomíná na případ činžovního domu, v němž se skupinka jeho obyvatel úspěšně stěhovala z patra do patra. Soudní vystěhování se vztahovalo vždy jen na jednotlivé byty, obyvatelé domu se proto vždy posunuli do vyššího poschodí. Touto metodou se jim dařilo obývat dům po dva roky. Majitel nakonec zvolil vlastní cestu, aby nezvané hosty z domu vystránil, a poslal na místo v noci skupinku mlátiček, která měla squatтеры nejen vyděsit, ale hlavně zdemolovat úplně všechno, co v domě ještě fungovalo. Kuchyň, vany i záchody litaly ven oknem. Squatterři se ráno ocitli v zdemolovaném neobyvatelném domě, kterým zůstal dodnes. Podobná taktika majitelů domů nebyla nijak ojedinělá, objevilo se ale i mnoho těch, kteří se squatтеры uzavírali dohody. Majitelé totiž dobře věděli, že squatterři dům opraví a svou přítomností zamezí jeho dalšímu chátrání.

Squatterři si brzy uvědomili, že se musí bránit. Právo přece pořád ještě stálo na jejich straně. V osmdesátých letech tak vzniká squatterská asociace, realitka i bezplatný právní servis. Ve stejných letech se pak distribuovala příručka shrnující návody, jak vytipovat, otevřít a zabezpečit opuštěný objekt. Trendem se stávaly hromadné squaty o více než dvaceti spolubydlících, kteří společně snáze odolávají policejní šikaně, chudobě i nepřizní na realitním trhu. Intelaktuálové, punkeři a anarchisté podporují přistěhovalecké squaty a poskytují poradenství lidem se sníženou možností bránit své domovy, zejména na indickém rodinám.

V dobách nejistoty

Lepší organizaci přinesla také myšlenka propojení squatu a kulturního centra. Mnohé komunity začínají pořádát koncerty, výstavy, diskuse, sociální projekty a tak pozitivně propagují squatting. Většina lidí z obsazených domů ale prostě jen touží po domově, kam mohou přijít večer ze školy, aniž by se báli, že jim před dveřmi stojí policejní kordon. Zde se nachází propastný rozdíl mezi legalizací a kriminalizací squattingu. Britský squatting (na rozdíl od toho českého) připomíná spíše jakousi logickou pomoc a jistotu v dobách nejistoty, řešení, které člověku umožní vystudovat vysokou školu, vychovat děti, chodit do práce, ale hlavně změnit svou životní situaci k lepšímu.

To vše by se mělo brzy změnit. Po století existence squatterského zákona dnes konzervativní vláda Davida Camerona připravuje změnu vedoucí ke kriminalizaci obývání prázdných objektů. Mnozí se však domnívají, že si k tomu nevybrala správný čas. Chudoba a neschopnost pořídit si a udržet vlastní bydlení totiž stále častěji zasahuje i britskou bílou střední třídu. Pracující čtyřicátníci, kteří sdílejí byty se dvěma i více spolubydlíci, už nejsou ničím neobvyklým. Na cestách z práce denně míjejí domy se zabarikádovanými či zazděnými okny, jejichž majitelé místo aby je využívali, pouze čekají, až vzroste jejich cena. Napětí ve společnosti a pocit bezpráví rostou. Britská historie již mnohokrát ukázala, že v době nouze se stalo squatterství záchrannou sítí pro mnohé. V současném krizovém klimatu se dá předpokládat, že na práva squatterů může zase jednou přijít řeč. Autorka žila v Londýně, kde vystudovala sociální práci na University of East London.

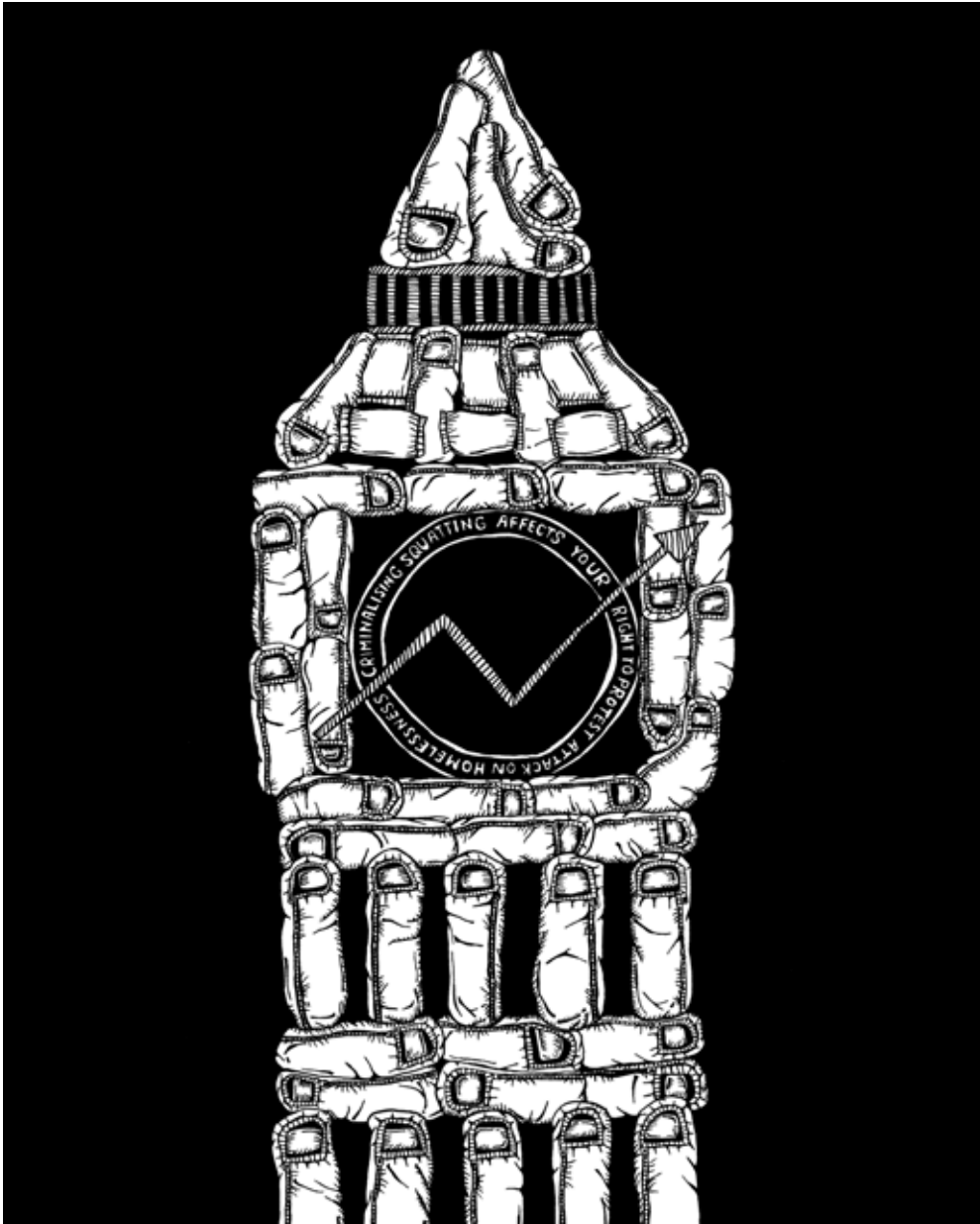
napětí

Stále rostoucí nespokojenost obyvatel Jihlavy se stavbou spalovny vyústila v další petici, již zatím podepsalo zhruba 2 000 občanů. Signatáři zastupitelům vyčítají skutečnost, že veřejnost neměla možnost účastnit se přípravy dokumentu Integrovaný systém nakládání s odpady pro kraj Vysočina (ISNOV), jenž se vznikem spalovny počítá. Text petice naleznete na webu spalovnajihlava.cz. O konečném osudu dokumentu ISNOV rozhodnou zastupitelstva patnácti okresních měst a zastupitelstvo kraje Vysočina v nejbližší době.

Happening s účastí zhruba dvou set lidí se 25. února uskutečnil před Státní operou Praha při příležitosti Plesu v opěře, který demonstrující označili za „opulentní přehlídku snobů“. Celá akce se konala pod záštitou iniciativy Skutečná demokracie teď! V průběhu „kontraplesu“, jak účastníci akcí nazvali, zazněly i verše básníků Egona Bondyho a Jiřího Wolkeru. Hosty plesu před skandujícími demonstranty bránilo na dvě stě policistů nejružnějších složek.

Polonahé Ukrajinky z aktivistické skupiny Femen se pokusily ukrást volební urnu s Putinovým hlasem. Vše se odehrálo v moskevské volební místnosti hned poté, co Putin odvolil. Femen se dříve prezentovaly například akcí namířenou proti režimu Alexandra Lukašenka, když opět poloobnažené vyjadřovaly svůj nesouhlas s diktátorským vedením země. Jindy se zas snažily upozornit na osud chudých lidí v rámci Světového ekonomického fóra ve švýcarském Davosu. Kromě těchto míst už navštívily také Vatikán, kde požadovaly „svobodu pro ženy“, ve Francii si vzaly na mušku Dominika Strauss-Kahna, v Itálii zase Silvia Berlusconiho. Jejich akce nezřídka končívají v policejní cele, ale na internetu se objevily zatím nedoložené názory, že je skupina placena kýmsi v pozadí.

Nejvyšší správní soud potvrdil výhrady občanských sdružení (Ateliéru pro životní prostředí, sdružení Občanská iniciativa Pankráce, Pankrácké společnosti a Centra pro podporu občanů sdružení Arnika), stejně jako předchozí rozsudky nižších instancí ve věci mrakodrapu City Epoque na Pankrácké pláni. Soud odsunul výstavbu na neurčito a je možné očekávat, že k výstavbě již nikdy nedojde. Ve hře stále zůstává rozsudek ohledně výstavby bytového domu známého pod označením „véčko“. Soud v podstatě potvrdil, že do míst, kde je nekvalitní životní prostředí, není možné přidávat stavby, jež by situaci mohly ještě zhoršit. Výškové budovy měla stavět společnost Lancaster, která si stěžovala na údajnou diskriminaci českými úřady a soudy. Nejvyšší soud ale podobná tvrzení vyloučil. –lr–



Kresba Indymedia London

Éra probouzení

Jak číst Arabské jaro?

Knihy Marwana Bishary a Tariqa Ramadana se každá z jiné strany snaží zodpovědět otázku, jaký revoluční a demokratizační potenciál dřímá v nedávných arabských povstáních, a docházejí mimo jiné k závěru, že k nastolení rovnějšího vztahu mezi euroatlantickým a arabským světem je nutná i proměna pohledu Západu na Araby a islám.

PAVEL BARŠA

Ve své poslední knize *La conscience métisse* (Očerněné svědomí, 2012) zmiňuje iránský filosof Daryush Shayegan domněnku alžírskofrancouzského islamologa Muhammada Arkouna, že po období arabského obrození v 19. a první půli 20. století a následujícím období antikolonizálních revolucí po druhé světové válce nastane v severní Africe a na Středním východě éra probuzení. Arkoun zemřel v září 2010, takže nemůžeme vědět, zda by arabské revolty následujících měsíců považoval za první vlny nové historické epochy, v níž se podle něj měly arabské společnosti vymanit z mentálních pastí, do nichž byly chyceny ve druhém, postkoloniálním období.

Dva autoři mladší generace než Shayegan a Arkoun se každopádně shodují v tom, že jsme svědky radikální proměny arabského světa a jeho vztahu k Západu. Moderátor pořadu *Empire* anglického vysílání televizní stanice Al Džazíra, Palestinec Marwan Bishara, v knize *The Invisible Arab. The Promise and Peril of the Arab Revolutions* (Neviditelný Arab. Naděje a nebezpečí arabských revolucí, 2012) tvrdí, že arabské občanské probuzení vlilo novou energii do skomírajícího snu o emancipaci arabského národa. Naproti tomu evropský muslim egyptského původu Tariq Ramadan vidí v revoltách Arabů šanci k syntéze islámu s demokracií, z níž by mohl vzejít jiný model společenského rozvoje, než jaký v podobě neo-liberálního kapitalismu vnutil světu Západ.

Neviditelní Arabové

Je-li Ramadan kritickým dědicem panislamismu, pak Bishara je neméně kritickým dědicem panarabismu. „Neviditelný Arab“ v titulu jeho knihy vystihuje situaci v minulých desetiletích: ze stanovíště Západu nebyli vidět svobodně jednající lidé, ale pouze loutky, jejichž pohyby se zdály vyvoditelné z kolektivních kategorií, k nimž náleželi, ať již si je západní pozorovatelé představovali jako „Orient“, „islám“ či „arabskou mysl“. Tento kulturní rasismus byl doplněn instrumentalismem: Arabové byli bráni na vědomí vždy pouze jako prostředky naplnění západních zájmů, nikdy jako morální subjekty, jež zohledňujeme pro ně samé, neboť jsou obdařeni stejnou svobodou jako my.

Arabská subjektivita byla popřena i autoritářstvím arabských postkoloniálních režimů, ať již bylo v monarchiích podepíráno tradicí a v souladu s udržením nadvlády Západu, anebo v republikách nacionalisticky a v protikladu k Západu. Zatímco první typ režimu potlačoval svobodu s odkazem k islámu, druhý tak činil s odkazem k arabskému národu. Arabské revoluce padesátých a šedesátých let se sice dovolávaly národní emancipace, svým odmítnutím demokracie jí však podle Bishary zahradily cestu. Teprve v zápase za doplnění národního sebeurčení (tj. dekolonizace) sebeurčením občanským (tj. důsledným zajištěním lidských a politických práv) se Arabové vymaňují z postavení *subjektů* záměrů a zájmů jiných a stávají se *subjekty* svých individuálních i kolektivních osudů.

Podle Bishary lze rozdíly v úspěšnosti jednotlivých arabských revolt vysvětlit tím,

že v některých zemích jsou režim a stát institucionálně a mentálně odlišeny, v jiných naopak prostoupeny a proluty. V Egyptě i Tunisku předcházelo budování státnosti západní kolonizace a dekolonizace. V Egyptě s ním započal v prvních desetiletích 19. století reformátor Muhammad Ali. Tunisko přijalo svou první ústavu roku 1861, dvacet let předtím, než se stalo protektorátem Francie. I když v obou zemích byly armády přirozeně součástí daných režimů, uchovaly si od nich jistý odstup, což



Arabové a muslimové musejí k univerzálním hodnotám rovné důstojnosti, svobody a demokracie docházet za použití vlastních duchovních zdrojů. Foto Narain Ashad

jim v klíčových revolučních chvílích umožnilo chopit se moci jménem vzbouřeného lidu. Zhroucení režimu nepřineslo tedy nutně zhroucení státu.

Naopak v Libyi, Sýrii a Jemenu nejenže neexistuje tradice státnosti, která by předcházela západní kolonizaci, ale navíc se diktátorům podařilo úzce propojit státní a režimní aparát a bezpečnostní složky, takže po pádu režimu bezprostředně hrozí rozpad státu a občanská válka.

Podtitul Bisharovy knihy odkazuje na naději i hrozby arabského revolučního procitnutí. Číhá-li na země bez zakořeněné tradice vlastní státnosti nebezpečí občanské války, která bude krví vyznačovat hranice nových politických společenství, pak nadějným příslibem těch šťastnějších je proces vzájemného uzpůsobování nacionalismu, islámu a demokracie.

Panarabismus a dvě iluze Západu

Nadšeným západním pozorovatelům, kteří s úlevou referovali o absenci protizraelských a protizápadních hesel na prvních demonstracích v Egyptě, Bishara připomíná, že revoluční mobilizace měla své opěrné body v již existujících občanských asociacích, v jejichž programech na čelním místě figurovalo osvobození arabských území z izraelské a americké okupace – například v Lidových výborech solidarity s Palestínou (zakládaných na začátku druhé intifády roku 2000) či v hnutí Kifája (Dost!), založeném roku 2004. I vlny odporu vůči izraelským „trestným výpravám“ do Libanonu nebo Gazy či americkým intervencím na Středním východě posilují panarabskou identitu. Bishara cituje Roberta Malleyho a Husseina Aghu, podle nichž byl před padesáti lety pocit panarabské vzájemnosti artikulován charismatickým vůdcem Násirem, zatímco dnes stejnou funkci plní Al Džazíra. Podle Bishary by se o tuto kulturní integraci měla opřít postupná integrace politická, kterou po druhé světové válce slibovala, ale nenaplnila Arabská liga. Občanské sebeurčení však musí nejprve proběhnout v existujících státech. Z Bisharova textu plyne, že úspěšné uzpůsobení nacionalismu s moderní demokracií

bude muset zajistit, aby základní práva a svobody jednotlivců a menšin nemohly být pošlapány s odkazem na vůli národa či jeho většiny. Podobně i spolupůsobení moderní demokracie a islámu bude muset zajistit občanskou rovnost muslimů a nemuslimů i mužů a žen. Takovou rovnost nemůže zabezpečit islámský, ale jen občanský stát. Bishara připomíná, že sekulární diktatury v Egyptě či Tunisku se v posledních dvaceti letech mimo jiné opíraly o vyvolávání strachu z islamistů

a prohlubování propasti mezi nimi a sekulární opozicí. Předpokladem úspěšného vykročení k demokratické budoucnosti proto je utváření aliancí islamistů a sekularistů, kteří mezi sebou musejí vyjednat takový ústavní rámec života vespolek, jenž bude respektovat většinově muslimský charakter arabských společností, aniž by obětoval princip občanské rovnosti.

Tariq Ramadan se v knize *L'islam et le réveil arabe* (Islám a arabské probuzení, 2011) k podobným závěrům dopracovává z pozice reformního islamisty. Na Západě jsou nacionalismus a islamismus většinou chápány jako zdroje problémů arabského světa, nikoliv jako opěrná východiska k jejich řešení. To se projevilo v úlevných reakcích na jejich zdánlivou nepřítomnost v prvních týdnech arabských revolt. Iluzi o zmizení nacionalismu zabily protizraelské demonstrace v září 2011 (včetně útoku na izraelskou ambasádu v Káhiře), iluzi o marginalizaci islamismu pak výsledky voleb v Tunisku v říjnu 2011 a v Egyptě v lednu 2012. Byl-li první klamný vjem Západu spjatý se snem o úniku z historie západní kolonizace Arabů, druhý zase souvisí se snem o vymazání jejich kulturně-náboženské odlišnosti.

Reforma islámu i demokracie

Jak si všímá Ramadan, nepřítomnost odkazů k islámu u demonstrující egyptské či tuniské mládeže vyvolávala u západních pozorovatelů dojem, že demonstranti přijali jejich liberálně-demokratické hodnoty a současně se zbavili svých islámských kořenů. Jako by se západní liberálové mohli solidarizovat s nezápadními bojovníky za občanskou svobodu jen pod podmínkou, že ti popřou svou odlišnost a stanou se stejnými jako oni. Jako by přístup k univerzálním hodnotám moderní demokracie byl možný jen za cenu odhození vlastní kulturní a náboženské identity.

Takový abstraktní univerzalismus podle Ramadana jen skrytě pokračuje v západní kolonizaci. Ta se totiž netýkala jen arabského území a obyvatelstva, ale také arabské kultury, k níž patří islám. Nemá-li se stát jen dalším převlekem této „kolonizace ducha“, nesmí být

přijetí demokracie postaveno na popření islámu, ale na jeho kritickém osvojení. Arabové a muslimové musejí k univerzálním hodnotám rovné důstojnosti, svobody a demokracie docházet za použití vlastních duchovních zdrojů.

To ovšem znamená, že budování demokracie v arabských zemích nebude jednosměrný proces, ale přinese proměnu obou pólů – islámu i demokracie. Na jedné straně bude muset být revidována představa, že moderní demokracie se nemá opírat o žádný duchovní základ – že má spočívat na čistě formálních, eticky neutrálních procedurách. Taková evakuace smyslu a dobra z veřejného prostoru podle Ramadana moderní společnost neosvobozuje, ale dává prostor konzumerismu a moci peněz, které v posledku podkopávají i samotné demokratické procedury.

Na druhé straně však musí být také přehodnocena myšlenka islámského státu, jenž by řídil životy svých občanů podle pravidel šarií v té podobě, v jaké byla v prvních několika stoletích rozvoje islámské civilizace vyvozena z Koránu a hadisů (zpráv o životě proroka). Aby muslimové mohli plně přijmout ideu občanského státu, musí si uvědomit, že jádro islámu nespočívá v doslovně pojatých pravidlech dovoleného a zakázaného (*halal* – *haram*), nýbrž v obecných hodnotách, jako je důstojnost, spravedlnost, charita atd. Má-li šaría figurovat v nových demokratických ústavách arabských zemí, pak jediné ve smyslu orientačního ukazatele. Přihlášení se k islámu nemá nahrazovat současnou západní plutokracii teokracií, ale zasazovat sekulární, občanskou politiku do širšího duchovního rámce. Ten ji omezuje a současně obohacuje tím, že ji vztahuje k etickým principům, které přesahují vyrovnávání a agregaci partikulárních zájmů.

Ramadanův reformní islám se podobá reformnímu judaismu. Jeho zakladatelé učinili v 19. století stejný krok od observance talmudických pravidel dovoleného a zakázaného (*kašer* – *pasul*) k humanisticky pojatému etickému obsahu judaismu. Ponechali-li si reformní Židé ideu židovského vyvolení v podobě úkolu šířit toto univerzalistické krédo mezi ostatními národy, pak Ramadan svěřuje muslimům misi překonávání odvrácené strany, s níž byl historicky spjat rozvoj západní demokracie – ekonomického, kulturního a politického útlaku celých tříd, národů a ras.

Svůj projekt demokracie sycené hodnotami islámu chápe Ramadan jako vykročení za dichotomii Západ – Orient, která implikovala neslučitelnost demokracie (jako atributu Západu) s islámem (jako atributem Orientu). Krok za volbu mezi dvěma póly, definovanými vylučujícím se protikladem, má svůj geopolitický protějšek v současném nahrazování poststudenoválečné unipolarity polycentrickou strukturou, v níž hrají stále důležitější ekonomickou a politickou roli země BRICS (Brazílie, Rusko, Indie, Čína a Jižní Afrika) či regionální velmoci typu Turecka. Vznik alternativních politických a kulturních center světového dění bere Západu výjimečné postavení jediného středu světa a předvoje lidstva.

Jestliže se politické vize nacionalisty Bishary a islamisty Ramadana překrývají, pak to není jen v přijetí hodnot občanské svobody a demokracie, ale také v přesvědčení, že probouzení arabského světa přináší možnost nastolení takového vztahu mezi Evropou a Araby, v němž vzájemné uznání rovnosti již nebude podmíněno popřením odlišnosti.

Autor je výzkumný pracovník Ústavu mezinárodních vztahů v Praze a přednáší na FF UK.

Marwan Bishara: The Invisible Arab. The Promise and Peril of the Arab Revolutions. Nation Books, New York 2012, 272 stran.

Tariq Ramadan: L'islam et le réveil arabe. Presses du Châtelet, Paris 2011, 301 stran.

MONSTRKABARET FREDA BRUNOLDA UVÁDÍ
HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND



© MONSTRKABARET FREDA BRUNOLDA 2012

A2 ZVÍŘE NIKDY!

advojka.cz

eskalátor

Tak nám zrušili metro! Dopravní podnik v rámci úsporných opatření ukončil prodloužený víkendový provoz metra, protože podle Josefa Noska, náměstka primátora, poslední spoje „vozily jen vzduch“. Aby to snad nebylo Pražanům líto, zaplavila vagony fialová tsunami. Firma Milka totiž z průzkumu „jemnosti chování evropských národů“ zjistila, že za favority označují sami sebe Maďari, „z nichž 58 % jemným chováním obšťastní své blízké hned několikrát za den“, zatímco Češi společně s Bulhary „patří k nejvíce stresovaným národům“. A tak se čokoládový gigant rozhodl Čechy kultivovat kampaní „Troufni si na jemnost“. Reklamní slogany oscilují mezi jazykovými hříčkami a demencí („Nemnost je Zlý čin“, „Ukončete agresivní nástup a zběsilý výstup“), z cestujících se stávají obšťastňující veselé kopy („Usmívej se, příští stanice Smíchov“), které se po požití správné čokolády dokážou i „usmát na revizora“. Metrem se teď vozí vzduch mnohem jemnější.

B. Čínátlová

Jan Těsnohlídek, o němž se před nedávnem diskutovalo kvůli jedné hloupé básni a který posléze ve své druhé sbírce Rakovina předvedl naivní, barvotiskovou a především bezzubou představu o angažovanosti, se vrátil ke své mu oblíbenému tématu – k rasismu. V debatě

s Jaromírem Typltem na facebookových stránkách Ortenovy ceny tvrdí, že existují dva typy rasismu, lehký a těžký. Ten lehký má být přirozený a vlastní nám všem, těžký je nebezpečný, protože je spojený s násilím. Laureát se přiznává k tomu, že je lehký rasista: „Myslím, že by bylo naivní, kdyby kdokoli mohl tvrdit, že různá barva pleti v něm nevyvolává různé dojmy. Nemyslím tím jenom špatný věci – v podstatě je rasismus i to, když se nějaký holce líbí černoši – chápeš to? Beru to hodně ze široka v tom výroku :) cheers!“ Jistě, Těsnohlídek není z nejbystřejších, jeho argumenty jsou poněkud řídké a třeba to celé myslí dobře. Měl by si ale uvědomit, že takové zdánlivě neškodné zahrávání s xenofobií může ústít v násilí – a nejen v to rasové. Jane Těsnohlídku, rasismus je pouze jeden. Stejně jako rakovina.

K. Kouba

V posledních týdnech se odehrálo další kolo léta trvajících zápasů mezi výtvarnými skupinami Guma Guar a Ztohoven. Ringem se tentokrát stal server Proti šedi, který uveřejnil rozhovor s členem skupiny Guma Guar, Milanem Mikuláštkem. Ten v něm obvinil Romana Týce, umělce, který si za pozměnění panáčky na semaforech odpykává trest ve věznici, z účasti na vykalkulované mediální kampani. O co vlastně v celém sporu Guma Guar a Ztohoven jde? Především o souboj několika přebujelých chlapeckých eg. Média v něm mají roli muniče a jejich recipienti jsou za rukojmí. Tentokrát však Mikuláštkův rozhovor strčil

spíše do vlastních řad. Obvinění, že Týc přede celou akci zamýšlel jako reklamu pro svá díla, usvědčuje hlavně skupinu Guma Guar – z ne zkušenosti z jakýchkoli ilegálních akcí, což ostře kolide s jejich aktivistickou image. Každý, kdo se někdy pokusil zasáhnout bez svolení úřadů do veřejného prostoru, si totiž jistě pamatuje, že poslední věc, o kterou člověk v takové situaci stojí, je nechat se chytit, dostat pokutu a případně skončit u soudu.

Toy Box

„To jsou paradoxy, co?“ říká jeden z hrdinů Havlovy Audience. Přesně tak je totiž možné zhodnotit počin ústeckého krajského soudu, který na konci února vydal rozsudek, jímž uznal žalobu Děti Země o nezákonnosti vydání stanoviska o hodnocení vlivů na životní prostředí v roce 1996 a zrušil územní rozhodnutí pro sto metrů dálnice D8 přes České středohoří. I když je rozsudek pro hotový úsek bezcenný, představuje důležitou zprávu o právním stavu našeho státu za posledních sedmáct let sporů o tuto stavbu. Říká totiž, že dálnice se od počátku schvaluje a staví v rozporu se zákonem. Tehdy prostě Ministerstvo životního prostředí a Ředitelství silnic a dálnic ČR vyloučily veřejnost z rozhodování o výběru varianty, včetně té s dlouhým tunelem, který by zabránil zničení přírody a krajiny. Prvním paradoxem je, že pojmenování této skutečnosti trvalo soudu více než osm let, kdežto ombudsman ji konstatoval již v roce 2003 za pouhých osm měsíců. Druhým, že soud o této žalobní námitce předtím rozhodl

tříkrát zamítavě, a to v žalobě proti územnímu rozhodnutí pro celou trasu dálnice. Otázkou nyní je, zda si stát z rozsudku vezme ponaučení, či bude v usvědčeném nezákonném jednání dál vytrvale a neúnavně pokračovat.

M. Patrik

Městská policie hl. m. Prahy se zase jednou rozhodla vzít právo do vlastních rukou. Stačí sledovat počínání motorizovaných hlídek pronásledujících noční tramvaje. V pomalejších úsecích jízdy tito pochybní ochránci veřejného pořádku ze svého vozu zkoumají, kdo z cestujících se zdá nejspínavější, kdo usnul nebo komu se hlava lepí na sklo – toho za chvíli vyvelečou ven. Postup se může opakovat od zastávky k zastávce, dokud se policistům někdo nezamlouvá. Že by si někdo stěžoval? Kdepak! Šťastnější pasažéři se jen mlčky dívají. Mluvit se bude až doma. Zřejmě proto není trojice příčinlivých fašistů příliš zvyklá svoji práci komentovat. Služební těla se prostě snaží dostat právě probuzeného, většinou sešlého a zesláblého spáče co nejrychleji ze dveří. Na otázky po důvodu či oprávnění jejich úsilí přichází jediná souvislá, nicméně těžko srozumitelná odpověď: „My už je známe!“ Žádné dorozumění není možné. Ti tři uvažují po svém. Nezbyvá než je jménem lidí bez domova, mým jménem na cestě do postele a jménem improvizovaného soudu, poháněného alkoholem, spánkem, zimou a rozhořčením, odsoudit k trestu nejvyššímu: zásahu infikovanou stříkačkou.

E. Aids