

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

20. 6. 2012 ROČNÍK VIII

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

NOVÝ ŽIVOT SERIÁLŮ

studentské protesty v Kanadě
rozhovory s režisérem Vitem Janečkem
a designérkou Na Kim
texty Johany Švarcové a Elsy Aids
současná česká divadelní hra

13>
Illustrace Punx23, 2012
ISSN 1803-6655



obsah téma: nový život seriálů

- 10 Zločin na pokračování. Gangsterské seriály HBO / Helena Zikmundová
- 11 Technobláboly stranou. Sci-fi jako kritika člověka v seriálech Ronalda D. Moorea / Jana Jedličková
- 12 Černé zrcadlo obrazovky. Nekorektní mediální výchova Charlieho Brookera / Táňa Zabloudilová
- 13 Bylo nebylo dle bratří Grimmů. Metapohádkové seriály a dvojakost fantazie / Pavel Kořínek
- 17 Případ Schimanski. Bunda, knír a hudba v seriálu Tatort: Duisburg / Klamm
- 18 Digitální zrnka písku. Nové televizní seriály / Antonín Tesař
- 39 Když byl kapitalismus na koni. Estetika pomalého rozkladu v seriálu Mad Men / Tomáš Stejskal

komentář

- 3 Co zbylo z disentu? / Lukáš Rychetský

báseň

- 3 Mistr / Božena Správcová

galerie

- 4 Petr Skala

literatura

- 6 Poučení z konce masopustu. Jedno z možných sdělení slavné Topolovy hry / Jan Kafka
- 7 Básník nad propastí. Nad Básněmi a brundibásněmi Jiřího Pištory / Petr Zavdil
- 7 Když bota netlačí / literární zápisník Jana Štolby
- 8 Milost pro Doktora K. Román Michaela Kumpfmüllera o posledním roce života Franze Kafky / Blanka Činátlová
- 9 Duchcovští drni a makaróny. Magie, sex a komika v životě a díle rytíře de Seingalt / Patrik L. Linhart

film

- 13 Témat je dost, tvůrci jsou líní. Agnieszka Hollandová o současném polském filmu / Alena Prokopová, Lucie Zakopalová

výtvarné umění

- 14 Nová definice designéra. S Na Kim o překračování oborových hranic / Kateřina Přidalová
- 15 Koho chleba jíš... O procesu s Tranzitdisplay / Jana Chlubná
- 15 Bytostní umělci / na oprátce Ondřeje Fuczika

divadlo

- 16 Radok 2011. Kam směřuje současná česká divadelní hra? / Aleš Merenus

rozhovor

- 24 Film přežívá díky festivalům. Rozhovor s dokumentaristou Vítem Janečkem / Karel Rada

beletrie

- 26 Třetí osoba / Johana Švarcová
- 27 Sheila je mrtvá / Elsa Aids

zahraničí

- 33 Québecká rebelie. Kanadští studenti stále bojují s vládou / Štěpán Steiger

společnost

- 34 Kritická teorie dnes. Patologie rozumu Axela Honnetha / Matěj Metelec
- 35 Banálně o banalitách. Další kniha Konrada Liessmanna / Jan Gruber
- 35 Drobné zádrhly ve stroji Systému / veřejné osvětlení Petra Fischera
- 37 Štěstí z politiky. Jak přerušit vládnoucí systém / Alain Badiou

odpor

- 38 Neutrální půda v rámci anarchie. Rozhovor nejen o českém anarchistickém hnutí / Pavel Chodec

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 francouzského tisku vybral Tomáš Dufka
- 38 napětí – stalo se, stane se v občanské společnosti
- 40 eskalátor – poznámky k uplynulému

editorial

Vše to pravděpodobně začalo v roce 1990, jednoho mlhavého rána, kdy Pete Martell nalezl na břehu jezera u Packardovy pily do igelitu zabalenou mrtvolu Laury Palmerové. V následujících letech se z plytké televizní zábavy, jejímž ukázkovým příkladem byly televizní seriály, začal pomalu stávat pozoruhodný žánr, který je schopen bavit a zároveň reflektovat žánrová klíše či nabourávat divácká očekávání. Jak je ale vidět například z eseje Antonína Tesaře, klasické televizní vysílání to už asi nezachrání. V přítomném čísle se dočteme o kvalitních sci-fi, gangsterkách, pohádkách i o pohlavním styku britského premiéra s prasetem. Rozmach nových seriálů může ale podnítit i k subverzivnímu čtení děl z minulosti: Punx23 na obálce aktualizuje Nemocnici na kraji města, klamm si dělá hřiště z Místa činu: Duisburg a zamýšlí se nad Schimanského bundou, knírem i nad použitou hudbou, která je jejich katalyzátorem. Pozornost věnujte také veřejnému osvětlení Petra Fischera, v němž komentuje dvě aktuální politické kauzy, které „jsou jen drobnými provozními zádrhly v běhu jednoho obrovského stroje, který vlastně nikdo nechce, ale ani neumí rozbít“. Protože, jak píše Elsa Aids ve svém novém textu: „Nic se nepovede! Nic nikam nedospěje! Noc začíná! Vzduch tuhne!“ Karel Kouba

ZVÍŘE NIKDY NESPÍ (a jde s dobou)

Advojku si nově můžete přečíst i na čtečkách, tabletech a chytrých telefonech.

Využijte aktuální časově omezené nabídky nové služby a zvýhodněné ceny předplatného **STANDARD** a **ELEKTRO**.

Tato nabídka platí jen do 20. června 2012.

Akční nabídka STANDARD

roční předplatné (26 čísel).
Kromě nové verze Advojky pro čtečky a tablety dostanete jako bonus knihu a vouchery na kulturu.

Vše za dočasně zvýhodněnou cenu 699 Kč (oproti původním 799 Kč)

Akční nabídka ELEKTRO

roční přístup ke všem materiálům a novým číslům na advojka.cz

nové číslo ve vašich elektronických hračkách

Vše za dočasně zvýhodněnou cenu 499 Kč (oproti původním 599 Kč)

A2

Zvýhodněné předplatné lze objednat na adrese kaplan@advojka.cz, do předmětu napište ELEKTRO

Co zbylo z disentu?

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Při stále častějších zprávách o smrti některé z osobností „generace osmašedesátníků“ se vnučuje zamyšlení nad otázkou, co „osmašedesátníci“ znamenají pro dnešní společnost a co pro ni znamená navazující disent levicový i disent obecně. Jak se proměnilo – pokud vůbec – vnímání disentu od doby normalizace? Těžko toto téma vynechat ve dnech, kdy se dozvídáme o smrti Jaroslava Šabaty, jenž byl v mnoha ohledech jedním z nejvýraznějších politických myslitelů své generace a také jedním z nejstatečnějších bojovníků proti bývalému režimu (strávil více než pět let v pozici vězně svědomí).

Letmý pohled na internetové diskuse, jež provázejí zprávy o Šabatově smrti, říká, že žijeme stále v první polovině devadesátých let, v zajetí militantního antikomunismu – naši jediné nemoci s mnoha příznaky, které se jen tváří jako choroby další. Problém (sebe)reflexe disentu je prý v tom, že opoziční síly bojující proti reálnému socialismu byly z velké části samy (reformně) komunistické. No zkrátka levicové. Lehko se pak zjišťuje, že bývalý arcinepřítel v podobě pravického revizionisty je dnes opět nepřítelem, pro změnu s nálepkou komunistický. Řeč normalizační se v tom podstatném shoduje s řečí Českého deníku devadesátých let a dnešním jazykem lidu internetu. Ten je snad méně oficiální a rozhodně není spisovný, ale překvapivě až nebývale rozšířený. Antikomunismus je méně viditelný ve vysoké politice, stal se pouze jedním z mnoha nástrojů politického boje, ale setrvale, už druhou generaci, slouží jako rychlé a efektní – byť velmi laciné – psychologické vypořádání s vlastní minulostí i budoucností. Nezdá se přitom pravděpodobné, že by synové a dcery nebo vnukové a vnučky mohli dojít k bolestné individualitě, která by v odvážném antikomunistickém postoji dneška dokázala v mnoha případech identifikovat nedostatek odvahy či prostě jen chuti jakkoliv se politicky angažovat v době, která se nyní jeví totálně jednorozměrná a je tak i vykládána. Staří se nezřídka bojí minulosti a mladí zas budoucnosti. Strach a nepřítel komunista je ale všem společný. Nutno dodat, že v tom zvláštní roli hraje i rutinní heroizace, jež disentu přisuzuje umrtvenou, nerozpornou muzejní roli a z disidentů dělá lidi, kteří prostě jen nechtěli komunismus, a tedy – samo sebou – chtěli kapitalismus.

Jenže disent se i pro svou až neuvěřitelnou pluralitu názorů jednoduchým (zne)užitím vzpírá. Když o něm přemýšlíme, musíme bezpochyby myslet i na jeho oprávněnou kritiku. Třeba na Bondyho předvídavě trefný postřeh o „stínovém etablišmentu“, který bychom neměli zaměňovat s patologicky konspirační cibulkovštinou a měli jej brát v potaz i přes vědomí autorovy „spolupráce“. Ne snad jako obvinění lidí, kteří už ve věznicích snili

o ministerských postech, ale rozhodně jako střízlivý odhad člověka, který umí číst chod dějin. Nebo tu chladně fenomenologickou kritiku od Petra Rezka, která ovšem míří hlavně k osobě Václava Havla a svůj nesporný význam hrála spíše v době jejího vzniku. Téma lidské svobody a důstojnosti totiž nutně vede k „velkým“ slovům, jež se s oblasť kýče a sentimentálního patosu nebudou nikdy zcela míjet. Navíc víme, že disent nebyl nikdy pouze Havel, ale také Benda nebo právě Šabata.

Přeceňování politického dopadu Charty 77 i jiných opozičních aktivit také není dobrou cestou. Mluvíme přece o společenství, které svým počtem připomínalo spíš neúspěšnou marginální sektu než menší církev. Retroaktivní přehnané přiznávání pomínulé důležitosti smazává jedinečnost a vyloučenost disentu v rámci celého národa, zdánlivě napravuje bývalé křivdy a tak nějak z nás všech dělá disidenty. Vypadá to, že dnes by Chartu 77 podepsaly miliony lidí. Vytěšňování těch, kteří se nechtěně stali body přenosu, kolem nichž krouží nejrůznější kolektivní komplex, může být stejně nebezpečné



Koláž Eliška Plíš

jako jejich jednorozměrná nerealistická adoraace. Ta ústí jen v konečné vykoupení vítězícího disentu na konci dějin. Odkaz disentu a nakonec i nenáviděných – protože v umanuté víře v možnost lepšího světa tolik lid-sky rozporných – osmašedesátníků není totiž jednou provždy završen. To nás vrací k osobě Jaroslava Šabaty, který byl pro svou otevřenou, ale neústupnou energii v hledání svobodnější společnosti často označován za filosofujícího snílka. Avšak s halucinačním sněním jeho teoretické myšlení i praktické jednání mělo jen málo společného. Konečně ani disidentské sny o možnosti změny režimu dnes nevypadají tak bláhové, jak mohly vypadat ještě v půlce osmdesátých let. Pořádnou porci podobného „snění“ bychom nyní docela potřebovali.

došlo

Otevřený dopis ministryni kultury Aleně Hanákové

Vážená paní ministryně, dovolujeme si reagovat na Vaše prohlášení k protestnímu happeningu (tristeningu), který jsme spolu s dalšími členy občanské platformy „Stop vládě“ zorganizovali 29. května a který měl za cíl upozornit na neřešené a stále odkládané úkoly resortu kultury a jeho zaměstnanců. Udivuje nás, že podle svého prohlášení akceptujete protivládní protesty „jako výraz názoru určité skupiny obyvatel“ a nechápete jejich zacílení i na ministerstvo kultury. Vážená paní ministryně, jste členkou vlády, která svými restriktivními opatřeními postihuje kulturu natolik, že se tato oblast dostává do velkých nesnází.

Jako představitelé odborových svazů hájících zaměstnance musíme – právě v zájmu české kultury – upozornit na to, že zaměstnanci resortu se dostávají do skutečně kritických životních situací. Mnozí jsou okolnostmi nuceni po odpracování plných úvazků na svých pracovištích hledat další zaměstnání, aby uživilí své rodiny. Po snížení platů i počtu zaměstnanců v kultuře narostlo množství práce, kterou musejí odvést, avšak za snížený plat.

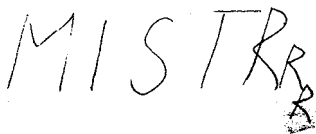
V případech, kdy došlo k nekompetentním transformacím nebo kdy řízení organizací převzali lidé, kteří se v příslušných odbornostech neorientují, máme obavu o další osud kulturních institucí. Jak dále píšete ve svém prohlášení, hodláte v nastoleném kursu nadále pokračovat a všemožně se snažit o maximální podporu a rozkvet tuzemské živé i neživé kultury. Máme velké pochybnosti o tom, že rozkvet živé i neživé kultury v České republice by mohl nastat při současné úrovni financování resortu.

Trváme na tom, že požadavky, aby kultura byla financována 1 % státního rozpočtu, aby byly vytvořeny legislativní mantinely zabráňující devastaci kultury, aby se řešilo tristní odměňování zaměstnanců v kultuře, aby se nedělaly nekompetentní reformy kulturních institucí, aby se nesnižovaly stavy zaměstnanců, aby ministerstvo kultury intervenovalo při zajištění kultury v regionech atd., jsou naprosto legitimní. Poukazujeme tak na dlouhodobě neřešené nebo nedostatečně řešené problémy a na nebezpečí, která při pokračování současných trendů hrozí.

Vážená paní ministryně, věříme, že porozumíte tomu, že naše snaha je směřována Vaším prostřednictvím k vládě. Převzala jste odpovědnost za resort, který buď zničí nebo udrží tradiční hodnoty české kultury. Věříme také, že budeme mít příležitost o uvedených problémech s Vámi diskutovat.

Představitelé odborových svazů zaměstnanců kultury

Božena Správcová



Tjff

Leželi jsme na prknech a dívali se škvírou v podlaze
Moc toho nebylo vidět, stál nad kotlem,
byla tam spousta páry.

Vzal kus těsta a točil s ním ve vzduchu,
hrozně dlouho s ním točil.
Něco si k tomu pobzukoval,
znělo to nějak jako *samčí-samič-samčí-samič*.
Šla nám z toho hlava kolem.
Dělal to tak dlouho, až se těsto začalo třepit,
až z něj začaly jít nudle.

Hodil to do kotle a zbytek těsta schrul
zpátky do koule.
Pak ten zabiják vyšel v zástěře,
hromada nehromada,
a ukázal prstem: Ty a ty,
mejt nádobí.

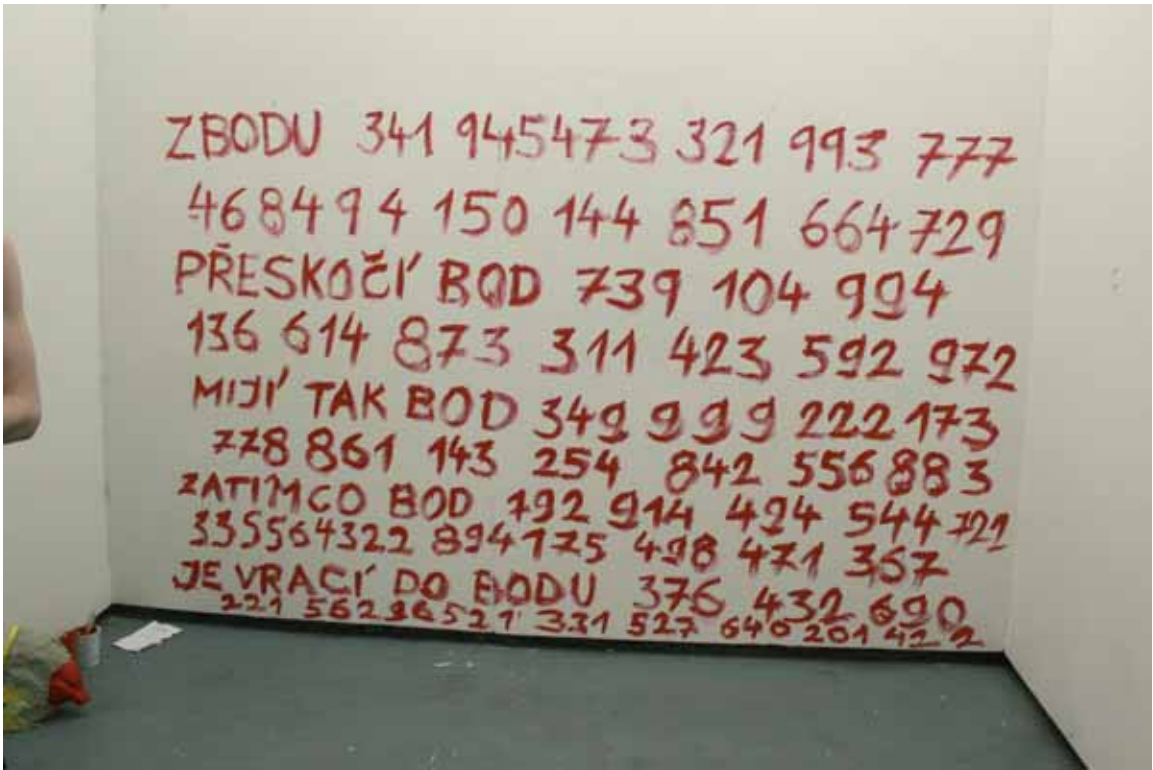
Velikonoce 2012

Omluva

V A2 č. 12/2012 v textu Dany Dvořákové-
-Malé Básně na křídlech bylo ve větě „Básně
vzbuzují dojem silného emocionálního výtrysku
autorů, pro niž je zřejmě právě toto tvůrčí
premisou“ zaměněno původní spojení „emocio-
nálního výdeje“. Autorce i čtenářům se tímto
omlouváme.

—red—

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
4. ČERVENCE 2012



Petr Skala: Situace 23, 2012



1 945473 321 993 777
150 144 851 664 729
BOD 739 104 994
373 311 423 592 972
BOD 349 999 222 173
143 254 842 556 883
0 492 9



Poučení z konce masopustu

Jedno z možných sdělení slavné Topolovy hry

Uvedení lyrického dramatu *Konec masopustu* v režii J. A. Pitínského na scéně Národního divadla vytvořilo prostor k jeho aktuálním interpretacím. V centru následující krátké úvahy bude stát především otázka, proč se Jindřich pokouší zavraždit ústřední postavu maskarního průvodu. Kód masky maže důležitost osoby svého nositele.

JAN KAFKA

V závěru hry Josefa Topola *Konec masopustu* se děje něco zvláštního, co by z jejího průběhu málokdo čekal. Jindřich, podivínský syn posledního soukromníka ve vesnici, který je otci bezmezně oddán, avšak není schopen odhadovat jeho reakce na své činy, se pokusí zabít mladého Rafaela, jenž má na sobě náhodou masku Husara, hlavní postavy maskarního průvodu. Na tom by nebylo nic zvláštního, nebýt onoho aspektu zamaskování. Antonín Brousek v dobové recenzi tvrdí, že Jindřich netouží zabít konkrétního člověka, jenž je za maskou skryt, ale ji samotnou.

Proč by měl být pro nás tento fakt zajímavý? A co nám může sdělit? Masku, jež zde funguje jako zástupný znak za celý maskarní průvod, lze chápat jako ztělesnění nevědomých obsahů lidského jednání. Slavoj Žižek ve svém popularizačním snímku *The Pervert's Guide to Cinema* (Perverzní průvodce filmem, 2006) charakterizuje id jako rezervoár zakázaných nutkání, pudů, dětinské hravosti, smíchu. V Jindřichově pokuse o vraždu můžeme tedy mimo jiné číst snahu o zneškodnění id. Proč? Ve jménu koho? Ve jménu otce, jenž byl maskarami ponížen.

Vražda ve jménu otce

Sigmund Freud ve spisku *Nespokojenost v kultuře* (1930, česky 1998) hovoří o založení a charakteristických rysech superega. Pokud jde o jednotlivce, je Freudův popis poměrně známý: pudová agresivita nevědomí je sublimována a zpět do Já se navrácí v podobě

autority superega, čímž se staví do opozice proti jeho záměrům. Vůči Já uplatňuje stejnou míru agrese, jaké by ono jinak uplatňovalo navenek. Podobně i na počátku kultury stojí násilný čin vůči otci, lítost nad jeho vraždou (ambivalentní vztah láska – nenávisť ve vztahu k otci) dává zbytnět superegu, které přebírá původní otcovu agresivitu a moc. V Topolově hře se ovšem střetávají hned dvě paralelní linie superega, dvě formy autority: otec je starou, „nezvnitřněnou“ autoritou, jež se vykazuje tím, že mohu libovolně uspokojovat vlastní touhu, jen pokud se to autorita nedozví, neboť jinak je třeba se potěšení vzdát, aby nebyla ztracena otcova láska (Jindřichův případ). Naproti tomu rád strany je již zcela abstraktní povahy, z čehož vyplývá nemožnost aplikace stejného postupu uspokojování tužeb jako v prvním případě. Ani samo přání již totiž nelze utajit – superego bdí nad vším.

Zcela zásadní je následně vztah mezi superegem a tím, jak se vztahuje k smíchu a humoru obecně. Když podle Freuda dojde k zvnitřnění a osvojení si příkazů superega, mění se i zdroj jeho síly či energie. Už jím není strach z trestu, ale každé další odříkání, samo zřeknutí se pudu a touhy, a jeho nesnášenlivost a přísnost se stupňují. Odtud plyne i určitá „agrese“ autoritativních struktur superega vůči nám samotným. Ty nás, jak tvrdí Žižek, zahrnují nemožnými příkazy a smějí se nám, nejsme-li schopni jim dostát. Superego, zdá se, nemůže chápat žert, není schopno se

smát, neboť žert a smích jsou jedním z atributů pudových tužeb. Ono se samozřejmě směje, ale směje se nám, je to tedy spíše určitý druh výsměchu, odsuzujícího, dábelského smíchu, v jehož konfrontaci reagujeme všemožně, ale rozhodně ne jeho opětováním. Tento aspekt superega má své fatální důsledky, jak lze vyčíst např. z Kunderova *Žertu* nebo částečně i Vaculíkovy *Sekyry*. Výsledkem Jindřichova pokusu o zneškodnění, umlčení tužeb nevědomí je přijetí obscenní nadvlády superega.

Kleště se znovu svírají

Na sklonku minulého roku se Slavoj Žižek ve svém vystoupení v pražském DOXu mimo jiné otřel o pozoruhodný jev nových hollywoodských filmech, totiž postupné mizení milostných scén. Spolu s ním se ovšem proměňuje i forma jejich využívání humoru. Ta nabývá cynického, agresivního výrazu a ztrácí lehkost i osvobozující efekt katarze. Smích není doménou superega, divák tak v podstatě netuší, čemu se smát. Za signifikantní můžeme v tomhle směru pokládat předloni natočený film RED s Brucem Willisem v hlavní roli. Hrdina svůj ženský protějšek, jež musí nejprve svést, v celém snímku ani jednou nepolíbí. Co do úsměvnosti následuje křečovitou linii sadistického, oplzlého humoru, který zkrátka není vtipný, ač se o to velmi snaží.

Visí tedy ve vzduchu další pokus o vraždu nevědomí ve jménu nesmyslných a nesplnitelných příkazů superega, jež se nám vposledku jen vysměje? Vždyť co jiného, přesuneme-li se do každodenní reality, je tlak bankovní sféry, MMF a jiných na vlády zadlužených států, potažmo stejný tlak vlád samotných na své občany? Co jiného je prazvláštní spojení představitelů katolické církve a prezidentského úřadu s jejich společnými invektivami vůči různým skupinám obyvatel? Nebo určitá rigidní strnulost a asexualita představitelů naší vlády? Ostatně komu z vás přijdou Nečas, Drábek, Bárta, Kočí a spol. vtipní, případně sexy?

Obětní beránci krize

Pokusme se tedy na závěr vést paralelu mezi Topolovým textem a současnou situací. Zrekonstruujeme-li znovu situaci *Konce masopustu*, dostáváme tyto referenční body: otec (zástupce starého patriarchálního řádu, v němž je možné uspokojovat tužby, ale jen dokud otec nezakročí), řád strany (nový řád nastupujícího režimu) a maskovaný dav. Masku, zdá se, slouží otci jako zástupná oběť, její „nevinná“ vyjádření jsou pouhým novým náhledem na situaci, v níž se otec nachází a jež je způsobena nově vzestupující ideologií. Skrze svého syna tak útočí na nesprávný cíl a pouze urychluje běh vlastního osudu, neboť syn při svém zoufalém pokusu sám umírá. Ač to hra explicitně neříká, dá se předpokládat, že po jeho smrti otec rezignuje a přizpůsobí se novým pořádkům. Dá se něco podobného říct o dnešní eskalující situaci, do níž nabobtnala „krize“? Kdo primárně byl viněn z jejího zapříčinění? Zadlužené státy, socialisté, komunisté, nezaměstnaní, národnostní a jiné menšiny – ti všichni, ať už implicitně, pouhou svou existencí, nebo explicitně přímým vystupováním proti systému, jsou pouze katalyzátory, obětními beránky, kteří jiným způsobem pojmenovávají skutečnost, jejíž opravdové kořeny tkví jinde. A tak po otcově (ne)úspěšném útoku na domnělé viníky odstupuje otcovská figura ze scény a nastává vláda příkazů nově se formujícího superega se všemi svými důsledky. Neomezená vláda superega vždy žádá více, než jsme schopni splnit, což vede ke vzpouře, neuróze či frustraci. Všechny tyto důsledky kolem sebe i na sobě dnes můžeme pozorovat takřka každý den.

Autor je bohemista.



Tanec masopustních masek, Sedmihradie, okres Považská Bystrica. Foto J. Tomeš, 1973

Básník nad propastí

Nad Básněmi a brundibásněmi Jiřího Pištory

Nakladatelství Host vydalo souborné dílo Jiřího Pištory (1932–1970), básníka, v jehož osudu se protnula osobní tragika s tragikou společenskou. Ústředním obrazem jeho tvorby je příznačně propast, na jejímž dně se nachází neproniknutelné tajemství života. Poezie do něj občas smí nahlédnout, často však za cenu nejvyšší oběti.

PETR ZAVADIL

„V poezii především je výsostnou anekdotou, strašlivě úplnou, nevyhnutelnou a prázdnou – očividnou a vidoucí – anekdota sebevraždy. Můžeme toho litovat, divit se tomu, předstírat odmítnutí, faktem je, že zjištění je vždycky stejné: sebevražda má hodnotu *psaného znaku*, je to autorská poslední tečka, která převrací celé dílo naruby, rozrývá je zevnitř, pracuje tak, jako červ obrací srdce každého verše. V některých případech je taková četba zkreslující, ba nemístná.“ To píše francouzský básník o jiném, který se zabil. Je tahle otázka na místě v případě Jiřího Pištory? Sebevraha uvláčeného k smrti vnějšími okolnostmi, převálcovaného dvěma nejbrutálnějšími režimy dvacátého století, z nichž první mu vzal za heydrichiády otce a ten druhý skoro všechno ostatní? Nebo člověka, který v sobě od začátku nese vědomí propasti, strašlivého neproniknutelného tajemství života, do kterého poezie občas smí nahlédnout, byť za cenu toho, že obětuje své prostředníky? První odpověď se nabízí sama. Druhá pokouší. Stín vržený absolutním závěrečným gestem skutečně jako by alespoň zčásti temně prozářil slova, která v denním světle vypadala skoro nevinně. Vypadala, jenže v Pištorově

světě naprosté zodpovědnosti je nevinnost škrtnutá prakticky od začátku, jsme v „plození a smrti/ bez konce zodpovědni“.

Poznání, které děsí

Objasňuje smrt, odkud a kam natahoval básník lano, když našel svůj obraz v postavě provazochodce? Je to lano vedoucí od začátku ke konci, od narození k hrobu, od tušení k poznání nevyhnutelnosti? Nebo prostě vržené naslepo do prázdna? Básník naznačuje odpověď, „naznačuje krůček, o který je/ možno se usmát *mimo lidskou tvář*“ [zvýraznil P. Z.].

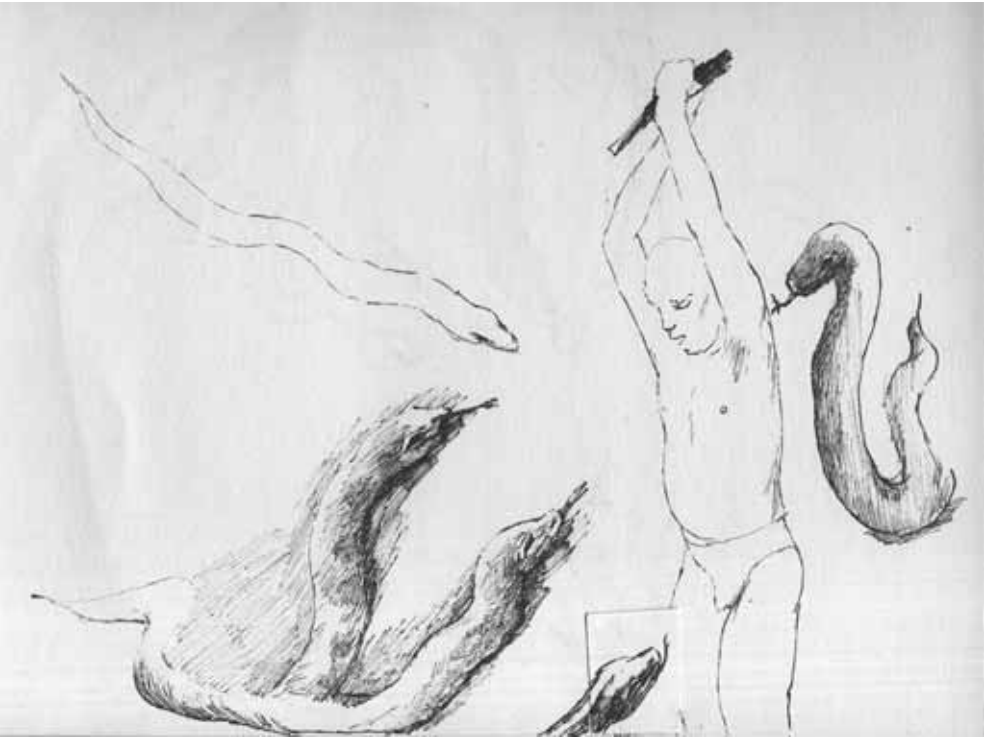
A přitom dal Tváři jméno. Jak vyplývá ze vzpomínkové črty jeho přítele Jiřího Gruši, právě Pištora vtiskl tento název prvnímu nezávislému časopisu šedesátých let. Tvář: to, co se proměňuje, ale podstatou nerezaví, to neodmyslitelné od nás, to, co nelze – alespoň v jeho pojetí – vzít ani ztratit... A když už to nejde uchovat, raději přijít úplně o všechno. Proč to pro básníka nebylo možné ani v normalizaci, ani v pokusu o exil? Snad proto, že nelze od tváře odpárat řeč. Čeština ztracená v německém prostředí a zploštělá, znásilněná, zprzněná normalizací nakonec napnula provazochodcovu lano příliš. Nehledě na osobní ústrky. „Jestli je bůh,/ mělo se mu to sdělit/ včas...“ Nestalo se...

Nevíme tedy jistě, kam vedlo lano. Zato tušíme, nad čím. Baudelaire byl zřejmě první v moderní poezii, kdo si pod nohama otevřel zející propast – vyslovil to, o čem by se nemělo mluvit, poznání, které děsilo a dodnes děsí spořádané geometrické duchy. A nakonec do toho prázdna šlápl. I Jiří Pištora v sobě tuhle propast nese, od prvních básní ví, že „je v člověku/ studeno jako v rybách“. Ve vnějším světě na sebe jeho propast bere podobu svého negativu: hory, magnetické hory, ve které můžeme a nemusíme spatřovat ruskou hroudu, ale od které se každopádně nelze

odpoutat: „Nikdo už neví, pokolikáté vyplouváme/ od pobřeží magnetové hory. Ani vítr/ není vinen věčností.../...ráno hlásí strážní koš/ magnetovou horu“. Propast osobní a propast společná se protínají v jednom tragickém básnickém osudu.

Lano řeči natažené k prasknutí

Obraz provazu nataženého k prasknutí lze vztáhnout i na Pištorovu řeč. Málokdy měla čeština tak přesného milence. Hned ji natáhne, hned smrskne, hned obrátí naruby, hned rozbije. Narušování větné stavby, ironie, přesně znějící a přesně umístěné neologismy, ze kterých nikdy nesmrdí samoučel („rozsu-tec“, „ticho lidopád“), to všechno především



Kresba Silvie Vavřínové

literární zápisník

Když bota netlačí

JAN ŠTOLBA

Když bota netlačí, na nohu si nikdo nevzpomene.

Čuang-c’

Jenomže dnes boty tlačí a dřou a nohy bolí. Obecně se však tenduje spíš k tomu rozhořčeně se hned obořit na všechn vesmír kolem. To on za všechno může. Nikoli zout botu a pokorně přiznat, že kdesi tlačí, a najít kde a jak. „Příběh“ těchto dní je pak plný divných, závatř vzbouzejících tvrzení, jež nese-dí a drhnou.

Manželka slavného režiséra Beata Jakubisková poté, co přešla svým statným „předměstským užitkovým vozidlem“ (SUV) na křižovatce chodce, prohlašuje něco v tomto smyslu: Je strašné, když jeden neporuší žádná pravidla, a přesto přijde o život člověk. Větu lze číst dvojím způsobem. Mohl by v ní znít úlek a zděšení z toho, jak chabá a nedokonalá jsou naše „pravidla“ a jak mnoho musíme jít ještě i za ně a nad ně, abychom okolí ochránili před sebou samými, životu nebezpečnými. Ve větě však může znít pouhé rozhořčení: Jak k tomu přijdu – neporušit žádná pravidla, a přesto spadnout do maléru?! Obávám se, že druhé čtení je v tomto případě pravděpodobnější.

Svět pirátů vůbec skýtá podivuhodné příklady. Janoušek brutálně přejede ženu, a dnes tvrdí: neviděl jsem ji. Což máme rovnou číst: nemohu za to. Ano, má to mít svou zvláštní, zkroucenou logiku; cožpak lze nést odpovědnost za něco, co jsem neviděl? Nemohu přece pykat za něco, co oči nevidí! Neviděl jsem, nejsem tady, já je někdo jiný.

Neobyčejně barvitou kapitolkou vezdejšího „příběhu“ teď píše poslanec Rath. Také jeho výroky a tvrzení divně skřípou a dřou, i on, jako v podivném snu, věří, že bota zázračně přestane tlačit, peníze v krabici změni se zas ve víno a jemu se mávnutím proutku vrátí stará dobrá arogantní svoboda.

„V tomto spisu najdete spoustu vět a slov o tom, že peníze na volby, financování voleb –“ vyhrimal doktor Rath, některými považovaný za brilantního rétora, ve své nedávné parlamentní filipice. Poslancovo vyjádření je zde podivuhodně odslovesněno, zazní jen, „že peníze na volby“; větě osudově chybí jakýkoli motus, vysvětlující pohyb. Jaké peníze že tu *jsou*? Odkud se *vzaly*, co se s nimi *dělo*, kdo je přinesl, kam je přesouval, jak a proč s nimi nakládal? Namísto jakéhokoli hybatele však jen mrtvě pleskne o zem: „že peníze“.

I David Rath je někdo jiný. Je to jakýsi onen „David Rath“, snad ze sna nebo odkud, o němž sám poslanec stejného jména mluví ve třetí osobě jako o někom dalším: „Trvám na tom, že David Rath úplatek nevzal!“ Bota tlačí, ale noha uvnitř přece není, nemůže být moje.

Až jako útěcha v tomto mrazivě děsném, zároveň přihlouplém světě zapůsobí podivuhodná kniha, napsaná již někdy v polovině šedesátých let, poprvé však publikovaná až teď. Román *Škodlivý prostor* Vladimíra Mikeše (1927), doyen českých romanistů, ale též

utajeného básníka a prozaika, byl počátkem roku 1970 dotažen až do sloupcových korektur. Mikešova kafkiáda vychází však teprve nyní v nakladatelství Plus. Román má prostou premisu, celý je popisem jednoho zápasu mladých manželů s hluky samoobsluhy v přízemí. Jejich úsilí je banální, zároveň monstózní. Také zde jsme náhle ve světě, kde jediná „chyba“ tlačí a dře a pohlcuje celý život, nabaluje na sebe nemožné, neřešitelné, dvojaké situace. *Škodlivý prostor* však rozměr pouhé kafkiády posléze výrazně přesáhne. Převrací se v podivuhodné civilní delirium, komicé i přízračné, plné zvláštních ambivalencí. I příběh „prastarého lidského páru“ se dá číst tak či onak, jako tísnivý, přitom komický souboj, ale možná též absurdní naplnění osudu, snad tu dokonce můžeme tušit záhadnou oběť vstříc věcem příštím. Než jako úzkostné cvičení vyznívá nakonec Mikešův román hřejivě, lidsky posmutněle, což samo o sobě už je nadějně.

Když bota netlačí... Na aforismus Mistra Čuanga, jež jsem si tu dovolil zneužít a ušpinit naší nevábnou každodenností, jsem nedávno narazil v knize Paula Wilsona *Bohemian Rhapsodies*. Čerstvě ji vydal Torst a Kanaďan Paul Wilson (1941), dvorní překladatel Josefa Škvoreckého a Václava Havla z češtiny, hlavně ale legendární undergroundový a křižovnický kumpán a regulérní, i když dávnou nehrající člen Plastiků, ji s patřičnou skromnou slávou pokřtil koncem května v Knihovně Václava Havla.

Bohemian Rhapsodies jsou souborem článků a esejů, napsaných v průběhu zhruba tří desetiletí a zabývajících se českou kulturou, Škvoreckým, Havlem, Seifertem, undergroundem. Wilsonova kniha, vedle toho, že je navýsost živá a zajímavá, má v sobě i cosi dávně

ve vrcholné knize *Mezery v paměti*. „O mrtvých dobré/ napršelo sosnám/ a ovce vešly do mléka“. U Pištory rozhodně souhlasím: o mrtvém nám napršelo jen to dobré – být se zpoždéním, po letech suchopáru.

Smrt jako vyústění pevného charakteru. Žádné vzdory a křiklavá gesta, jen neústupná pevnost, (sebe)ironický šleh. Průzračný a tvrdý jako sklo. A stejně křehký. Než by se ohnul, radši praskne. Poctivý postoj, poctivá smrt, poctivá kniha. Jedna z nejlepších za letošní rok.

Autor je překladatel.

Jiří Pištora: Básně a brundibásně. Host, Brno 2012, 270 stran.

dojemného, hřejivého. „Skoročech“ Wilson, po Chartě 77 z Československa vyhoštěný, zůstal věrný svým „kámošům“ za železnou oponou, svému osudovému tématu. Dnes se kruh uzavírá. Noblesní překladatel se vrací do svého druhého domova a ke zdejšímu krivolakému „příběhu“ přidává své noblesní svědectví, svá pokorná a noblesní slova. „Jako skoro-Čech jsem si zřejmě osvojil tu zdejší hlubokou víru v moc slov – v moc, jež odlišuje dobro od zla. Je to víra, která se zakládá na ještě hlubší a starší víře, totiž že slova obsahují nejenom lingvistické významy, které se ovšem dají různě kroutit a zneužívat, ale že také jakýmsi tajemným způsobem obsahují lidské zkušenosti, které není možno popřít.“

Tento hlas, na rozdíl od příznaků promlouvajících v první polovině Zápisníku, tu prostě je přítomen, nechce se za nic schovávat, vyhat se sám ze sebe. Naopak přirozeně zná své „doma“, kam se bez obav vrací. Paul Wilson použil citát z Mistra Čuanga jako motto k jednomu ze svých esejů. *Bohemian Rhapsodies* jsou však uvedeny ještě jedním delším mottem, jehož autorem je John Donne, nese v roce 1624 a s dovolením se ho tu pokusím přeložit. Noha jde dál, vezdejší příběh trvá.

„Celé Lidstvo jest jeden Autor, jeden svazek; zemře-li člověk, není z knihy vytržena jedna Kapitola, ale je přeložena do lepší řeči; a každá Kapitola musí být takto přeložena; Bůh zaměstnává vícero překladatelů; některé kusy přeloženy jsou Věkem, některé nemocí, některé válkou, některé spravedlností, avšak Boží ruka jest přítomna v každém překladu; jeho ruka pak znovu sváže všechny naše rozházené listy pro Knihovnu, v níž každá kniha ležet bude otevřena vstříc té další.“

Autor je básník, literární kritik a hudebník.

Milost pro Doktora K.

O nádherném životě a blažené smrti

Franz Kafka celý život s Prahou, „matičkou s drápy“, bojoval. Nakonec se mu ale přece jen z jejích pařátů podařilo uniknout. „Existují lidé, kteří mohou získat pocit domova, jen když jsou na cestách,“ napsal krátce před smrtí jedné své přítelkyni. Milostný příběh současného německého autora nás tímto získaným „domovem“ provází.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Román Michaela Kumpfmüllera (nar. 1961) vypráví o posledním roce života Franze Kafky. Jeho titul *Nádhera života* (Die Herrlichkeit des Lebbers, 2011) v souvislosti s Kafkou zní značně překvapivě, stejně jako to, že bychom se o tomto spisovateli, jehož duchovní i fyzický pohyb „mapují“ nejen literární studie a turistické průvodce, ale především jeho vlastní deníky, dopisy a vzpomínky tolika současníků, mohli dovědět ještě něco nového. Anebo naopak děsí tím, že bychom se takovými novinkami a odhaleními měli sytit. A pokud možno pěkně naservírovanými v románově pikantní omáčce.

Kafka u Baltu

Události onoho roku k tomu docela vybízely – léto 1923 trávil Kafka s rodinou své sestry u Baltského moře, kde se seznámil s Dorou Diamantovou, mladou Židovkou pocházející z ortodoxní chasidské rodiny. Ona byla

obsluhoval. Místo Palestiny je však čekala náročná odysea po podnájmech a nemocničních pokojích ve městě sužovaném nepředstavitelnou inflací.

V tomto šíleném roce (Kafka zemřel na začátku června 1924) se vše z jeho dosavadního života obrátilo naruby: žije se ženou v cizím městě (v roce 1913 se v *Deníku* zavazuje: „Nikdy bych se neoženil s děvčetem, se kterým bych žil rok v témže městě.“), opouští pražské „doupě“, učí se hebrejsky, naslouchá Dořinu vyprávění talmudických příběhů, ze zapřisáhlého vegetariána a abstinenta se stává tvor lačnicí po mase, vychutnávající si doušky dobrého piva a vína.

Zápisníky a deníky z berlínského období ani jejich vzájemná korespondence se nedochovaly – část rukopisů Dora na Kafkovu žádost před jeho očima spálila, většina ji byla v roce 1933 zabavena gestapem při domovní prohlídce (viz *Pátrání po Kafkových spisech*, A2 č. 25/2008). Ideální situace pro románovou fikci!

Zvon, který polyká slova

Michael Kumpfmüller komponuje svůj román ve třech částech – Přícházení, Setrvání, Odcházení. Tato narativní lakoničnost ovšem nemusí odkazovat pouze na komorní milostný příběh; těžko říct, zda hrdinové přicházejí do života, setrvávají v lásce či přicházejí do umírání; zda odcházejí ze světa či ze smrti. Můžeme je číst jako tři zpěvy milostné elegie či prazvláštního hrdinského mikroeposu – úmorné putování od profukujících plážových košů a prázdninových penzionů po najatých bytech, k sanatoriím a nemocničním pokojům. Ačkoli

které nikdy nepromlouvají přímo, jejich prazvláštní dialogy (výpovědi se vždy k někomu obracejí) se odehrávají výhradně formou polo-přímé či nepřímé řeči; nepůsobí jako postavy románové, ale divadelní, jako herci, kteří donekonečna zpřítomňují role, jež si sami napsali. Obraz zvonu přesně vystihuje charakter Kumpfmüllerova vyprávění: „A teď si povídají, a co povědí, zapomenou, protože sotva jeden něco řekne, hned se to někam poděje, sedí tu oba na pláži jako pod nějakým zvonom, který ihned každou hlásku spolkne.“

Románový vypravěč (i autor) naprosto mizí „za“ textem. Úsporný, fragmentární styl, nápadně připomínající jazyk Kafkův, může být výrazem poněkud trapného úsilí o jeho napodobení anebo snahou o autorovo maximum ustoupení do pozadí, trikem, jak nechat promlouvat Kafku a Doru, přestože fakticky v textu vůbec nepromlouvají. I přes stylovou lapidárnost do vyprávění vstupuje řada zdánlivě senzačních až ornamentálních detailů, věcí i situací (např. milenecký vztah ženatého Maxe Broda). Snad to největší překvapení ale spočívá v tom, že Michael Kumpfmüller si nevymyslel téměř nic, román se podobá spíše hranému dokumentu, jemuž předcházelo velmi precizní studium a znalost Kafkových textů, většina slov „pouze“ parafrázuje či dokonce cituje samotné Kafkovy prózy, deníky nebo pasáže z korespondence. Požitky z plavání, chuť pražského másla, dusivý berlínský vzduch, pečlivé sledování váhy, opakované prožívání vlastní smrti, půvabné misky a petrolejové lampy, lačná touha po tokajském víně a společném popíjení piva s otcem, útěcha ve vadnoucích pivoňkách, které hltavě

z nejvýraznějších milostných románů současné literatury, Kumpfmüller se všem klišé tohoto žánru vyhýbá. Přesto sílu jejich vztahu vykresluje velmi intenzivně, nechává ji však bez komentáře promlouvat v zdánlivě bezvýznamných detailech – v ukládání šatstva do společné skříně nebo v pruhovaném županu, který Dora obléká, když u snídaně sedí Franzovi na klíně. O této něze, blízkosti a hravosti, prostě veškeré „kafkovské“ trapnosti, ale paradoxně svědčí i poslední Kafkovy dopisy. Doru totiž pustil nejen do svého šatníku, ale přímo do svého psaní – Dora vstupuje do jeho dopisů různými přípisy, vzkazy a pozdravy, láskově a koketně, když chce i ona pozdravit jeho přátele, pak zpravodajsky a ustaraně, když podává zprávy rodině o Franzově neblahém zdravotním stavu.

Nikdo do jeho textu tímto způsobem nevtrhl. Může snad někdo, kdo o sobě píše „já jsem literatura“ a pero považuje za prolouženou část vlastního těla, podat větší důkaz lásky? Nebyť Kumpfmüllerova románu, tak bychom si neuvědomili, že právě tyto dopisy (Maxu Brodovi, Robertu Klopstockovi, rodině) mají mnohem milostnější charakter než ty adresované Mileně nebo Felici. Ne náhodou píše Franz v říjnu 1923 Maxovi: „Nedůvěřuji slovům a dopisům, nedůvěřuji svým slovům a svým dopisům, chci své srdce sdílet s lidmi, ne s přízraky, které si se slovy pohrávají a dopisy čtou s vyplazenými jazyky.“ Dřívější „dopisový tyran“ (tak nazval Kafku Elias Canetti v souvislosti s korespondencí s Felicí) najednou sdílí své psaní s někým druhým.

Roland Barthes charakterizuje milostný diskurs jako diskurs mlčení a samoty: „Nabízí ke čtení místo promluvy, místo někoho, kdo mluví uvnitř sebe sama, milostně, tváří v tvář druhému (objektu lásky), který mlčí.“ Dořina přítomnost v Kafkových listech možná ukazuje jediný možný způsob, jak toto mlčení překonat, ve skutečnosti nevede dialog s adresátem dopisu, ale s jeho pisatelem – a je to možná jediný funkční dialog v Kafkových textech.

Kumpfmüllerův román „objevuje“ tohoto jiného Kafku – díky stylu, který autor zvolil, možná mnohem lépe než akademická studie –, ale především ukazuje, že „kafkovské“ zápasy lze dobojovat důstojně a úspěšně do šťastného konce, neboť ona milost, které se mu nakonec (možná právě díky Doře) dostalo, je milostí šťastné a blažené smrti, přivolané *nádherou* života: „Je docela dobře myslitelné, že nádhera života leží kolem každého připravená vždy v celé plnosti, avšak zastřená, v hloubce neviditelná, velmi daleko. Ale leží tam, ne nepřátelská, ne vzpurná, ne hluchá. Je-li zavolána správným jménem, tak se dostaví. To je podstata kouzlení, které netvoří, ale přivolává.“

Michael Kumpfmüller: Nádhera života. Přeložila Věra Koubová. Mladá fronta, Praha 2012, 232 stran.



„Abych vyzkoušel svou přepravitelnost, pozvedl jsem se po mnoha letech polehávání a rozbolavělé hlavy k malé cestě na Balt. Štěstí jsem měl rozhodně,“ píše Kafka na začátku srpna 1923 Hugu Bergmannovi

onou „nepravděpodobnou pomocí“ (jak napsal v jednom z posledních listů Mileně Jesenské), která mu dovolila konečně narušit „život v kruhu“ rodičovské „syté Prahy“. Rozhodl se s Dorou přestěhovat do Berlína, a dokonce uvažoval i o pozdějším přesídlení do Palestiny, kde by si spolu otevřeli restauraci, v níž by ona vařila (poznal ji, když čistila ryby a škrábala brambory coby kuchařka Židovského národního domova) a on

od začátku víme, k jakému konci příběh směřuje, překvapí blaženost a doslova rajske kulisy tohoto finále. Tři části odpovídají rovněž třem dějstvím dramatu, zbaveného však jakéhokoli patosu i tragična, neboť „proměna“, k níž zde dochází, a „proces“ a „zápasy“, které se zde odehrávají, jsou vybojovány gesty co možná neklidnějšími a nejtiššími. Divadelní náladu románu umocňuje i velmi specifický způsob vyprávění – na scéně se pohybují dvě postavy,

pijí vodu i ve smrti, dojemná péče Dory, touha po manželství – to vše je přítomno v Kafkových dopisech přátelům a rodině nebo v Dořiných vzpomínkách (*Setkání s Franzem Kafkou. Vzpomínky současníků*, Praha 2004).

Osvobození dopisového tyрана

Ti, kdo se těší na intimní podrobnosti (nebo spekulace) o vztahu s Dorou, budou pravděpodobně zklamáni. Jakkoli jde o jeden

Duchcovští drni a makaróny

Magie, sex a komika v životě a díle rytíře de Seingalt

Na začátku června si fanoušci benátského kněze, špiona, diplomata, spisovatele a svůdníka Giacoma Casanovy připomněli výročí jeho úmrtí. Následující text se však vrací k záhadám jeho života, netají se okouzleným obdivem a snaží se uchopit odkaz tohoto libertina, jenž dodnes léká návštěvníky duchcovského zámku.

PATRIK L. LINHART

Zní to paradoxně, ale kdyby se Casanova nestal knihovníkem na duchcovském zámku, patrně by byl dnes vnímán jako jeden z řady dobrodruhů, kteří cestovali Evropou ve *velkém* 18. století. Byli to učenci, mágové, prostopášníci i podvodníci jako hrabě Cagliostro alias Joseph Balsamo, nesmrtelný hrabě de Saint-Germain, markýz de Sade, „král Korsiky“ baron de Neuhoff nebo dominikánský mnich Giambattista Boetti, který se v roce 1785 jako prorok Mansúr stal králem na Kavkazu. Jako většina těchto rozporuplných postav ani Casanova nebyl černobílý. Posmíval se mocným, ale vyhledával jejich pomoc a přátelství.

V masce svůdníka bez morálky svedl desítky žen i mužů, ale vřelý cit ho poutal k nevzdělané benátské dívce, o které věděl, že už se nikdy nesetkají. Současníci ho měli za požívačného a povrchního, ale ve svých pamětech prokázal pozorovací talent a zanechal hluboké sondy do povahy člověka své doby. V neustálé nejistotě a nezakotvenosti jeho života nacházíme tři konstanty: sex, magii a mystifikaci. Otázka je, co tento libertin vonící pačulí tak typickou pro jeho dobu může říct dnešnímu čtenáři. Casanovovo literární dílo díky jeho geniálnímu pozorovacímu talentu ocení historici, sociologové i spisovatelé, a především každý čtenář v něm – kromě erotických dobrodružství a výčtu všemožných hanebností – objeví příklad člověka, pro něhož jakýkoliv náznak přízřebivosti znamenal porážku.

Láska s lehkým srdcem

Vzdělanci sice nazývali své století věkem rozumu, ale především to byla doba rozkvětu tajných organizací, zednářů a rosenkruciánů a doba galantních slavností, vzývající kult lásky. Casanova pochopil ducha doby a velice brzy pronikl do aristokratických kruhů v Londýně, Paříži nebo Petrohradu. Ačkoli byl synem herců, přijal predikát rytíř de Seingalt. Při jedné příležitosti mu jistý šlechtic tento titul vytkl, načež Casanova opáčil: „Abeceda je přece pro všechny, já jsem si z ní jen sestavil jméno!“ Svě proslulé paměti mohl s klidným svědomím nazvat „komedie mého života“.

Magická představení, která pořádal pro vznešenou společnost, později popisuje se značným smyslem pro humor. Naopak vážně bral sám sebe jeho současník a konkurent hrabě Saint-Germain, který tvrdil, že žije už tři staletí a nikdy nezemře. Casanova hraběte obdivoval pro jeho hudební talent a schopnost zaujmout ženy, ale považoval ho za šarlatána a špiona. On sám však byl několik let špionem benátské inkvizice. Vědecky založenému pruskému vládci Fridrichu Velikému namluvil, že v krátké době vydělá s pomocí magie milion. Anglický casanovista Ian Kelly připomíná, že pro volno-myšlenkáře jako Casanova byly *filosofické knihy* jen eufemismem pro erotickou literaturu.

Magie komická a erotická

V pamětech Casanova popisuje magickou evokaci, při které měli duchové italskému statkáři ukázat poklad. Vyžádal si desítky různých magicky působících ingrediencí a přikázal, že on sám musí umýt všechny obyvatele statku.

Casanova připravil magický kruh a pustil se do očišťovacích rituálů. Konečně přišla řada na sedlákovu čtrnáctiletou dceru. To, jak připomíná, bylo hlavním cílem jeho práce: „Počal jsem ji důkladně omývat ve všech směrech a postojích, při čemž byla velmi poddajnou... Mé neskromné ruce dotýkaly se všech částí jejího těla a setrývaly rády a déle na jistých velice choulostivých místech,“ vzpomíná Casanova. V noci vstoupil do kruhu s olivovou hůlkou, mečem, v hábitu ušitým pannou. K jeho překvapení se záhy rozpoutala bouře.



Casanova neustále žertoval o použitelnosti, délce a trvanlivosti kondomů. Ilustrace z 18. století. Foto ubnt.com

Kolem Casanovy začaly lítat blesky, ale on se ani nehnul ze svého kruhu v domnění, že ho nezasáhnou. „Tak velice jsem zbožňoval své vlastní dílo,“ dodává pyšně.

V roce 1750 vstoupil do zednářské lóže skotského ritu. Mezi zednáři však hledal především společenské kontakty, v jejich vzájemné korespondenci nechýbí výsměch. Hrabě Lamberg ironicky glosuje magickou praxi lóžového mistra hraběte Thun-Hohensteina: „Duch Gablidone mu odhalil, že císař František byl zatracen, aby měl dohled nad všemi hlemýždími ulitami.“ Na otázku sběratele náboženských kuriozit, proč může církev shromáždit tolik pokladů, odpověděl Casanova: „Protože mnichové znají víc ďáblů než my.“ Odvaha a smysl pro černý humor mu nechyběly.

Názor romantiků, že láska je věcí citu a vášně, Casanova (ani jeho doba) rozhodně nesdílí. Kult lásky 18. století vyjadřuje malířství Watteauovo, Fragonardovo a Boucherovo – galantní dvoření, hry zdánlivých náhod, rafinovaná korespondence plná zámlk, jak ji známe z Laclosova románu *Nebezpečné známosti* (1782, česky 1968). Svádění je podřízeno vše, od interiéru po oblečení. Sexuální orgie, výstřední a někdy kruté, chtějí vyvolat všechny možné emoce, ale o lásku jde až na posledním místě. Sir Francis Dashwood, zakladatel výstředního Klubu pekelného ohně, považuje milostné vzplanutí za zkázu každého sexuálního spojení. Casanova pokládal za samozřejmé, že sex, jídlo a vůně tvoří nerozlučnou triádu. Holdoval pití černé kávy a čokolády, které byly v té době uznávanými afrodisiaky. Krásné eroticky laděné pasáže svých vzpomínek věnoval právě jídlu, přestože sám zvládl pouze omeletu a vždy zdůrazňoval, že „rytíř vařit nebude“.

Casanova vizionář

V elegantní společnosti o sobě Casanova prohlášoval, že vidí do budoucnosti. Ve svém utopickém fantastickém románu *Icosameron čili Historie Edwarda a Alžběty, kteří strávili jednaosmdesát dní u Megamikrů, původních*

obyvatel protokosmu v nitru naší zeměkoule (od roku 1788 jej vydával na pokračování) předpověděl elektrinu, televizi, automobily a letadla. Základní myšlenku o podzemním světě převzal z knihy *Mundus Subterraneus* (Podzemní svět, 1678), od Athanasia Kirchera, která byla ve valdštejské knihovně. V románu do podzemí proniknou mladí Angličané v malé ponorce obřím vírem Maelströmem. Maelström a podzemí se mnohem později objevují i v prózách Edgara Allana Poea nebo Julese Verna. Poe dokonce věřil tomu, že

v dutinách země existuje jiný svět. Adolf Hitler nevyklučoval, že žijeme v dutině Země a že hvězdy jsou údajně světla ze zemí protinožců. Až k takovým závěrům můžeme vystopovat Kircherovu vědeckou teorii a Casanovovu vizi ideálního vyspělého světa, který v podzemí spatřili Edward a Alžběta.

Posledních třináct let v Duchcově

Casanova byl i ve svých šedesáti letech mistrem zábavné konverzace a vítaným společníkem. Za svůj úspěch u žen i mužů vděčil charismatu, pohotovosti v řeči a zvláště prý matematickému nadání a okultním vědomostem. Několikrát unikl smrti jen o vlásek, ať to bylo ve vězení benátského dóžete nebo ve Španělsku. Josef Emanuel hrabě Valdštejn-Vartenberk ho nepochybně zachránil před osudem typickým pro dobrodruhy z rodu dandyů. Casanovův obdivovatel a následník v roli krále elegantní společnosti George Beau Brummel umírá v chudobě a šílenství, dandy fikce Lucien de Rubembré volá ve vězení pro dlužníky: „Jaký osud! Jaký neblahý osud!“ Casanova měl štěstí – jeho znalosti hermetismu a příslušnost k zednářské lóži mu zjednaly přízeň hraběte Valdštejna a nakonec i doživotní azyl v Duchcově.

Muž velkého světa neměl mezi duchcovskou měšťanskou a lidovou vrstvou dobrou pověst. Místní drni ho nazývali „il dissoluto punito“ neboli starý prostopášník. Casanovista Vítězslav Tichý uvádí, že jednou se horkokrevný Ital málem dostal do souboje se svým dobrodincem, ale vzápětí se rozplakal z lítosti nad jeho prý „neodvratnou“ smrtí. Patrně nikoli bez důvodu, byl skvělý duellant. „Opakoval svou lítost nad vyzváním a strachoval se, že ho lidé budou mít za bázlivce, vzal tedy pistole od hraběte, ale vrátil mu je opět v pozici menuetové, jal se znovu plakati a mluvil pak s hrabětem o magii a kabale i o makarónech,“ píše Tichý.

Histoire de ma vie stále neznámá

Literární talent nechal naplno projevit až po svém příjezdu do Duchcova. Prvním

významným dílem byla *Historie mého útěku z vězení republiky benátské zvaného olověné kobky*. Dílko sklídilo okamžitý úspěch. V horečnatém tempu vytvořil v letech 1789 až 1798 své nejvýznamnější dílo – *Historii mého života*. Casanova sepsal nejen příběh svého života, ale dokonale zachytil celou epochu. Dnes je *Historie mého života* považována za nejdražší rukopis na světě. Dvanáctisvazkové francouzsky psané dílo poprvé vycházelo v letech 1826 až 1838. Necenzurované vydání však vyšlo až v roce 1962 a ani to nemůžeme označit za kompletní.

Casanovista Marco Leeflang objevil před několika lety ve valdštejském archivu v Mnichově Hradišti několik dosud neznámých listů z Casanovova rukopisu. Casanova zpracoval několik verzí pamětí a současné výzkumy dokládají, že nejotevřenější je první verze. Ta je však z větší části nezvěstná. Mnoho záhad z jeho života určité osvětlí neuvěřitelně rozsáhlá korespondence, kterou vedl s přáteli po celé Evropě. Podle duchcovského historika Jiřího Wolfa se můžeme jen dohadovat, kde na takové dopisování bral peníze. Pošta tehdy nebyla nijak levná záležitost. Mezi další záhady patří i místo jeho hrobu. Tvrdí se, že čeští casanovisté přesně vědí, kde v duchcovském parku Rudé armády (sic!) odpočívají jeho kosti. Nic však neprozradí z obavy, že by si je Italové odvezli do Benátek.

Autor je básník a publicista.

Kino Cena Pavla Kouteckého

uvádí nejlepší české dokumenty za poslední rok

PROGRAM

PÁTEK 1. 6. 21.30	u Šlechtovy, park Stromovka, Praha 7 Trafačka-chrám svobody , rež. Saša Dlouhý, Roman Vávra, 75 min
SOBOTA 2. 6. 21.30	u Šlechtovy, park Stromovka, Praha 7 Pod sluncem tma , rež. Martin Mareček, 83 min
ÚTERÝ 5. 6. 21.00	Hlavní nádraží – společenský sál, Wilsonova 8, Praha 2 Mrtvá trať , rež. Šimon Špídl, 52 min
STŘEDA 6. 6. 21.00	Hlavní nádraží – společenský sál, Wilsonova 8, Praha 2 Trafačka-chrám svobody , rež. Saša Dlouhý, Roman Vávra, 75 min
PÁTEK 8. 6. 18.00 19.30 21.00	Kino Světozor, Vodičkova 41, Praha 1 Roxanne , rež. Veronika Mikalová, 22 min Mein kraj , rež. Martin Dušek, 26 min Trojmezí , rež. Klára Řezníčková, 59 min Pod sluncem tma , rež. Martin Mareček, 83 min
PÁTEK 8. 6. 21.30	Park Letná – mezi dětským hřištěm a občerstvením Na Baště, Praha 7 Soukromý vesmír , rež. Helena Třeštková, 87 min
SOBOTA 9. 6. 21.30	Park Letná – mezi dětským hřištěm a občerstvením Na Baště, Praha 7 Láska v hrobě , rež. David Vondráček, 79 min
PONDĚLÍ 11. 6. 18.00 19.30 21.00	Kino Světozor, Vodičkova 41, Praha 1 Závod ke dnu , rež. Vít Janeček, 81 min Mrtvá trať , rež. Šimon Špídl, 52 min Věra 68 , rež. Olga Sommerová, 90 min

Venkovní projekce zdarma.

Slavnostní vyhlášení Ceny Pavla Kouteckého 2012 proběhne ve středu 13. června od 20.00 hodin v Divadle Archa v Praze.

www.cenakoutecky.cz

POŘADATELÉ
filmové
sondage
divadlo
Archa

JEDEN SVĚT

HLAVNÍ PARTNER
RWE
energie, služby, řešení

PODPOŘIL
Městský úřad Praha 7
Městský úřad Praha 1
Městský úřad Praha 2

PARTNERI
Vltava
TV PRAHA
TV PRAHA 2
TV PRAHA 3
TV PRAHA 4
TV PRAHA 5
TV PRAHA 6
TV PRAHA 7
TV PRAHA 8
TV PRAHA 9
TV PRAHA 10
TV PRAHA 11
TV PRAHA 12
TV PRAHA 13
TV PRAHA 14
TV PRAHA 15
TV PRAHA 16
TV PRAHA 17
TV PRAHA 18
TV PRAHA 19
TV PRAHA 20
TV PRAHA 21
TV PRAHA 22
TV PRAHA 23
TV PRAHA 24
TV PRAHA 25
TV PRAHA 26
TV PRAHA 27
TV PRAHA 28
TV PRAHA 29
TV PRAHA 30
TV PRAHA 31
TV PRAHA 32
TV PRAHA 33
TV PRAHA 34
TV PRAHA 35
TV PRAHA 36
TV PRAHA 37
TV PRAHA 38
TV PRAHA 39
TV PRAHA 40
TV PRAHA 41
TV PRAHA 42
TV PRAHA 43
TV PRAHA 44
TV PRAHA 45
TV PRAHA 46
TV PRAHA 47
TV PRAHA 48
TV PRAHA 49
TV PRAHA 50
TV PRAHA 51
TV PRAHA 52
TV PRAHA 53
TV PRAHA 54
TV PRAHA 55
TV PRAHA 56
TV PRAHA 57
TV PRAHA 58
TV PRAHA 59
TV PRAHA 60
TV PRAHA 61
TV PRAHA 62
TV PRAHA 63
TV PRAHA 64
TV PRAHA 65
TV PRAHA 66
TV PRAHA 67
TV PRAHA 68
TV PRAHA 69
TV PRAHA 70
TV PRAHA 71
TV PRAHA 72
TV PRAHA 73
TV PRAHA 74
TV PRAHA 75
TV PRAHA 76
TV PRAHA 77
TV PRAHA 78
TV PRAHA 79
TV PRAHA 80
TV PRAHA 81
TV PRAHA 82
TV PRAHA 83
TV PRAHA 84
TV PRAHA 85
TV PRAHA 86
TV PRAHA 87
TV PRAHA 88
TV PRAHA 89
TV PRAHA 90
TV PRAHA 91
TV PRAHA 92
TV PRAHA 93
TV PRAHA 94
TV PRAHA 95
TV PRAHA 96
TV PRAHA 97
TV PRAHA 98
TV PRAHA 99
TV PRAHA 100

MEDIÁLNÍ PARTNERI
Vltava
TV PRAHA
TV PRAHA 2
TV PRAHA 3
TV PRAHA 4
TV PRAHA 5
TV PRAHA 6
TV PRAHA 7
TV PRAHA 8
TV PRAHA 9
TV PRAHA 10
TV PRAHA 11
TV PRAHA 12
TV PRAHA 13
TV PRAHA 14
TV PRAHA 15
TV PRAHA 16
TV PRAHA 17
TV PRAHA 18
TV PRAHA 19
TV PRAHA 20
TV PRAHA 21
TV PRAHA 22
TV PRAHA 23
TV PRAHA 24
TV PRAHA 25
TV PRAHA 26
TV PRAHA 27
TV PRAHA 28
TV PRAHA 29
TV PRAHA 30
TV PRAHA 31
TV PRAHA 32
TV PRAHA 33
TV PRAHA 34
TV PRAHA 35
TV PRAHA 36
TV PRAHA 37
TV PRAHA 38
TV PRAHA 39
TV PRAHA 40
TV PRAHA 41
TV PRAHA 42
TV PRAHA 43
TV PRAHA 44
TV PRAHA 45
TV PRAHA 46
TV PRAHA 47
TV PRAHA 48
TV PRAHA 49
TV PRAHA 50
TV PRAHA 51
TV PRAHA 52
TV PRAHA 53
TV PRAHA 54
TV PRAHA 55
TV PRAHA 56
TV PRAHA 57
TV PRAHA 58
TV PRAHA 59
TV PRAHA 60
TV PRAHA 61
TV PRAHA 62
TV PRAHA 63
TV PRAHA 64
TV PRAHA 65
TV PRAHA 66
TV PRAHA 67
TV PRAHA 68
TV PRAHA 69
TV PRAHA 70
TV PRAHA 71
TV PRAHA 72
TV PRAHA 73
TV PRAHA 74
TV PRAHA 75
TV PRAHA 76
TV PRAHA 77
TV PRAHA 78
TV PRAHA 79
TV PRAHA 80
TV PRAHA 81
TV PRAHA 82
TV PRAHA 83
TV PRAHA 84
TV PRAHA 85
TV PRAHA 86
TV PRAHA 87
TV PRAHA 88
TV PRAHA 89
TV PRAHA 90
TV PRAHA 91
TV PRAHA 92
TV PRAHA 93
TV PRAHA 94
TV PRAHA 95
TV PRAHA 96
TV PRAHA 97
TV PRAHA 98
TV PRAHA 99
TV PRAHA 100

inzerce

Zločin na pokračování

Gangsterské seriály HBO

HBO platí za nejvlivnější televizní kanál vytvářející nové ambiciózní seriály. Přístup této stanice se odráží ve třech slavných gangsterských dílech z její produkce, které každé po svém rozvíjí téma zločinu na velkorysé dějové ploše.

HELENA ZIKMUNDOVÁ

Do devadesátých let bylo pojetí televizního seriálu jako dlouhého, postupně se rozvíjejícího příběhu převážně doménou soap oper. Jejich postavy se ovšem z principu moc povahově neměnily a držely se snadno definovatelných a rozpoznatelných charakteristik, aby se divák kdykoli rychle zorientoval. To se změnilo až s příchodem nové éry televizních dramát, uvedené do pohybu placenou stanicí HBO. Seriál *Rodina Sopranů* (The Sopranos, 1999–2007) dodal televiznímu médiu dávno potřebnou důstojnost, i když paradoxně v době, kdy začínalo být jasné, že se technologicky přežilo. Zatímco ve způsobu distribuce obsahů televizi čeká v lepším případě už jenom řízený ústup ve prospěch progresivnějších technologií, kvalitou produkce konečně urvala rovné místo vedle kinematografie.

HBO od té doby zprodukovala mnohem víc seriálů, které existenci nové éry potvrzují (*Řím*, Rome, 2005–2007; *Odpověď v pokoji*, Six Feet Under, 2001–2005; *Deadwood*, 2004–2006, ad.). Některé později slavné náměty si dokonce nechala utéct; odmítla třeba seriál *Mad Men* (od roku 2007), za který teď už pátou sezonu sklízí uznání stanice AMC. Novodobé tažení HBO přesto asi nejlépe charakterizují tři velká dramata z prostředí organizovaného zločinu spojeného s určitým městem. *Rodina Sopranů*, *Špína Baltimoru* (The Wire, 2002–2008) a *Impérium – Mafie v Atlantic City* (Boardwalk Empire, od roku 2010) se navzájem liší, společně ale shrnují to podstatné z ekonomického i tvůrčího luxusu, který si HBO v posledních patnácti letech dopřávala.

Terapeutický profil mafiána

Když Francis Ford Coppola natočil v roce 1972 *Kmotra* (The Godfather), zásadní část jeho převratnosti spočívala v polidštění gangstera. Tradičně spíš jednoduchý, někdy groteskní a zároveň mytizovaná figura ztělesňující nástroj zla tu dostal hlavní roli a s ní třetí rozměr. Až televize ale otevřela cestu Tonymu Sopranovi, vysoko (a později ještě výš) postavenému mafiánovi z New Jersey, kterého trápí deprese a fakt, že ho maminka nemá ráda. Jedině formát seriálu mohl dostatečně rozvinout všednodenní mizérii melancholického gangstera. Hned v prvním dílu začal Tony na radu doktora neochotně docházet na psychoterapii a divák se tak díky jednoduché zámince dozvídal, co Tony nikomu jinému nahlas neřekl a co se nedalo vyčíst z jeho pohledů. Terapeutická sezení s doktorkou Melfiovou přitom neodhalují žádný primární, jednoduchý konflikt svědomí a osudového údělu. Tony Soprano se z nich nikdy nevynořuje jako oběť okolností. Je představen jako nešťastný chlap s výkyvy nálad a záchvaty úzkosti, který má psychicky náročné, zodpovědné povolání. Takové, které sice stojí na rodině, ale také se s ní špatně slučuje.

Především se ale ze *Sopranů* stal první velký a komerčně úspěšný seriál definitivně zpochybňující status televize jako retardovaného sourozence filmu. Nemá typicky televizní laciný vzhled, nepodřizuje děj ploše dílčích epizod a troufá si nevycházet divákovi úplně vstříc schematicností a polopatičností. Risk se v tomto případě vyplatil. HBO jako placená stanice měla přirozeně menší diváckou základnu, ale se *Sopranovými* přesto ve sledovanosti opakovaně vítězila nad velkými, volně dostupnými kanály.

Fikce je víc než dokument

Sopranovi znamenali počátek nové éry, nicméně její tvůrčí vrchol přišel až v roce 2002, kdy HBO začala vysílat *Špínu Baltimoru*. Ta se během pěti sezon své existence nedočkala ani vzdáleně srovnatelné popularity, ale je to jediný titul, který pravidelně odsouvá

Sopranovy na druhé místo v žebříčcích nejlepších televizních dramát poslední dekády. Recenzenti si ji hýčkají jako zapadlý poklad a unikátní příklad díla, které bylo tak dobré, až se samo odsoudilo ke komerční záhubě.

Problémy *Špíny Baltimoru* začínají už obsazením. Hlavní tvůrce David Simon psal třináct let o zločinu pro deník Baltimore Sun a rozhodl se v seriálu respektovat demografii skutečného Baltimoru, takže vznikl ojedinelý pořad s převážně černošskými postavami, který přitom nebyl ani sitcomem, ani show na MTV. Pro černošské herce je pořad znatelně míň rolí než pro bělochy, logicky proto existuje celý zástup vynikajících charakterních herců, o kterých širší publikum nic neví. Ve *Špíně Baltimoru* bylo paradoxně tolik talentů jako v málokterém jiném seriálu, ale převážně černošské obsazení se stalo jedním z hlavních důvodů, proč publikum nikdy neprojevovalo větší zájem.

Seriálu přitížilo i to, že šlo pravděpodobně o nejkompexnější krimisérii, jaká se kdy na obrazovky dostala. Podrobně ukazoval prostředí zločinců, vyšetřovatelů, politiků i úředníků a žádná strana přitom nebyla výrazně morálně bezúhonnější než jiná. Simon přišel s komplikovaným obrazem systému institucí a komunit prolezlých různě závažnými průšvihy. Epizody končí do ztracena, zločinci mluví košatým slangem, podstatné informace v dialogích často zaznívají jakoby mimochodem a s každou novou sezonou přicházejí nebo odcházejí další postavy.

Kdyby se Simonův tým vědomě snažil natočit seriál, který pasivního diváka odradí, zřejmě by se mu to nepovedlo líp. *Špína Baltimoru* přitom vykresluje současnou Ameriku tak

předem. Se seriálem *Impérium – Mafie v Atlantic City*, posledním z trojice velkých gangsterských dramát HBO, to bylo trochu jednodušší. Jeho děj se vrací do amerického přímořského letoviska Atlantic City v časech prohibice a je to návrat s přepychem nákladné výpravy. První epizodu režíroval Martin Scorsese a stála osmnáct milionů dolarů (pro srovnání, výdaje za pilotní díl dalšího nákladného seriálu HBO *Hra o trůny*, Game of Thrones, vysílaného od roku 2011, se odhadují na 5 až 10 milionů dolarů). Scorsese také dodnes spolupracuje na seriálu jako jeden z výkonných producentů. Hlavní roli politika s mafiánskou kariérou Nuckyho Thompsona hraje Steve Buscemi, kterého cílová skupina zná mimo jiné právě z *Rodiny Sopranů*.

Že bude mít *Mafie v Atlantic City* ohlas, se dalo předpokládat s velkou pravděpodobností. Dnes má po dvou sezonách stále pozitivní recenze, pevnou základnu fanoušků a navíc několik cen. Je to vlastně naplněný producentský sen o tom, jaké by bylo investovat velké peníze a vycizelovat úžasné gangsterské drama do poslední drobnosti, od herců po kameru, od prvního kupletu v luxusním bordelu do poslední tkaničky u bot. Kromě zmiňovaných *Mad Men* snad aktuálně není na obrazovkách další seriál, na kterém by byla tak dobře vidět puntičkářská práce všech filmařských profesí. Celý svět *Mafie v Atlantic City* je tak fotograficky perfektní, až jej někteří kritici podezřívají, jestli v něm vlastně není kus eskapismu.

Nucky Thompson má něco z Tonyho Soprana, ale opojná dokonalost kostýmů a kulís nebo měkké, snové světlo divákovi neustále



Mafie v Atlantic City je možná jedním z prvních signálů, že sopranovská éra HBO pomalu končí. Foto hbowatch.com

detailně a sugestivně jako snad žádné jiné audiovizuální dílo. Sebedrobnější dokument se vždycky nakonec musí držet ověřeného, jinak by nebyl dokumentem, ovšem fikce si může dovolit víc. Může se k realitě přiblížit ne jejím pečlivým snímáním, ale uměleckým zachycením podstaty. Sledování *Špíny Baltimoru* zprostředkovává závažnost společenských problémů naléhavěji než série investigativních reportáží.

Dovolená s gangsterem

Z finančního hlediska byla *Špína Baltimoru* jednoduše pokus, který nevyšel, a jeho neslavný komerční potenciál se dal odhadnout

připomínají, že je v jiném vesmíru. V levnějších seriálech jako *Řím* a *Deadwood* nostalgie po minulých dobách většinou podlehla autentické ošuntělosti a neokázalosti. *Mafie v Atlantic City* rozhodně není o nic méně krvavé – a napsané je spíš ještě líp –, svou estetickou hladkostí ovšem poskytuje větší únik od divákovy vlastní každodenní reality.

Produkčně se tedy *Mafie v Atlantic City* dá považovat za vrchol zlatého věku HBO, kreativně se z něj ale trochu vymyká. Možná je dokonce jedním z prvních signálů, že pomyslná sopranovská éra televize není tak jednotná, jak se prezentuje, a že pomalu končí.

Autorka je publicistka.

Technobláboly stranou

Sci-fi jako kritika člověka v seriálech Ronalda D. Moorea

Space opera patří ke klasickým žánrům televizního seriálu přinejmenším od dob klasického Star Treku. Právě Star Trek se ovšem stal odrazovým můstkem pro osobitou tvorbu Ronalda D. Moorea, která nechce být pouhou eskapistickou fantazií.

JANA JEDLIČKOVÁ



Mooreovým cílem není eskapismus, ale snaha dotlačit diváka tam, kam nechce. Z pilotního dílu Virtuality. Foto spoilertv.com

Problematika autorství, respektive tvůrčivosti je v kontextu televizního média poměrně komplikovanou záležitostí. Na rozdíl od filmu, kde se autorské teorie aplikují už nějakou řádku let (a přinejmenším stejně dlouho se také dají zpochybňovat), televizní seriálová fikce odolává pevné definici tvůrce – všeobjímajícího stvořitele, který má pod kontrolou každý aspekt vyprávění. Seriál se často utváří několik let (či desetiletí, a to nejen v případě denních soap oper) a na jeho vzniku se podílejí mnohačetné týmy techniků, kreativců apod. Určit jednoho člověka odpovědného za celkovou podobu televizního seriálu či série je tak zhora nemožné. Přesto se najdou osobnosti, jejichž tvorba nápadně vykazuje ucelený systém znaků, který by se dal nazvat osobním stylem daného tvůrce, ač takovým tvůrcem bývá nejen režisér nebo scenárista, ale ve většině případů především producent daného pořadu. Zatímco někteří producenti se zdařile přizpůsobují vkusu publika (mnohdy se přitom ani nemusejí podbízet), jiní přicházejí s nadčasovými projekty, pro které se ještě neobjevila mezera na trhu nebo pochopení konzervativních televizních diváků. Na poslední jmenovaný případ v minulosti již několikrát narazil také televizní tvůrce par excellence, Ronald D. Moore.

Vyhnout se eskapismu

V prostředí televize se Moore pohybuje už od počátku devadesátých let jako producent a scenárista několika kultovních sérií space opery Star Trek (konkrétně produkoval či psal epizody sérií *Nová Generace*, *The Next Generation*, 1987–1994; *Hluboký vesmír 9*, *Deep Space Nine*, 1993–1999, a *Voyager*, 1995–2001), na kterých výrazně zasáhl nejen do narativu, ale také do oblasti speciálních efektů. Jeho zatím nejznámějším TV projektem je bezesporu *Battlestar Galactica* (2004–2009), remake populárního sci-fi seriálu (1978–1979). Moore má ovšem na svědomí (někde více, někde méně) i další seriály, které vykazují podobné charakteristiky a které nijak nezůstávají pozadu co do kritické reflexe soudobé společnosti. Většina z nich však byla předčasně ukončena, ať už kvůli finančním potížím nebo negativní divácké odezvě. První postartrekovský seriál *Dobro proti zlu* (*Good vs. Evil*, 1999–2000) skončil po dvou sériích, prequel *Battlestar*

Galactica s názvem *Caprica* (2010) se nedočkal druhé sezony a do třetí sezony se pro změnu nedopracoval oceňovaný seriál HBO *Carnivale* (2003–2005). Ještě hůře dopadl projekt *Virtuality* (2009), který byl nakonec předělán na televizní film, a jeden z posledních projektů, kouzelnické policejní procedurální drama *17th Precinct* (Sedmnáctý okrsek, 2011), zanikl po projekci pilotního dílu televizním producentům.

Moore se po zkušenostech ze Star Treku vrací nejen k žánru sci-fi, potažmo fantaskním žánrům obecně, ale také k morálním, etickým a existenciálním otázkám, k prozkoumávání hranic poznatelné reality, mezi náboženstvím a k otázce podoby a destrukce lidské civilizace. Star Trek přitom slouží jako odrazový bod a zrcadlový protipól toho, čeho chce dosáhnout. Podle vlastních slov není totiž jeho cílem eskapismus a pohodlí diváka, ale především snaha ho dotlačit tam, kam on sám nechce.

Sci-fi bez utopie

Moore chápe žánr science fiction jako prostředek výpovědi o současné společnosti a lidech, kteří ji utvářejí. Ne náhodou se v jeho seriálech pravidelně objevují přímé odkazy k americké přístěhovalecké politice, válce v Iráku, terorismu, mediální manipulaci, udržování náboženských systémů nebo k alternativním sexuálníím identitám. Rezignuje proto na jakékoli snahy po chlácholení diváka a utváření utopistických vizí dokonalé budoucnosti, stejně jako na tzv. technobláboly, tj. technologicky zaměřené dialogy a technologicky pojatá řešení problémů ve stylu deus ex machina (často uplatňovaná právě v klasickém Star Treku). Devízou jeho tvorby (případně projektů, které producentsky podporuje) je především nevybíravá kritika člověka a jeho snah opanovat svět. Dovádí své chybné, sebedestruktivní postavy do bodu, kde se musejí rozhodnout, zda se ráno budou moci samy na sebe podívat do zrcadla, nebo (oni a jejich blízcí) přežijí za cenu toho, že ztratí tvář. Musejí přežívat v nedokonalém světě, který je mnohdy nutí dělat věci za hranicemi jejich vlastního svědomí a jejich volba je často tíží až do konce života. Oběťují se pro dobro lidstva, jež je na konci pro jejich troufalou oběť stejně zatratí.

Falešný pocit spravedlnosti

Schopnost trefně a aktuálně reflektovat současnou společnost a její mechanismy se v jeho tvorbě objevuje pravidelně už od počátku. Zatímco u Star Treku ale podléháme na konci každého dílu falešnému pocitu vykonání spravedlnosti, u ostatních projektů Moore více či méně naznačuje, že každý happy end je jen krátkodobé ticho před velkou bouří. Zbytek lidské a cylonské civilizace v *Battlestar Galactica* nachází po vyčerpávající pouti vesmírem konečně obyvatelnou planetu, je to ale divák, kdo je skrze žánrovou aktualizaci schopen rozpoznat, že jejich cesta teprve začala a dějiny se budou znovu opakovat. Stejně tak hrdina *Carnivale*, léčitel Ben Hawkins, zachrání na okamžik lidstvo před samotným ďáblem, sám ale téměř obětuje svůj život a kvůli své naivitě zapříčiní únik ďáblova potomka. Společnost je u Moorea neodpuštějící masa lidí, která preferuje zájmy většiny před potřebami menšiny, ačkoli ona menšina je často morálně a eticky na vyšším stupni než zbytek společnosti, ať už jsou to humanoidní roboti z *Battlestar Galactica*, hledající svého boha, nebo vyvrženci společnosti putující s freak show v *Carnivale*. Tyto dvě skupiny pak konfrontuje a nutí diváka k zamyšlení nad jeho vlastními hodnotami a společenskými normami.

Moore neodvádí pozornost od soudobých problémů, naopak je do detailu rozebírá prostřednictvím fantaskní fikce a televizních metafor. Reflexe rozpadající se společnosti po 11. září 2001 je jen jednou z možných interpretačních poloh jeho tvorby. Je mučení cylonů v *Battlestar Galactica* ospravedlnitelné zájmem většiny? Je vražda nevinných civilistů v *Caprice* skutečně potřebná pro proniknutí myšlenek o existenci Jediného Boha do společnosti Dvanácti kolonií? Je nutné vystavit posádku vesmírné lodi smrtelnému nebezpečí jenom pro zvýšení sledovanosti televizní reality show ve *Virtuality*?

Cílem je nabourat očekávání publika, spjatá nejen s žánrovými recepčními schémata (např. časový přesun zápletky *Battlestar Galactica* do období několika tisíc let před Kristem), a rozkrýt problematiku oblasti společnosti, které jsou obvykle v televizní fikci zamlčované nebo zobrazovány v níkým nezpochybňovaných stereotypch.

Autorka je kritička televizních seriálů.

Černé zrcadlo obrazovky

Nekorektní mediální výchova Charlieho Brookera

Britský televizní scenárista a moderátor Charlie Brooker završil svou nevybíravou a zábavnou kritiku televizních formátů minisérií *Black Mirror*, v níž je ve hře nejen čest médií, ale i britského premiéra.

TÁŇA ZABLOUDILOVÁ



Černé zrcadlo najdete na každé zdi, na každém stole, na dlani každé ruky. Foto channel4.com

Jsou kvalitní drama seriály, jsou satirické pořady... a pak je *Black Mirror* (Černé zrcadlo, 2011). Třídílná hraná britská série si bere od obou něco, současně je natolik osobitá, že se nepodobá téměř ničemu jinému, co je v televizi k vidění. To se dá tušit už po pár minutách prvního dílu – únosci fiktivní britské princezny oznámí prostřednictvím videa na YouTube svůj úmysl mladou celebritu zabít, pokud premiér nebude mít v přímém přenosu pohlavní styk s prasetem. To, co se následně rozjede, není praštěná komedie ani parodie, ale svižná hypotetická analýza chování médií, veřejnosti a premiérova kabinetu v dané situaci: v době, kdy se o videu dozví hlava státu, už ho vidělo padesát tisíc lidí, horečně se tweetuje a média se pouštějí do pokrývání události podle obvyklých postupů. „Telegraph má na internetu interaktivní timeline, Guardian dělá živý blog,“ hlásí rešeršisté. Zpravodajské kanály ukazují generické reportáže, debaty expertů v televizních studiích, výsledky průzkumů veřejného mínění, názory „běžných“ Angličanů. Investigativní novináři se pletou do práce policii, která se v několika málo hodinách marně snaží únosce najít, poradci přemýšlejí, jak se má premiér zachovat.

Význam ztracený ve žvanění

Scenárista Charlie Brooker epizodou *Národní hymna* vystavěl dramatický oblouk na tom, co opakovaně říká ve svých pořadech *Screenwipe* (od roku 2006 na BBC Four) a *Newswipe* (v letech 2009–2010 na stejném kanále). Ve *Screenwipe* Brooker, původně recenzent počítačových her, komentuje ostatní televizní pořady, *Newswipe* se zaměřuje na zpravodajství. Na YouTube má nejvíc zhlédnutí reportáž nazvaná *How To Report the News*, Brooker v ní sarkasticky komentuje nejběžnější šablonu televizních reportáží složenou ze záběrů lidí chodících po ulici, prostých jednotlivců otevírajících u sebe v kuchyni úřední dopisy, informačních grafik použitých bez ohledu na to, jestli mají smysl, a anket s kolemjdoucími, kteří k tématu nemají co říct. Vždycky s nejostřejším humorem, jaký si lze představit, připomíná, jak se média naplňováním ustálených formátů a snahou „strhnout peopletrometry“ připodobňují filmům. „Význam se

ztratil někde ve všem tom žvanění. Někdy je to veselé, někdy je to smutné, ale není to skutečné,“ říká v prvním díle *Newswipe*. V dalším pouští znělku jedné z televizí uvádějící zprávy o zemětřesení v Japonsku, která nápadně připomíná trailer ke katastrofickému filmu. Jeden z jeho posledních sloupků pro britský Guardian se jmenuje „Jaký je rozdíl mezi filmem *Hobit* a zpravodajstvím? Ne tak velký, jak by měl být“.

Hlídnání hlídače

*Newswipe*ovské komentáře reklam mohou připomenout i výstupy filosofa a sémiotika Rolanda Barthesa, analyzujícího mytickou podstatu populární kultury. Brooker je samozřejmě především bavič, nevyslovuje nic nového a slovo fuck je v jeho pořadech slyšet skoro stejně často jako ve filmech Guye Ritchieho. Je ale perfektní v roli toho, kdo hlídá hlídače. Všimá si nejenom mediálních absurdit – například jeho videokoláž záběrů Kadáfiho v typických směšných oblecích končí záběry na diktátora objímajícího Tonyho Blaira. V roce 2004 volal před americkými prezidentskými volbami v novinovém sloupku atentátníky Johna Willkese Boothe, Lee Harveyho Oswalda a Johna Hinckleyho Jr.: „Kde jste teď, když vás potřebujeme?“ Musel se omluvit.

Zatímco úvodní epizoda *Black Mirror* s prasetem a britským ministerským předsedou je typicky brookerovsky nekorektní a střílí z podobných pozic jako jeho komentující pořady, druhý díl je melancholické sci-fi, kde lidé jezdí na trenažerových kolech generujících energii a přitom neustále sledují obrazovky před sebou. Za přeskakování reklam se platí, životní prostor je místnost, jejíž stěny jsou samy velkými obrazovkami, na kterých nejčastěji běží obdoba reality show *X Factor*. Všichni se do soutěže chtějí dostat, je totiž jednou z mála možností úniku. Do dystopického světa Brooker se svou manželkou a spoluscenáristkou (bývalou moderátorkou *X Factoru*) umístil love story bohatého Binga Madsena a Abi, dívky s krásným hlasem, kterou hlavní postava dostane mezi soutěžící pěvecké show. V závěru hraje důležitou roli střep ulomený z obří obrazovky.

Televize dívající se sama na sebe

Postavy třetího dílu – tentokrát ho nepsal Brooker, ale Jesse Armstrong, autor jiné britské politické satiry *Je to soda* (*The Thick of It*, od roku 2005) – mají za uchem implantované elektronické zrno, dovolující všechny vzpomínky uchovávat dostupné pro pozdější přehrání na kterémkoliv monitoru. Pochybná vymoženost umožní volný průběh paranoie hlavního hrdiny, který podezívá manželku z nevěry. „Černé zrcadlo z názvu série je to, které najdete na každé zdi, na každém stole, na dlani každé ruky – displej televize, počítače nebo telefonu,“ komentuje svoji hru na postmoderního Orwella Brooker, který seriálem vystupuje z role ironického baviče. Totéž ostatně platí i pro Brookero-vu předchozí zkušenost s televizním dramatem, minisérií *Dead Set* (2008), zombický horor ve stylu *Úsvitu mrtvých* (*Dawn of the Dead*, 1978), zasazený do prostředí vily reality show *Big Brother*. Svůj osobní strach z přílišné závislosti na telefonech, počítačích a iPadech a také pochopení, jak těžké je televizi ládovat nekonformním obsahem, vpravil do seriálu, kde postavy nejsou zjednodušené figury satirického představení, ale opravdoví lidé. Postavy *Black Mirror* jsou sice o něco chladnější, než bývá u seriálových figur zvykem, a je těžké se s nimi identifikovat i kvůli tomu, že se všechny objevují jen v jedné epizodě, avšak s premiérem z úvodního, Davidem Cameronem jistě oblíbeného dílu je možné cítit. Mezi americkými drama seriály se *Black Mirror* jeví jako mimořádně povedený britský příspěvek současné kvalitní televizi. Zneklidňuje publikum a pro televizi dělá to nejdůležitější – nutí ji dívat se na sebe samu.

Autorka je filmová publicistka.

Bylo nebylo dle bratří Grimmů

Nejnovějším trendem televizní produkce jsou seriály podle pohádkových předloh. Loňské americké novinky *Once Upon a Time* a *Grimm* ale místo idylických příběhů pro děti ukazují, že skutečný svět moc prostoru pro pohádková vyprávění nenabízí.

PAVEL KOŘÍNEK

Doba přeje pohádkám. Pohlédneme-li jen trochu pozorněji na americkou popkultur-ní produkci posledních měsíců, nemůžeme si nevšimnout výrazné vlny nových filmových či televizních děl využívajících tradiční kontexty kouzelných světů fantazie. Částečně je jistě možné tuto pohádkovou záplavu připisovat blízkosti žánru k produkčně aktuálně protežovanému fantasy – halasný úspěch *Pána prstenů* i *Harryho Pottera* se bude mediálním příběholovcům mainstreamu ještě několik let zjevovat v těch nejdráždivějších snech. Po několika sezon již navíc v televizním hájemství seriálu úspěšně působí i dostředivá síla meče a nahoty, která ke své mateřské žánrové kategorii přitahuje i tvorbu rádoby historickou: tu zdařilejší (*Tudorovci*, *The Tudors*, 2007–2010), i tu primitivněji exploatační (*Spartacus*, od roku 2010).

Americká televizní sezona 2011/2012 přinesla hned dva z pohádek čerpající seriály: v rozmezí jen několika málo dnů na konci října představily své „kouzelné“ novinky stanice ABC (seriál *Once Upon a Time*, *Bylo nebylo*) i NBC (*Grimm*). Žánrově se sice obě série odlišují – temnější *Grimm* variuje klasický model procedurální krimi, zatímco odlehčenější *Once Upon a Time* sází na reimaginaci kanonických pohádkových zápletek stríženou moderně fragmentární, „lostovskou“ narativní strukturou –, jinak ale mají obě konkurenční řady mnoho společného.

Protagonista série *Grimm*, portlandský detektiv Nick Burkhardt, o sobě zjišťuje, že je dědicem dávného poslání bojovníků s nadpřirozenými bytostmi. Široký ansámbl obyvatel mainského městečka Storybrooke ze seriálu *Once Upon a Time* zase představuje hrdiny nejznámějších pohádkových příběhů kletbou vyhoštěné do exilu reálného světa. V obou případech je tak možná spíše než o ožívování

tradiční pohádky lépe hovořit o metapohádkovém žánru, o zglajchštaltovaně postmoderní hře s žánrovými, příběhovými i motivickými očekáváními.

Nabízí se samozřejmě interpretovat zvyšující se televizní popularitu zase jednou resuscitované pohádky jako novodobý eskapismus – v období znovu se navracející krize je takové čtení „útěku před realitou“ nasnadě. Kritické odmítnutí televizního pohádkového prostoru coby fantazijní útěšné vějičky ale naráží na dualitu narativních světů představovaných děl.

Emigrantská Popelka

Detektiv ze seriálu *Grimm* po supermanovsku („clark-kentovsku“) maskuje svoji identitu a možnost úniku zavrhuje proto, že před všudypřítomným skrytým světem nemá vlastní kam prchnout. Diváci *Once Upon a Time*

sice možná fandí Sněhurce, vejcorodým trpaslíkům i princí Jasoňovi, aby společně prohlédli, kletbu prolomili a našli cestu zpátky do ztraceného světa pastelových barev a špatné trikové animace, každé pokračování seriálu nás ale zároveň – jakkoli nejspíš nezáměrně – přesvědčuje o tom, že v reálném světě pro takovou idylu vlastně místa není: starostkou Storybrooku je tak dle očekávání zlá čarodějnice, zjitřeným citům Sněhurky a prince Jasoně překáží Jasoňovo stávající manželství a trpaslík Rejpal utápí svůj stesk v alkoholu (tedy alespoň do té doby, než se zamiluje do místní jeptišky, rozuměj víly kmotříčky).

Metapohádkovým seriálům loňského roku je tak možná nejvíce vlastní ona rozmlížená dualita mezi světy „zde“ a „tam“ – jistě, dvojsvětost fantastického vyprávění není žádné novum, magická univerza, jak známo, číhají za zrcadlem i v šatní skříni, mnoho si

lze slibovat od výrazných jizev i mateřských znamének. Většinou jsou ale naše světy a světy magických dobrodružství pevněji odděleny. Zde se prolínají, slévají a volně v sebe přecházejí. A co navíc: jste-li v jednom ze světů loser, schopnost zapamatovat si „expecto patronum“ z vás v tom druhém hvězdu neudělá.

Na tvrdém konkurenčním poli televizní seriálové fikce dokázaly oba premiérované tituly obstát natolik, že byly objednány i pro další sezonu. Co víc: aktuálního pohádkového vrtochu divácké přízně si povšimla i další studia, která rovněž začala hledat vhodný magický příběh k vykouzlení. Možná trochu ironií osudu sáhla hned dvě studia po rovněž světovými i osobnostními dualismy překypující klasice *Kráska a zvíře*. Domýšlení vazeb k aktuálním globálně sociopolitickým kontextům zde bude za domácí úkol.

Autor je bohemista.



Metapohádkovým seriálům je možná nejvíce vlastní rozmlížená dualita mezi světy „zde“ a „tam“. Foto oncepodcast.com

Témat je dost, tvůrci jsou líní

Polská režisérka Agnieszka Hollandová v současné době připravuje pro českou HBO třídílnou minisérii *Hořící keř* o Janu Palachovi podle scénáře Štěpána Hulíka. Na letošní Letní filmovou školu v Uherském Hradišti je plánovaná rozsáhlá retrospektiva její tvorby. Přinášíme krátký záznam z besedy, která se uskutečnila 14. května v pražském kině Ponrepo.

Jak byste srovnala situaci v polské kinematografii šedesátých nebo sedmdesátých let se současností?

Filmů je dnes víc a jsou kvalitnější. Ale pořád nedosahují úrovně dřívějších let. Filmaři mají problém se sdílností. Snímek je třeba citlivý a zajímavý, ale není v něm síla, aby prorazil dál do světa, jako se to v současné době daří třeba rumunským filmům.

Nechybějí dnes také silná témata?

Témat je spousta, ale myslím, že filmaři jsou trochu líní. Navíc po roce 1989 přišel finanční propad, všichni věřili v samospasitelnost trhu, ale brzy se ukázalo, že to je iluze. Bylo málo peněz a vzniklo určité vakuum. Pamatuji se, jak jsem na začátku devadesátých let byla v mezinárodní porotě na festivalu v Gdyni, bylo tam tehdy ještě docela dost – asi třicet – filmů, ale všechny vidět bylo utrpení. V našem hotelu přestaly fungovat telefony, někdo ukradl měděné kabely, a já si říkala, že to dobře vyjadřuje situaci v polské kinematografii: jako by někdo ukradl kabely mezi diváky a filmaři. Nicméně za poslední čtyři roky se situace zlepšila. Vznikl Polský institut filmového umění, byl schválen zákon o kinematografii, existuje dobrý, objektivní systém přidělování peněz a najednou máme z pěti filmů ročně padesát a deset z nich je dobrých.

Polské filmy byly skvělé už v sedmdesátých a osmdesátých letech. Čím to je, že se v Česku netočí tak dobré snímky?

Nemyslím si, že by na tom Polsko bylo lépe než Česko. Naopak Poláci se už skoro deset let

dívají na českou kulturu a životní styl s obdivem, je to dokonce určitá móda, ale samozřejmě i trochu idealizovaný obraz. Češi říkají, že polské filmy jsou lepší, a Poláci zase hned mluví o Zelenkovi a Hřebejkovi, jak jsou jejich snímky skvělé a mají smysl pro humor a odstup, zatímco polské filmy jsou nudné. Když jsem dělala casting pro svůj poslední film, dívala jsem se na hodně českých filmů a byla jsem celkovou úrovní trochu zklamaná. Polská situace je trochu lepší, ale opět to souvisí s kvantitou. Pamatuji se na začátek tisíciletí, kdy nebyly peníze a mezi filmaři panovala nevraživost. Objevily se útoky na „starce“: Wajda by prý už neměl točit, protože zabírá místo mladým, ale když něco natočili mladí filmaři, zase to za moc nestálo. V okamžiku, kdy se objevila podpora státu, se problémy vyřešily, filmaři se zajímají o svou práci a vzájemně si pomáhají.

Jak zlepšit situaci současné střeoevropské kinematografie a distribuci polských filmů?

Publikum se v současné době mění, ale je těžké uvést nekomerční film, aniž by to bylo

spojeno s nějakou událostí – například festivalem. V Polsku jsou dva dobré mezinárodní festivaly, varšavský a vratislavský. Polská distribuce je podle mého názoru živější a pestřejší než česká, vzniká také hodně občanských iniciativ. Například moje známá, režisérka Dorota Kędzierzawska, vymyslela projekt putovního kina. Vybrali současné filmy a jezdí s nimi po malých městech a taky místech, jako je například vězení, organizují tam projekce a setkání s tvůrci. Ten projekt je velmi úspěšný a podařilo se mu opět navázat kontakt s diváky mimo festivaly. Nicméně je to těžká práce a komerční výsledky nejsou nijak ohromující. Ale přístup diváků se mění, dříve měly největší návštěvnost špatné romantické komedie a dnes má náročný film jako můj snímek V temnotách více než milion diváků, zatímco komedie sto tisíc. Myslím, že za tím stojí vliv internetu, větší výběr, diváky už nevychovává přihlouplá televize, vyžadují kvalitu. Navíc nevíme, kam povede krize. Může se stát, že byt pro lidstvo nebude dobrá, filmu pomůže.

Besedu moderovala **Alena Prokopová**.

Přepsala a zkrátila **Lucie Zakopalová**.

Nová definice designéra

S Na Kim o překračování oborových hranic

U příležitosti 25. mezinárodního bienále grafického designu Brno 2012 otiskujeme rozhovor s korejskou designérkou a členkou poroty Na Kim. Jeho ústředním tématem jsou interdisciplinární přesahy designu a překonávání propasti mezi jeho komerční a nekomerční podobou.

KATEŘINA PŘIDALOVÁ

Co vás vedlo opustit Koreu a průmyslový design a odejít na Werkplaats Typografie do Holandska studovat design grafický? Studovala jsem průmyslový design na strojírenské škole, jejíž postoj k designu byl vázán na technologii a masový trh. Často jsem se cítila frustrovaná a kladla si otázky o roli designéra v procesu, který je řízen potřebami uživatelů, statistikami a technologiemi. Později jsem našla větší možnosti uplatnění v designu grafickém. Díky zkušenostem s typografií a tiskem jsem si uvědomila potenciál vizuální komunikace při řešení obecnějších životních otázek, které se nemusejí týkat primárně designu. Navíc jsem vždy měla nutkání vyzkoušet si život v jiném kulturním prostředí. Tato touha mě přivedla do Holandska ke studiu na arnhemské Werkplaats Typografie. Když jsem poprvé tuto školu navštívila, byla jsem fascinována přístupem založeným na naprosté svobodě, nezávislosti a komunálním způsobu života, který organicky propojuje prostor vzdělávání s aktivitami mimo školu.

Můžete nám říci něco o vaší práci?

Moje dřívější zkušenost v oblasti průmyslového designu bezpochyby ovlivnila můj současný přístup. Uvažovala jsem tehdy na mnoha úrovních současně – manažerské, výzkumnické, producentské a inženýrské, neboť rozmanité úkoly si žádaly rozdílné přístupy. Později, při projektech na Werkplaats Typografie, jsem se namísto vizualizování obsahů mohla orientovat obecnějším, konceptuálním směrem. Studenti na WT jsou z různých oblastí, vzájemně se ovlivňují a spolupracují. Tento integrální přístup je zde naprosto přirozenou součástí studia. Můj postoj dosahuje dále, než je běžná praxe designu, a označuji ho za iniciující aktivity – initiating activities.

To znamená, že vaše práce je převážně autorské povahy, obdobou umělecké činnosti. Avšak nedílnou součástí designu je i komerční rozměr. Jak vy sama komerční stránku designu vnímáte a jaké máte v tomto směru zkušenosti? V Koreji jsem měla možnost vyzkoušet si práci na komerčních projektech. Nikdy jsem však necítila, že by to byla bolestivá zkušenost, ale naopak cenný impuls k zamyšlení nad designérským přístupem. V Nizozemí jsem si pak uvědomila velkou propast mezi komerční a kulturní oblastí. Jsou to dva oddělené světy, které mají své specifické klienty, zakázky, designéry a rovněž i jiné publikum. Někteří designéři si myslí, že pokud chtějí dělat dobrou práci, musí pracovat pouze pro kulturní sektor. Věřím, že možností, jak se vyrovnat s touto propastí, je udržet si rovnováhu mezi autorskými aktivitami a komerčně orientovaným designérským servisem. Důležitá je vzájemná spolupráce a konceptuální přístup s jasným záměrem bez ohledu na to, zda se jedná o kulturní zakázky nebo projekty určené pro nejširší veřejnost.

V jedenáctém čísle časopisu Graphic, který vyšel v roce 2009, jste se věnovali aktuálním způsobům vystavování designu. Co vás přivedlo k tomuto tématu?

V současnosti se chápání designu vyvíjí nekonvenčním směrem. Nejedná se pouze o design, který své produkty posuzuje z estetického a funkčního hlediska, ale také o širší pojetí designu jako procesu. Tuto skutečnost odráží i koncepce výstav o designu. Můžeme sledovat posun od tradičních expozic prezentujících designérská portfolia směrem k výstavám, které se zabývají sebereflexí ve smyslu zkoumání vlastních možností a postupu. Proměňuje se role nebo dokonce definice designéra, který sám sebe vnímá zároveň

jako umělce, editora, kurátora, spisovatele, nakladatele, sběratele apod. Já tuto změnu vítám, neboť otevírá nové možnosti tvorby, smazává se hranice mezi jednotlivými oblastmi a designérský proces se otevírá experimentování a odvážné spolupráci napříč oborů. Domnívám se, že se za takovýto pojetím designu skrývá „odmítnutí experta“ a „důvěra ve spolupracovníka“, případně víra ve spolupráci mezi různými oblastmi.

Většina citovaných výstav v jedenáctém Graphicu se soustřeďuje spíše na koncept než na média. Některé byly jednoznačně spojeny s designem, ale ne všechny byly iniciovány nebo kurátorovány designéry a některé ani nebyly přímo o designu.

Letos v únoru jste byla v Brně členkou výběrové poroty Bienále grafického designu Brno 2012. Můžete přiblížit tuto zkušenost?

Především jsem si kladla otázky týkající se současného pojetí soutěžních výstav o designu. Jaký je rozdíl mezi projekty předloženými do designérské soutěže a běžnými designérskými pracemi? Mají tato díla původní



Na Kim. Foto Jiří Thýn, 2012

přirozený účel vycházející z designérského procesu, nebo jsou zamýšlena a vytvořena pro soutěžní či jinou výstavu? Je oprávněné chápat tyto práce jako reprezentativní vzorek? Jak se u nové generace designérů změnil postoj k designérské soutěži?

Organizační tým vedený Radimem Peškem se snažil tyto otázky zodpovědět uspořádáním doprovodných výstav, diskusí na různá témata z designérské praxe a zapojením výběrové poroty do kurátorského procesu.

Na základě jakých kritérií jste práce vybírali?

Shodli jsme se na nových kritériích. Snažili jsme se vybrat práce, jejichž hodnota spočívá v zohlednění samotného kontextu designu. Některé dávají smysl pouze v souvislosti ostatních exponátů v rámci konkrétní instalace. Proto jsme během výběrového procesu diskutovali i s architektem expozice o způsobu a metodě instalace.

V porovnání s výstavami, které jste diskutovali v Graphicu, je hlavní formát brněnského bienále soutěžní. Co si

myslíte o prezentování grafického designu soutěžním způsobem „známkování nejlepšího produktu“?

Design se těžko hodnotí mimo svůj kontext. Je těžké – či dokonce nemožné – definovat „nejlepší“ způsob, jak pojmout soutěžní výstavu grafického designu. Cenným vodítkem může být skutečný kontext designérského procesu. Z tohoto hlediska je Biaková kurátorská výstava Grafický design v bílé krychli [Peter Biakov: Grafický design v bílé krychli. Moravská galerie v Brně, 2006 – pozn. red.] velmi zajímavým experimentem, neboť se snaží reprodukovat přirozený kontext procesu grafického designu v galerijním prostředí. Soutěž grafického designu v „bílé krychli“, tj. v klasickém galerijním prostředí, zůstává bezpochyby nadále velkou výzvou.

Jaký je tedy kurátorský koncept hlavní výstavy bienále?

Nechtěli jsme proklamovat přímo kurátorský koncept. Výstava je strukturována jakýmsi organickým, poetickým způsobem. Myslím, že nejlepší cesta pro návštěvníky, jak prozkoumat letošní Bienále Brno, je domyslet si skryté kurátorské pojetí.

Co je podle vás kvalitní design a jak se pozná?

Nemám ráda výraz „vysoká kvalita“. Jednoduše preferuji subjektivní pohled na to, co je dobrý design. Myslím, že by měl mít jasný účel a designéři by měli přesně znát podstatu svého záměru. Pokud je již jednou stanoven cíl projektu, jeho koncept, typografické nástroje a produkční metoda, jsou pak jen otázkou rozhodnutí technického rázu. Věřím, že pokud je idea projektu dostatečně opodstatněná, získá podporu i zvenčí. To je klíčové pro jakoukoli designérskou aktivitu, zahrnující jak kulturní, tak komerční zakázky či volnou tvorbu.

Myslíte si, že na výstavě o designu patří jen kvalitní autorské práce? Jak by se dala pojmout výstava, která chce problematiku grafického designu řešit i z hlediska anonymních produktů komerčního rázu?

Ať jde o „vysokou“ či „nízkou“ kvalitu, autorský přístup v designu je jednodušší uvést do kontextu výstavy. Autorské projekty v mnoha případech sdílejí své koncepty napříč kulturní scénou a mohou být prezentovány teoreticky, uvedeny do určitých souvislostí a kategorizovány. Záměry komerčních prací jsou často příliš jednoznačně orientované, než aby mohly být revidovány. Přesto si myslím, že je možné otevřít diskusi o vystavování anonymních komerčních artefaktů. To vše záleží na kurátorském konceptu, neboť kvalita grafického designu se výstavu od výstavy různí. Byla by chyba věřit, že kvalitní design je vždy zárukou dobré výstavy a komerční design nemůže na výstavě nikdy obstát.

Na Kim (nar. 1979) studovala průmyslový design v korejském institutu vědy a technologie KAIST a grafický design na univerzitě Hong-ik v Koreji. V letech 2006–2008 se účastnila magisterského rezidenčního studijního programu ve Werkplaats Typografie v nizozemském Arnhemu. Příležitostně se zabývá vlastními projekty, organizovala několik výstav. Od roku 2009 pracuje jako redaktorka a umělecká ředitelka korejského časopisu Graphic. Na letošním 25. bienále grafického designu v Brně je členkou výběrové poroty. Žije a pracuje v Amsterdamu, svou práci prezentuje na webu ynkim.com.



„Sám mám čtečku už dlouho a velmi často ji používám. Klasické tištěné knihy si samozřejmě kupuji stále, ale mít vše v kapse od saka, obzvlášť když pořád někde cestujete, je praktické. Proto jsem rád, že od teď bude možné si vzít moje knihy kdykoliv do vlaku, na výlet nebo na dovolenou třeba k moři...“

Nakladatelství Labyrint připravilo všechny dosud vydané autorovy romány jako e-knihy. Romány *Nebe pod Berlínem*, *Grandhotel*, *Potíchu* a *Konec punku v Helsinkách* jsou nyní dostupné legálně ve všech formátech (epub, mobi, pdf) v distribuci Kosmas.cz a Palmknihy.cz a brzy také přes AppStore.

S RUDIŠEM K MOŘI

www.rudis.cz | www.labyrint.net

Koho chleba jíš...

O procesu s Tranzitdisplay

Soud s Tranzitdisplay, zorganizovaný samotnou obžalovanou stranou, se uskutečnil jako první v připravované řadě fiktivních procesů s představiteli lokální kulturní scény. Předmětem sporu se stala finanční podpora bankovní skupiny Erste a úzká vyprofilovanost galerie.

JANA CHLUBNÁ

V době, kdy se i utrpení stalo komerčním artiklem, jehož vykoupením můžeme očistit „špinavé“ peníze, se i společenská kritika, nemající na chleba, dá koupit jako mírová zástava. Předznamenané přísloví se tak dnes úspěšně transformovalo do verze „Koho chleba jíš, tomu v písni spílej“, neboť právě za tuto píseň dostanete do klobouku nejvíce peněz.

Soud je proces, kterému nutně předchází domněnka, že byl učiněn konkrétní přestupek proti stanovenému řádu. Je záležitostí vnějšího hodnocení, a kdo a jak bude rozhodovat, není otázkou volby souzeného. Je také běžnou zvyklostí, že soudní proces bývá vyvolán jiným subjektem, než kterému je přisuzována vina. Proces s Tranzitdisplay, který se uskutečnil 28. května v prostorách stejnojmenné pražské galerie, byl v mnoha zmíněných ohledech velmi nestandardní. Iniciativa vedoucí k zinscenování tohoto procesu totiž vzešla ze strany obžalovaného, a co víc – bez konkrétního podezření viny. Tato strana si také zajistila vlastního žalobce, soudce i další zúčastněné osoby. Celá akce se tak podobala spíše dětské hře, performanci, povedené scénce k táborovému ohni či diskusnímu pořadu televize Nova.

Kdo chce kam, pomozme mu tam

Byť byl žalobce, umělec Milan Salák, pasován do své funkce z vůle zástupců obžalované strany a za absence jejího jasného prohrěšku, pokusil se vznést žalobu s funkčním obsahem. Instituce Tranzit tedy byla obviněna z „neplnění deklarované funkce ve smyslu podpory současného umění a realizace disproporční podpory specifického druhu umělecké a výstavní činnosti, jejímž výsledkem je akademizující etablace postkonceptuálního instalačního minimalismu na české výtvarné scéně“. Současně také z „nenaplnění vytyčených cílů ve smyslu ‚citlivosti a politického rozměru‘ ve vztahu ke zřizovateli s následným mediálním podílem na legitimizaci majoritních finančních aktivit Erste Bank Group“.

Ačkoliv se jednalo o akci silně sebereflexivního charakteru, otevřela se zde mnohá témata, která mají v současné diskusi o umění a jeho provozu obecnější platnost. Jedním z nich je problematika takzvané zainteresovaných peněz. Myšleny jsou zdroje finanční

podpory, které v rámci investic sledují současně jiné cíle než pouze nezištnou podporu daného druhu umění. Peníze z komerčního sektoru jsou mnohdy dvojsečnou zbraní, jež zároveň podporuje i manipuluje. V případě procesu s Tranzitdisplay napadla žaloba finanční podporu ze strany Erste Bank Group a motivace, které vedou tuto finanční skupinu k investicím do projektů, jako je přednáška Slavojе Žižka. Metaforicky řečeno, otázkou



Vít Havránek obhajuje Tranzitdisplay. Tranzitdisplay, 2012

je, jak funguje kritika loupežnictví, zaplacená z ukradených peněz? Bude v takovém případě bandita očištěn, nebo kritika odzbrojena a učiněna bezzubou? Ačkoliv pouhým „vinen“ porota odpověď na otázku nepřinesla, domnívám se, že její hledání bude stále nezbytnější, abychom si mimoděk postupně nevykopali vlastní hrob.

Z undergroundu na výsluní

Druhá část vznesené žaloby byla zaměřena na disproporční zastoupení současné umělecké scény v programu projektu Tranzit. Obvinění vycházelo z přesvědčení, že současná umělecká produkce nabízí podstatně širší spektrum

výstupů, než které je prezentováno žalovanou stranou. To je, domnívám se, nepopiratelným faktem. Slabinu žaloby však vidím v tom, že Tranzitdisplay si ve svém poslání nikde nedefinuje podporu současné umělecké produkce v celé její šíři a komplexnosti. Byla by to vize nadmíru utopická a sebedestruktivní.

Otázkou je spíše samotný výběr, jaké důvody k němu členy týmu vedou a jaké jsou jeho důsledky. V tomto smyslu je pozoruhodné přesvědčení většiny svědků obhajoby (Lenky Lindaurové), a zdá se, i obžaloby o dalekosáhlosti dopadu aktivit Tranzitdisplay. Ty podle některých názorů mají vliv nejenom na uměleckou obec, v jejímž rámci chápou její dopad přímo jako normotvorný, ale i mimo ni. Vnímají souzený projekt jako jedinou organizaci svého druhu, věnující se systematicky sledování, archivaci, zkoumání a prezentaci současného umění (s výjimkou Vědecko-výzkumného pracoviště AVU). Byť také rozumím významu Tranzitdisplay jako klíčové organizaci se solitérním postavením, tento úsudek se mi zdá značně nadsazený. O to více pak domněnka, že tato instituce etabloje umělce z hlubin „undergroundu“ současné umělecké tvorby na piedestal akademické a společenské normy. Je bez pochyby, že umělci prezentovaní Tranzitdisplay jsou v rámci její komunity posouváni po interním pomyslném žebříčku kamsi výše. Je však nutné se podívat do vlastních řad a uvědomit si, kdo patří mezi známé tváře návštěvníků Tranzitdisplay. Opravdu se jedná o průměrného návštěvníka galerie, natož pak průměrného českého občana? Mezi kým jsou tito „vyvolení“ umělci „oslavováni“? Kolik z nás nikdy Tranzit nenavštíví a kdo tam vlastně někdy byl? Komunita vyvolených umělců mezi vyvolenými diváky? Opravdu je tento druh elitního zařazení společenskou normou?

Ať tak či onak, Tranzitdisplay svůj proces prohrál pouze obrazně. Komunita byla zajisté potěšena z ortelu „vinen v plném rozsahu“, trestem je ostatně vydání monografie jednoho z „vyvolených“ (některého z členů Tranzitdisplay) a výstava Martina Saláka navrch. Ačkoliv se domnívám, že pravé vítězství bude asi otázkou hlubšího sebezpytování, chápu tento proces jako jeden z jeho průvodních jevů, a proto si ho také cením.

Autorka je teoretička umění.

na oprátce

Bytostní umělci

ONDŘEJ FUCZIK

Nedávný Salon malby v pražském DOXu vzbudil poměrně zajímavý ohlas jak u široké, tak u odborné veřejnosti. To samotné se dá označit za úspěch: DOXu se daří naplňovat strategii otevírání provokativních společenských otázek. Něco podstatného mi ale nedovoluje vnímat tuto akci jako čistě pozitivní počin.

DOX vytvořil prostor pro všechny malíře, nepozval tedy jen tzv. etablované umělce, ale prostě všechny, kteří malují obrazy. Na první pohled se jedná o upřímně přátelský akt a neobvyklý projev důvěry. Demokratičnost tohoto záměru se zdá být nezpochybnitelná, přesto spíše souhlasím s názorem Mileny Bartlové: „Pokud [organizátoři] chtějí tvrdit, že demokracie spočívá v tom, že zahodíme hodnotová měřítká a legitimizujeme jako umělecký výkon vše, co kdokoli přinese, pak, obávám se, demokracii neprospívá. Dáváme-li zazníť hlasu mizerného malířství

a legitimizujeme jej vystavením v renomované umělecké instituci, pak zamlžujeme a rozmýváme to, co naopak potřebuje být vyhraněné a zřetelné.“

Výtvarné umění je široký pojem a současné umění k rozšiřování těchto hranic významně přispívá. Od galerijních (a vzdělávacích) institucí proto očekávám, že se budou snažit dlouhodobě zažité kategorie umění změnit, a nikoli konzervovat. Už jen z toho důvodu, že tyto hranice brání chápat současnou i historickou podstatu umění v její komplexnosti. Umění pojímané jako jednotlivé a od sebe oddělitelné kapitoly funguje snad v nákladných encyklopediích, realita je ovšem odlišná. Vzniká problematické neporozumění, na které je možné narazit i na nejvyšších místech kulturní hierarchie. Jde o dlouhodobé vytváření nefunkčních polí, jejichž hranice je uměle vymezována nepřesným zjednodušením.

Vzniklá výstupní informace může zmyšlit nejen všechny vystavující, ale také širší veřejnost. Vybízí k chápání umění ne v jeho historickém, společenském a sociálním kontextu, ale v současné době již nefunkčním modu uvažování o umění v oddělujících kategoriích kabinetů – v tomto případě kabinetu malby. Stvrzuje se tím role „bytostného“ malíře. Nejde o malíře (příště to bude třeba „bytostný“ fotograf, sochař), jde o informaci, která

u veřejnosti – a tato výstava je určena především pro širokou veřejnost – podporuje přežítý způsob uvažování.

„Bytostný“ malíř tu bude přítomen vždy. To je ale jeho problém. Pokud od dětství vnímáme uměle rozdělené role výtvarného umění (malíři, sochaři, keramici, grafici), pak je to něco jiného, než když takto mluvíme například o kategoriích sportu. Tenis má jednotná pravidla, stejně tak třeba házená – vyjadřuje se nekomplikovaně jediným jazykem, všichni účastníci jsou sice sportovci, ale jednotlivá odvětví se vzájemně neprolínají. U umění tomu tak není. Jeho jazyk se neustále mění, malba najednou může být konceptuální, obraz se dokáže změnit v objekt, divadelní představení v krátkou performanci apod. Je nevhodné utvrzovat někoho v domněni, že existuje jen jeden, „správný“ vyjadřovací způsob. Jistě, řada vystavujících na Salonu se věnuje i jiným uměleckým postupům, tohle ale není informace, kterou bych jako běžný návštěvník na výstavě získal. Naopak, snadno mohu vidět jen roli malby jako média, které se nerozvíjí, a to je pro většinu návštěvníků (bohužel) příjemné – protože potvrzující – zjištění.

Skutečně problematický se mi tento způsob uvažování zdá právě ve chvíli, kdy se mu dostává legitimizace v podobě výstavy

v „centru současného umění“, jak to zmiňuje Bartlová. Je jasné, že výsledek tohoto pokusu chápe teoretik umění, kurátor nebo umělec jinak než náš bytostný malíř (a jeho okolí), který nachází v takovémto aktu sebeujišťující injekci. Salon v DOXu se může stát Mekkou právě pro tento druh umělců, kteří sice nikomu neškodí, ale podílejí se na vytváření lidového kýče a dělení umění na srozumitelné a nesrozumitelné. Očividný rozdíl mezi romantickou krajinou na plátně a dejme tomu Kovandovou performancí není nepřeklenutelnou propastí, ale jen malou změnou ve způsobu kladení otázek a estetického hodnocení. Salon malby, obávám se, posiluje „katalogizační“ názor na umění a nenabídl veřejnosti srozumitelnou variantu odlišného pohledu.

Autor je spolupracovník galerie Tranzitdisplay.

Radok 2011

Kam směřuje současná česká divadelní hra?

Do centra pozornosti divadel i diváků se po letech nezájmu dostává současná česká hra. Možná také proto, že dramatici znovu začali s veřejností otevřeně komunikovat. Její stav odráží i výsledky kategorie Česká hra dvacátého ročníku ceny Alfréda Radoka.

ALEŠ MERENUS

Na rozdíl od porotou hodnocené dramatické soutěže „Radoků“ je Česká hra inscenační kategorií udělovanou dle prostého součtu hlasů ankety kritiků. Z užší nominace, v níž se ocitla trojice známých jmen Petr Zelenka, Miroslav Bambušek a David Drábek, cenu nakonec získal posledně jmenovaný za hru *Jedlíci čokolády*, kterou ve vlastní režii uvedl v minulé sezoně ve svém domovském Klicperově divadle. Pro Drábka to přitom není první „zářez na pažbě“, protože tuto cenu obdržel již v roce 2005 za hru *Akvabely* a před dvěma lety za text *Náměstí bratří Mašínů* (rozhovor s Davidem Drábkem viz A2 č. 16/2006).

Občan a společnost – ohrožené druhy

Jedlíci čokolády jsou komedií, v níž Drábek zpracovává své oblíbené téma bizarně pokřivených mezilidských vztahů a opět velmi vtipně paroduje svět mediální reality. Hra přitom stojí na čechovovském půdorysu. Tři sestry (Helena, Róza, Valérie) po smrti svého otce žijí ve společné domácnosti a snaží se postavit na nohy. Všechny tři trpí nějakou bizarní úchylkou nebo traumatem. Helena se vzpamatovává z náhlého úmrtí svého dítěte, Valérie se uzavřela ve svém vlastním světě a odmítá opustit práh domu a Róza se zase stala otrokem konzumního způsobu života, konkrétně čokolády a televize. Jejich dramatickými protihráči jsou tři muži, kteří jsou v jistém smyslu ještě většími outsidersy. Takto namíchaná šestice postav umožňuje Drábkovi rozehrát parodii na milostné příběhy z ranku červené knihovny, na niž může stavět další významové plány hry. Text přitom spojuje a volně kombinuje také řadu dalších populárních žánrů (horor či filmovou grotesku) a volně směřuje k žánrovému synkretismu. Výrazným motivem, který se ve hře objevuje – jak jinak než ve velmi ironizované poloze –, je motiv občanského aktivismu a hrdinství v době, kdy není proti čemu ani proti komu bojovat.

Podobné téma stojí v centru další nominované hry *Ohrožené druhy* Petra Zelenky. Nedobrá finanční situace přinutí stárnoucího fotografa Jeremyho dát svou image neposkvrněného bojovníka za lidská práva a morální hodnoty do služeb reklamní agentury propagující medicínsky dosud řádně neproověřený lék. Jeho osud má parametry divokého snu, kterým je tato hra také orámovaná. Zmatení hodnot a křehkost mezilidských vztahů, které nestojí na pevných

základech, je však jen jednou obsahovou rovínou celého textu. Tento tragikomický příběh se totiž odehrává v současnosti, v níž se již naplno ozývá finanční krize. Z tohoto pohledu lze Zelenkovu hru číst jako kritiku korporátního kapitalismu, který funguje na pochybných hodnotách a deformuje jak společenské vztahy, tak také proniká do sféry každodenních životů a páchá v nich drobná „zvěrstva“.

Ještě o stupeň společensky angažovanější hrou je *Česká válka* Miroslava Bambuška (recenzi inscenace viz A2 č. 14/2011). Ta se pokouší na příkladu jedné vesnice, která se rozhodla, že nevydá svého faráře do rukou Státní bezpečnosti, reflektovat dosud stále velmi kontroverzní téma českého protikomunistického odboje v padesátých letech minulého století.

Od historie k politice

Tyto tři texty v jistém smyslu odhalují základní tendence současné české dramatiky, která se po letech opět vrací ke společensky ožehavým tématům. A snaží se aktivně ovlivňovat veřejné mínění či alespoň podnítit kritický pohled čtenářů a diváků na svou národní minulost, ale také na stav současného světa. Reflexe minulosti samozřejmě není v novodobém českém dramatu novum. Již po revoluci se objevovala díla, která se mnohdy velmi radikálně pokoušela zúčtovat s dědictvím posledních čtyřiceti let (například *Hoře, hoře, strach, oprátka a jáma* Karla Steigerwalda). Nyní se však téma velmi nedávné minulosti zjevuje v dramatických textech v poněkud jiném světle. Už nejde jen o autentickou výpověď o životě v reálném socialismu, ale často přímo o divadelní rekonstrukci některých klíčových událostí tehdejší doby (příkladem je *Horáková*, *Gottwald* Karla Steigerwalda nebo *Já, hrdina* Jiřího Havelky a kolektivu). Hry o minulosti často kombinují fabulační techniky s autentickými prameny a balancují na hraně dokumentu a fikce. Touto cestou se vydali autoři spojení s brněnským divadelním souborem Feste třeba ve hře *Osmdesátdevět; Trenažér jedné revoluce*, která je mimo jiné složená ze skutečných záznamů politických jednání z listopadu 1989.

Současnou sociální a politickou tematiku zas akcentuje hra Romana Sikory *Zpověď masochisty*, která je i otevřenou kritikou vlády (jednou z postav je ministr Kalousek). Textovým substrátem divadelních inscenací se v posledním desetiletí také často (jako svébytná dramata)

stávají policejní odposlechy z prostředí byznysu a politiky, které jsou prostředkem, jímž se karikují některé mediálně známé korupční kauzy (např. *Blondatá II*, reagující na případ Věcí veřejných). Zdá se tedy, že v dramatické literatuře se v posledních několika letech postupně ustálila společensky orientovaná linie tvorby, jejíž autoři se prostřednictvím svých děl přímo vyslovují k určitým společenským jevům.

Podoba současného dramatu

Struktura většiny textů samozřejmě odráží změny v polistopadové společnosti a zrychlené tempo globálního světa. Montážním principem sestavené série obrazů ukazují současného člověka ve výřezu dílčích situací, „nasvíceného“ z mnoha různých úhlů. Dramatici také stále častěji hledají cesty, jak prostřednictvím postav přímo oslovit diváky, a to i za cenu zrušení divadelní iluze. Dramatické texty totiž do své výstavby mnohdy přímo zapojují zcizovací efekty a metadivadelní komentáře. Hry počítají s multimediální prezentací a snaží se do svého divadelního jazyka vtělit prvky mediální řeči. Na druhé straně se také současná dramatika drží určitých témat a postupů, které by se daly označit jako typicky české. Autoři stále pohlíží na člověka a jeho pozici ve světě s kombinací ironie a humoru, o čemž svědčí přetrvávající obliba tragikomického žánru, kde tvůrci mohou volně přecházet z vážné tóniny ke komice. Sžíravou kritiku poměrů a brutálně odhalené násilí – jako například v anglosaské coolnesse dramatické – u nás příliš čekat nemůžeme.

Snad nejzáslušnější práci na poli současného dramatu odvádí pražské Divadlo Letí, které se přímo programově specializuje na uvádění „čerstvých“ jak českých, tak zahraničních her. Letos také podruhé udělilo cenu Marka Ravenhilla za nejlepší domácí inscenaci nového textu. Všechny tyto aktivity pomáhají přivádět na scénu nové dramatické talenty – podobně, jak to již od roku 1959 dělá britský Royal Court Theatre, v jehož líně se zrodili autoři jako Ravenhill, Sarah Kane nebo Martin McDonagh. Po letech existence v „ústraní“ se tedy nové hry, a to i některých českých dramatiků, konečně dostávají do popředí zájmu a řada z nich se dočkala i scénické realizace. Až čas ovšem ukáže, co z této „nové vlny“ má trvalejší hodnotu a bude zařazeno mezi kanonická díla, a co mělo význam jen dobový.

Autor je doktorand na FF MU.



Pavla Štorková v *Jedlících čokolády* Davida Drábka, které inscenovalo Klicperovo divadlo Hradec Králové. Foto Jan Hřebíček

Případ Schimanski

Bunda, knír a hudba v seriálu Tatort: Duisburg

Duisburská řada známého německého krimiseriálu Místo činu své diváky podněcuje – byť možná ne zcela vědomě – ke hře. S trochou fantazie totiž umožňuje uvnitř svého děje rozvíjet jednotlivé strukturní prvky a rozprostřít je na území nezáměrnosti. Klíčovou dvojicí těchto prvků představují bunda a knír. Hudba je katalyzátorem jejich dalších reakcí.

KLAMM

„Ve chvíli, kdy devátou část Schimanského vidělo jen 263 tisíc dospělých diváků (podíl necelých osm procent) a u mladých od 15 do 54 let dokonce jen 78 tisíc (podíl 4,6 procenta), musel se komisař pakovat zpátky do televizního archivu,“ psal loni na podzim s nemalou dávkou despektu o stažení seriálu *Místo činu* (Tatort: Duisburg, 1981–1991) z programu Primy mediální kritik Jan Potůček. Asi nepřekvapí, že ten, kdo monitoruje a analyzuje televizní vysílání a komu v hlavě straší statistiky a peoplemetry, nebude mít ty nejlepší předpoklady k poškození významu fenomenálního seriálu. Škoda jen, že v řeči čísel není místo pro trochu představivosti a nemůže zahrnout dychtivost, se kterou v posttelevizní éře mnozí příznivci seriálu týden co týden čekali, až se na webu Ulož.to objeví ke stažení další díl.

Pomíňme však Potůčkův nepochopitelný emoční vklad, důležité je, že Schimanski se na Primu po půl roce vrátil a dospěl až k velkolepému finále v podobě závěrečného dílu *Případ Schimanski*, ve kterém – doslova i symbolicky – vytře zrak všem, kteří ho už odepisovali. Berme to jako výzvu k zamyšlení nad zřejmě nejdůležitějšími prvky díla, jimiž jsou bunda, knír a hudba.

Bunda za 200 marek

Málokdy se stane, že ústředním znakem seriálu je něco zpravidla tak malicherného, jako kus oděvu. Dalo by se říct, že Schimanského písková vojenská bunda typu parker následuje slavný baloňák poručíka Columba (oba detektivy spojuje i nezastírané plebejství a sociální soucit), který se spolu s formulí „Just one more thing...“ stal rovněž poznávacím znakem celého seriálu. Na rozdíl od Schimiho parkera je však pouze znakem inertním a statickým. Oproti tomu Schimanského bunda je „živá“ – reaguje na tělo a především duši svého majitele do té míry, že je možné ji označit za svébytnou postavu seriálu.

Ve vztahu ke svému majiteli hraje bunda ambivalentní roli. Na jedné straně je podstatnou složkou jeho lidské i profesní identity: ve chvíli, kdy ji z různých důvodů nemůže mít na sobě (je mokrá, zakrvácená, v čistírně, či byla dočasně odcizena), ztrácí část své jistoty. Na straně druhé se mu v některých chvílích stává přítěží: konkrétně v okamžicích, kdy dochází k rozkolu mezi jeho lidským a policejním údělem (například v díle *Dobročinná sbírka* jí v důsledku své bezmocnosti mrští na zem spolu s policejním odznakem a pistolí a odchází se opít jen v tričku). Ambivalence bundy se na malém prostoru názorně vyjeví v posledním díle. V úvodu jsme poté, co protivník komisařovi natrhne ve rvačce kapsu, svědky toho, jak moc si svou bundu cení (200 marek), v závěru ji pak jako symbolický akt svého odchodu od policie za doprovodu *Against the Wind*, hitu Bonnie Tyler, odhazuje z výškové budovy a odlétá na rogalu, aby nad Rýnem a duisburskými továrními komíny mohl rozesmátý zakřičet své finální „Scheisse“.

Obsese knírem

Zamýšlíme-li se nad dalším podstatným atributem *Místa činu*, zdá se skoro nemožné kvalifikovat ho jinak než jako znak doby. Historizující pohled na knír se tu nabízí stejně jako v souvislosti s bundou (nosily se tehdy velké, nafouklé, podobně jako mrkváče nebo účesy), v obou případech je ale evidentní, že jimi procházejí i jiné linky, hlásící se o pozornost. Není pochyb o tom, že Německo v osmdesátých letech prožívalo zlatý věk knírů, nicméně obsedantní „expoziční“ ochlupení nad horním rtem dosahuje v seriálu takových rozměrů, že je těžké uvěřit tomu, že by byla výsledkem prosté snahy o realistické zobrazení skutečnosti.

Kumulace knírů může diváka pobízet k domýšlení či rekonstrukci tušeného systému (kníry jako symboly důležitosti, moci, maskulinity, libida...), ještě více ho ale tlačí do až lechtivě těsné blízkosti tohoto ochlupení a nutí ho zaujmout postoj založený na estetickém či emocionálním hledisku: v případě krajního přijetí pravidel „hry“ navazuje fetišistický vztah, v případě zásadního odmítnutí se s fyzickým odporem odvrací a zakládá na Facebooku skupinu nepřátel kníru. Pokud jde o knír hlavního hrdiny, ten je pochopitelně něčím, co nepřipouští žádné pochybnosti a – na rozdíl od bundy – ani jakýkoli pohyb, patří k němu stejně neoddělitelně jako jeho modré oči. Ostatně stará fotografie, která je



Schimiho bunda je „živá“, reaguje na tělo a především duši svého majitele. Foto DPA

jediným důkazem o tom, že se Schimanski nenarodil už s knírem, je odyta poznámkou dalšího neopomenutelného „knírače“ – komisaře Thannera: „Ten, co se tak hloupě šklebí – to jsi ty? Bez vousů jsi vypadal trochu přiblíble...“

Katalýza hudbou

Stabilita kníru a rozpochybovanost bundy je kombinace, která je sama o sobě výjimečná, ale k tomu, aby vznikl opravdu neodolatelný výsledek, je třeba ještě něco navíc – něco, co vábí a vtahuje dovnitř, něco, co teprve umožní, že si důležitých prvků seriálu doopravdy všimneme. Tuto úlohu hraje v *Místě činu* hudba. Tvůrci filmu dali před jednotným stylem přednost různorodosti a v jeho devěťadvaceti dílech dostal prostor poměrně velký počet skladatelů a interpretů, kteří zajistili široký žánrový rozptyl od minimalistické elektroniky a New Age music (Tangerine Dream) přes rozverný přímočarý bigbít (Klaus Lage Band), úpadkové hospodské blues (Westernhagen), dozvuky krautrocku (Irmin Schmidt, známý jako klávesista skupiny Can), hybridní instrumentální hudbu (Thillo von Westernhagen, Spliff) až po vrcholný nostalgický pop osmdesátých let (Dieter Bohlen, Bonnie Tyler, Chris Norman).

Neopakovatelnou atmosféru se podařilo vytvořit především skupině Tangerine Dream, jejíž repetitivní elektronická hudba zahálala epizody *Dívka na schodech* a *Miriam* do zvláštního chladného oparu, který dění na obrazovce opticky oddaluje. Její přístup je v ostrém kontrastu například s hudbou a písněmi Klause Lageho, které naopak vzdálenost zkracují a vytvářejí vřelý, familiérní ovzduší, což pěkně ilustruje obal singlu *Faust auf Faust*, zachycující kapelmajstra a Götze Georga alias Schimanského v bodrém objetí. Nejprotežovanějším skladatelem byl ovšem král osmdesátkových

evropských diskoték Dieter Bohlen, jehož hudba, zpívaná jím samým i dalšími zpěváky, zazněla hned ve čtyřech dílech. Zvláště jeho tklivé hity *Midnight Lady* (díl *Výměna*) a *Broken Heroes* (díl *Zlomené květy*), napsané pro Chrise Normana, dokonale podbarvují a strukturuji zápletku a přidávají do machistického kriminálního pokrmu značnou dávku melancholie.

Prostor ke hře

Hlavní kouzlo duisburského *Místa činu* vynikne ve chvíli, kdy odsuneme první plán, jímž je kriminální zápletku, do pozadí. Teprve tehdy se otevírá prostor pro různá čtení, sledování bočních linek, singulárních motivů a sekvencí, jinými slovy: prostor pro fascinaci a vznik

kultu. Příkladem vedlejší linie, která se při neprvoplánovém pohledu dere do popředí, je poměr dvou hlavních postav, Schimanského a Thannera, jejichž vztah je kolegiální, přátelský i latentně milostný. Stačí špetka interpretačního násilí a z krimiseriálu se stává romance, příběh o vztahu dvou kontrastních, suplementárních knírů a všeho, co k nim přináleží.

Jinou možností je sledovat seriál jako oslavu industriální architektury a průmyslu vůbec, byť se v něm až podezřele často objevuje jedna a táž impozantní fabrika. Sám Schimanski nakonec svou lásku k Duisburgu, Rýnu a Porúří stvrzuje po návratu z dovolené na venkově, když na otázku „Nebylo tam hezky?“ odpovídá: „Bylo tam hrozně, konečně jsem na čerstvém vzduchu.“

Celý seriál i možný přístup k němu pak výstižně charakterizuje rozmluva Schimanského s Thannerem v epizodě *Smrt na stadionu*, kde jim klíč k rozluštění případu poskytne ne úplně zřetelná fotografie. – Thanner (prohlíží si fotku): „Člověče, s trochou fantazie...“ Schimanski (rozhodně): „Tu máme.“ To je totiž to správné slovo: fantazie. Ani při její absenci si nelze nevšimnout, že duisburská řada *Místa činu* se vymyká z běžné seriálové produkce své doby i celé televizní historie. S trochou fantazie to ale samozřejmě jde mnohem snáz, neboť tím, že pomáhá rozvíjet intencionální prvky seriálu a rozprostřít je na území nezáměrnosti, podněcuje ke hře. A hřiště je pořád poloprázdné.

Digitální zrnka písku

Nové seriály označované termínem „kvalitní TV“ převracejí zažitý sklon k opakování, typický pro jejich historické předchůdce, a očekávají i jiný typ divákovy pozornosti. Esej sleduje nástup a proměny komplikovanějších vyprávění s traumatictějšími a nepředvídatelnějšími dějovými motivy v dějinách televizní produkce.

ANTONÍN TESAŘ

„Jako zrnka písku v přesýpacích hodinách. Takové jsou dny našich životů,“ říká se ve znělce klasické soap opery *Tak jde čas* (Days of Our Lives, 1965–), zatímco kamera najíždí na obří přesýpací hodiny před modravou krajinou, kde nezřetelný horizont hor plynule přechází do polojasné oblohy s nadýchanými mraky. Úvodní sekvence televizního cyklu *24 hodin* (24, 2001–2010) naproti tomu nabízí jen tmavou obrazovku, na níž blikáním oslepují zářící číslovky 2 a 4 na digitálním displeji. Dny života tajného agenta Jacka Bauera z *24* jsou zjevně zcela jiné než ty, jež ubíhají v seriálovém městečku Salem z *Tak jde čas*. Nejde přitom jen o rozdílnost žánrů soap opery a thrilleru, která je možná naopak spíš průvodním jevem hlubší změny, jež nastala nejen v seriálech samotných, ale i ve způsobu jejich sledování.

Již v podstatě dvacet let trvající trend ambiciózních televizních seriálů bývá označován termíny „kvalitní TV“, případně „druhý zlatý věk televize“. Paradoxně lze ale jeho počátek spojit s vynálezem, který televizi obral o jeden z nejdůležitějších nástrojů její vlády nad divákem, a tím pozvolna připravil její pomalý útlum. Jedná se o videorekordér, s nímž přišla možnost nahrávat si televizní programy a následně si je podle uvážení pouštět, sledovat je opakovaně nebo je kopírovat. Nástup digitálních médií a internetu jen zdůraznil ztrátu pozic televizního vysílání ve prospěch stavu, kdy je z televizní tvorby divákům dostupné prakticky cokoliv kdykoliv. Samotná televize navíc díky novým technologiím (VHS, DVD, Blu-ray, ale také Playstation nebo Xbox) přestala být pouze doménou vysílání a stává se prostředkem různých zábavních aktivit s odlišně nastavenou organizací času. Formát domácího kina pak stvrzuje osvobození televize od vysílání, resp. přechod od éry inspirované rádiem k etapě, kdy se přibližuje kinu. K tomu přispěla také technologie digitálního zpracování obrazu, díky níž se zlevnilo samotné natáčení.

Proti vysílání

Pořady spojované s druhým zlatým věkem televize se přitom svou povahou stavějí spíš proti vysílání, než že by ho podporovaly. Fenomén reality TV má nejvíc styčných bodů s amatérskými videozáznamy na internetu, jejichž základními vlastnostmi jsou kouzlo nechtěného a dobrovolné zřeknutí se soukromí. Diplomatická dramata v *Kdo přežije* (Survivor, 1992–) nebo *Hotelu Paradise* (2012), nekončící hledání superstars i masochistické soutěže typu *Faktor strachu* (Fear Factor, 2001–2012) předvádějí přehlídky exhibicionistických skečů, vyznívající jako koncepční antologie bizarních videí na YouTube. Seriály „druhého zlatého věku“ zase převážně experimentují s formátem fikce na pokračování zasazeným mimo kontext pravidelné rutiny televizního programu. Cykly jako *Firefly* (2002), *Vzkvétající město* (Boomtown, 2002–2003) nebo *Špína Baltimoru* (The Wire, 2002–2008) měly při vysílání v televizi poměrně malé, ale vyhraněné a věrné publikum, které zajistilo jejich vysokou prodejnost na DVD, *South Park* (1997–) je legálně online ve streamovém formátu kompletně, včetně nejnovějších epizod. Možnost výběrového a opakovaného sledování se stala novou hodnotou, která podpořila vznik komplikovaně vyprávěných cyklů jako *Ztraceni* (Lost, 2004–2010), kolem nichž se vytvořila komunita obdivovatelů, probírajících mnohdy matoucí dějové posuny seriálu na internetových diskusních fórech. Větší specializace a ambice televizních programů přináší také výhody pro samotné televizní stanice, protože vyhraněné zacílení daného seriálu, navíc mnohdy na divácké skupiny, které jinak televizi moc nesledují, je výhodné pro zadavatele reklam. Úspěšné

tituly vlastní produkce navíc zvětšují prestiž samotných kanálů, což pomohlo proslatvit zejména stanici HBO [viz článek na s. 10 – pozn. red.], ale v menší míře také AMC (*Mad Men*, 2007–, *Perníkový táta*, *Breaking Bad*, 2008–, *The Walking Dead*, *Živí mrtví*, 2010–), E4 (*Misfits – Zmetci*, *Misfits*, 2009–, *Skins*, 2007–, *Dead Set*, 2008) nebo Comedy Central (*South Park*, *Reno 911!*, 2003–2009). Právě HBO stvrzuje svou emancipaci od klasického vysílání svým sloganem: „Tohle není televize. To je HBO.“

Proměna sledovacích návyků televizních seriálů a jejich diváckých skupin měla zásadní vliv i na samotnou jejich podobu. Dobrým dokladem je právě hluboký kontrast mezi seriály *Tak jde čas* a *24 hodin*, které se oba ke svému pojetí časovosti vztahují už svými názvy (u doslovného překladu původního názvu *Tak jde čas*, který zní Dny našich životů, je příznačné, že nevíme, zda slovo „našich“ odkazuje k hrdinům nebo divákům, seriál se totiž vysílá denně). Čas *Dnů našich životů* je časem vysílání, dobou přesýpacích hodin, jež vyznačují čekání na další epizodu, přicházející s neotřesitelnou pravidelností. Digitální číslovky 24 naopak jako by doporučovaly naprosté zboření cyklické rutiny a sváděly ke kontinuálnímu usledování celku v reálném čase, aby čas fabule, který v seriálu odpovídá času syžetu, odpovídal i času sledování (a fanoušci série *24 hodin* skutečně často pořádají divácké maratony celé sezony od půlnoci do půlnoci, kdy se také odvíjí její děj). Zbourání návyku pravidelného sledování seriálů ale ještě lépe charakterizuje název seriálu *Ztraceni*, nabízející ve své znělce jen nápis LOST na černém pozadí, který už evokuje naprostou dezorientaci a dává divákům úplnou volnost v tom, jak s materií 121 padesátiminutových epizod spletně vyprávěného seriálu časově nakládat.

Seriál a série

Rozdíl nových a starých seriálů bývá charakterizován s ohledem na proměny v jejich způsobu vyprávění nebo konstrukce fikčních světů. V případě narace se mluví o problematizování a prolínání dvou klasických formátů – seriálu (kontinuální zápletka probíhající napříč epizodami, modelově soap opery jako *Tak jde čas* nebo *Dallas*, 1978–1991) a série (cyklus uzavřených zápletek serializovaných nějakým společným rámcem, typicky v žánrech detektivky, *Columbo*, 1968–2003, space opery *Star Trek*, 1966–1969, či sitcomu, *Na zdraví*, *Cheers*, 1982–1993). V nových sériích se objevují výrazné prvky kontinuity (uzavřené případy Foxe Muldera a Dany Scullyové z *Akt X*, *The X-Files*, 1993–2002, střídají epizody, kde dvojice postupně odhaluje složité konspirace, komediální *Larry, krotí se*, *Curb Your Enthusiasm*, 2000–, využívá „sériové vtipy“, které se varíují nebo na sebe odkazují napříč epizodami, poslední epizody některých sezon *Star Trek: Nová generace*, *Star Trek: Next Generation*, 1987–1994, zastaví uprostřed příběhu, který dokončí až první epizoda následující sezony), seriálová vyprávění naproti tomu posilují autonomii jednotlivých epizod tím, že danou kapitolu soustředí kolem určitého dílčího tématu či postavy (*Mad Men*, *Ztraceni*). Co se týče fikčních světů, je silicím fenoménem nejen jejich narůstající rozsáhlost, ale ještě spíše jejich prepisování, znejšťování a vrstvení do rozdílných rovin. Oba posuny mají také co dělat s přechodem od cyklického a pravidelného modelu vysílání k nahodilému modu libovolného promítání.

Klasické seriály a série se odbývaly v rutinním rytmu pracovního či osobního denního režimu, který byl znovu a znovu ohrožován a zase stabilizován. Základním modelem seriálu a jeho ústředního žánru soap opery

byla rodinná oslava, poskytující příležitost k otevírání starých animozit, utužování utajených společenství a veřejným konfliktům, zatímco u série je jím pracovní den či rodinný výlet, přinášející další variaci na známé úkoly a výzvy. Typickou figurou seriálu byl pak tzv. cliffhanger, překvapivé odhalení či zvrat přicházející na konci epizody a slibující zásadní proměny stávající situace v následujících dílech. Cliffhanger představoval motor děje zejména v žánru soap opery, kde vyvolával prudké pohyby vášní uvnitř intimních rodinných vztahů (extrémním případem cliffhangeru jako destabilizujícího prvku je takzvaný moldavský masakr v jedné sezóně soap opery *Dynastie*, *Dynasty*, 1981–1989, kdy téměř všechny postavy odjedou na svatbu do Moldávie, při níž skupina revolucionářů vtrhne na slavnost se samopaly a divák musí čekat do další epizody, aby se dozvěděl, kdo z postav útok přežil; do zcela mechanického stavu dovedl cliffhanger sci-fi seriál *Quantum Leap*, 1989–1993, v němž na konci každé epizody hlavní hrdina zahájí novou cestu časem, obvykle se slovy „Oh, boy!“). Naproti tomu epizody sérií končí u stabilizovaného pořádku věcí, ke kterému hrdinové dospěli od původního vychýleného stavu vyžadujícího urovnání (každá epizoda *Nulové šance*, *Mission: Impossible*, 1966–1973, remake 1988–1990, začíná výslednutím nahané zprávy s novým úkolem pro tým tajných agentů, všechny díly rodinného dramatu *The Waltons*, 1972–1981, končí záběrem domu za noci a hlasy členů rodiny Waltonových, přejícími si navzájem dobrou noc). Zatímco příběhy soap oper vyprávějí o potenciálně nekonečném přizpůsobování stále se měnícím souvislostem, série pojednávají život hrdinů jako cyklus řešení nových, ale obdobných problémů. Podstatné je pro něj také to, že celkový rámec zahrnující prostředí a povahy postav se zpravidla příliš nemění – J. R. musí zůstat padouchem, Columbo ošuntělým lidovým géniem.

Destabilizace formy

Zatímco v klasických cyklech se tato výměna výkyvu a stabilizace odehrávala v relativně uzavřeném souboru opakujících se a variovanych prvků, současný formát má mnohem otevřenější a méně předvídatelné schéma. Staré seriály se soustředily na proces stabilizace, uspokojovaly diváckou touhu po opakování a jejich tématem byl často proces uvývání si na určité prostředí či chování (sžívání Pamelý s rančem Southfork v *Dallasu*, rodin Fosterových a Lambertových v *Kroku za krokem*, *Step by Step*, 1991–1998, Maddie Hayesové a Davida Addisona v *Měsíčním svitu*, *Moonlighting*, 1985–1989), kdežto nové zdůrazňují výkyvy, spoléhají na zkušenost nového a obtáčejí se častěji kolem motivu destrukce nebo její hrozby (hrdinova rakovina v *Perníkovém tátovi*, hrozba katastrofy v *Hrdínech*, *Heroes*, 2006–2010, rozklad aristokracie v *Panství Downton*, *Downton Abbey*, 2010–, zničení civilizace v *The Walking Dead*, a konec vesmíru, jak jej známe, v *Červeném trpaslíkovi*, *Red Dwarf*, 1988–1999).

Avšak podstatnější než celková směřování seriálů (očistění křivě obviněného hlavního hrdiny v *Uprchlíkovi*, *The Fugitive*, 1963–1967, konec korejské války v *M*A*S*H*, 1972–1983, útěk z vězení v *Útěku z vězení*, *Prison Break*, 2005–2009) bývají drobná finále na konci jednotlivých epizod. Úvodní a závěrečné díly vystupují spíš ve formě prologů a epilogů, v nichž se ozývá klasické filmové či románové vyprávění připojující k pozoruhodným peripetiím povinné přílepky expozice a vyvrcholení. Závěrečné epizody seriálů přitom obvykle nevdechí za své katarzní účinky ani tak konkrétní podobě koncovky, jako spíš množství peripetií, kterými diváci s postavami prošli. Jakkoli šťastný může konec seriálu být,



výlet do pivovaru

Stáňkův rukodělný pivovár

[illegible]

naši ná-
aravanech. Na-
avazuje permakulturu i ex-
Dá se tu prý domluvit i ex-
řekne, jak pěstovat které léčivky
poidme na pivo. Na čepu tu mají čty-
Aranku, Fakria, Othimara a Geronima. Ar-
čáčka, barvou připomínající lesní med. Na-
chce, chuť má trochu do hořké čokolády –
Geronimo je pivo rýžové, třináčka. Lehčí
a **Fakr** nebyla na můj vkus dostatečně
merunkách a malinách. To
chuť nás to skotilo: dva-
to se pilo jako
tických

... měrně vystupují. **Gerold** se nejlépe vskříkl: „Jedenáctka! Fa-
chů! Chut! měla trochu po me-
dochucovaně bezinkami. Chut-
trochu do tropického ovoce. Tohle pivo se
piva tu mají za stejnou cenu, sympaticky,
žijete objednat i menší porci. Je to
vá **Pomazánka**. Byla výrazně ochucena
jako tatarský biftek. Možná
tutte 30 korun. Za 40
želých **utopen**
zavřít n

[illegible]

naše
objekt
hermelín
česneku s bylin
naši sobotní návště
co poctivě málom
Díky ní jsme málom
tréboňské pivo
milovníky piva. Už se těším, až vyrazí
trý kvasy U S Ale. Skrbík a Lví srdce...
pivovartreboňice.com

...ckého p...
...váší U.S.Ale, Skrb...
...ice: pivovartrebonice.com

Série uvádějící tvůrce z českého i zahraničního uměleckého okraje, hudbu, filmové projekce, performance a DJ's pokračuje dvěma dalšími večery. Na prvním, který se odehraje s mírným zpožděním u příležitosti vydání tohoto čísla A2, zato však na samém počátku léta, vystoupí v staroměstském klubu Chapeau Rouge „nejlepší česká kapela, která ještě nedostala žádnou cenu“, čili valašští **I love 69 popgejři**. Potěší vás zpocená těla, kabaret zábavy popkulturních monster, hudební art brut, jehož smyslem je to, že žádný smysl nemá. Support obstarají pražští **Lightning Glove**.

O necelé dva týdny později v pražském klubu Final vystoupí britský hudební projekt **Hobo Sonn** a francouzsko-belgický umělec **Gael Moissonnier**. Produkci prvního z účinkujících lze popsat jako elektroakustickou „konkrétní ložnicovou hudbu“ s prvky minimalistického hip hopu a příměsí halucinačních prvků. Gael Moissonnier, hráč na analogovou elektroniku nejrůznějšího druhu, pochází z Lyonu, ale před časem přesídlil – stejně jako mnoho dalších francouzských experimentálních hudebníků – do Bruselu. Je členem skupin Motherfucking, La Geme Faute či Faux Amis a vede label Zerojardins. Překvapením večera bude projekce, která bude následovat po koncertech. Na tradičním místě – po exilu v Chapeau Rouge – nebude chybět ani domácí kuchyně redaktorů a přátel A2. **Chapeau Rouge** (Jakubská 2, **Praha 1**), v pátek **22. 6.** od 21.00; **Final Club** (Příběnická 8, **Praha 3**), ve středu **4. 7.** od 20.00.

—k!k—

knihex
KNIŽNÍ JARMARK

2



hostem letošního trináctého ročníku je **Slovinsko**. V rámci hlavního programu se představuje 31 česko-slovenských a 31 slovinských spisovatelů. Denně vystoupí dva spisovatelé: od 19.00 čestný host ze Slovinska a od 20.30 domácí autor. Doprovodné programy, tj. zejména Audiovizuální kabinet v Brně a Kabinet Protimluv v Ostravě, mají svůj pravidelný začátek v 17.30.

Divadlo Husa na provázku (Zelný trh 9, **Brno**): **Bábkové divadlo Košice** (Alžbětina 38, **Košice**); **Klub Atlantik** (Československých legií 7, **Ostrava**); **Mediateka** (pl. Teatralny 5, **Wrocław**), od neděle 1. 7. do pátku 3. 8.

Přezít Pearl Harbor

Dorinda MakanaonaLani

Nicholsonová byla svědkyní bombardování Pearl Harboru. V prosinci 1941 bydlela jako šestiletá v Honolulu na ostrově Oahu, kde byla základna amerického tichomořského loďstva a letectva. Letadla přelétávala nad jejich domem a ona viděla do tváří japonských pilotů. V přístavu bylo potopeno nebo poškozeno všech osm bitevních lodí. Do Amerického centra přijde besedovat o tom, jak tyto okamžiky vnímala a jaké to mělo důsledky na život uprostřed Pacifiku. Dorinda Nicholsonová představí své tři knihy pamětí a překvapí také vazbou svého havajského příběhu na Plzeň.

Americké centrum (Tržiště 13, **Praha 1**), v pondělí 2. 7. od 15.00. –pa–

Žorna a baskytarista **Marek Cába**. Sehraná sestava přivzala právě jen k tomuto představení vyhledávanou madridskou zpěvačku Gemu Caballero, která dodává originálním aranžím maximální expresivnost a širokou škálu emočního zabarvení.

Divadlo ABC (Vodičkova 28, Pasáž U Nováků, **Praha 1**), v sobotu 30. 6. ve 20.30.

Kafka v Plzni

Franz Kafka se již dávno stal modlou či maskotem České republiky, stačí se letmo projít po pražském Starém Městě a nikdo nezapochybje. Na počátku tohoto století se zrodila opera dle Kafkovy povídky V kárném táboře, kterou letos uvede i Divadlo J. K. Tyla v Plzni. Autorem hudby na libreto **Rudolpha Wurlitzera** je současný americký skladatel **Philip Glass**, jehož opery byly v Česku uvedeny již několikrát (Kráska a zvíře v Národním divadle a Pád domu Usherů ve Státní opeře), vždy pod dirigentskou taktovkou **Petra Kofroně**. I tentokrát hudebníky povede on, režijně s ním spolupracuje hostující **Viktorie Čermáková**, která má za sebou nesčetné inscenace pro velké či menší české i slovenské scény, a v anglickém originále budou zpívat například **Miroslav Kopp**, **Domínik Peřina** či **David Steigerwald**.

Divadlo J. K. Tyla v Plzni (Prokopova 14, **Plzeň**), premiéra v sobotu 30. 6. v 19.00. –kf–



renerce je součástí festivalu Cave Beat 2012.

Jeskyňě Výпустek (nedaleko **Křtin**), v sobotu 23. 6. od 19.00.

Srážka monster

Lucerna Music Bar se stane dějištěm „srážky tří hlukových monster – otců zakladatelů, budoucí legendy a místního kultu“. Prostě řečeno, vystoupí zde americká noiserocková skupina **Unsane**, rovněž americká sludgemetalová čtveřice **Big Business** a už ne tak slavná, zato ale domácí předkapela **Lyssa**. Zdá se, že pořadatel v celé akci vidí jakési kolbiště rockového hluku: „Jaká bude kolize riffů, která se rozpoutá v Lucerna Music Baru, si lze jenom těžko představit. Každá z trojice kapel má obrovskou sílu, pro každou z nich se dá umířit, každá obvykle bývá vrcholem večera. A teď vystoupí v jeden večer na jednom pódiu. Unsane vyzbrojení novým albem Wreck, pražská Lyssa poprvé od prosincového křtu alba El Clásico a Big Business sice bez novinky, ale ohromně nažhavení.“ Doufejme tedy, že vše dobře dopadne a že „v téhle společnosti Lyssa rozhodně ostudu neudělá“. Známe to, konkurence je nemilosrdná.

Lucerna Music Bar (Vodičkova 36, **Praha 1**), v neděli 1. 7. od 20.00. –klk–



trí fotografických autopořetru odkazuje k plynutí a odžívání času. V časosběrném cyklu pasových fotografií je pozornost soustředěna na proměny autorovy civilní podoby, abstraktní kresby tuší a propískami jsou naopak záznamy prožívaného času tvorby. Jestliže se k fotografiím vážou pojmy jako stáří a stárnutí, u kreseb se nabízejí pojmy páření, **rekapitulace** či **syntéza**. Ke specifickému zažívání času vede rovněž architektonické řešení **Tomáše Džadoniče**, který stavěbními úpravami prostoru sjednotil podobu místnosti a pravidelným střídáním kreseb a fotografií dal výstavě pevný, monotónní rytmus. Džadon tak upocňuje význam odchylky v striktně definovaném časoprostoru.

Dům umění České Budějovice (náměstí Přemysla Otakara II., **České Budějovice**), do neděle 19. 8. –ts–

(**big Lebouňka**) a v pátek 23. 6. od 20.55 (**Muž, který nebyl**).

Lúno

Maďarský režisér **Benedek Fliegauf** se po výostně experimentálních kouscích, jako byla Housťna (2003) a Dealer (2004) s extrémně dlouhými pozorovatelskými záběry, pustil do zdánlivě přístupnější sci-fi romace. Lúno (2010) je však ve své „mainstreamovosti“ ještě zákeřnější a v příběhu mladé ženy Rebeky (**Eva Greenová**) rozehrává podivné rodinné drama. Rebecca se bláznivě zamiluje do Tommyho, který však umírá při autonehodě. Věda v bezčasém světě však umozňuje klonování a Rebecca záhy porodí dokonalého dvojníka...

Cinemax, v úterý 26. 6. od 21.35.

Královna

Snímek **Stephena Frearse** není aktuální jen nedávnou oslavou šedesáti let panování královny Alžběty, ale i návštěvou představitelky hlavní role **Helen Mirrenové** na festivalu v Karlových Varech. Královna (2006) se zaměřuje na těžký týden po smrtelné havárii královniny snachy Diany, kdy Alžběta na jedné straně zachovává linii „rodinné záležitosti“, zatímco Tony Blair (**Martin Sheen**) vyčítá lidové téma, které hodlá náležitě vyřešit. Promyšlená úvaha o instituci královského majestátu a jeho smyslu, o tradici a modernizaci a v neposlední řadě o majestátu jedné ženy na trůně.

ČT 2, v sobotu 30. 6. od 21.35. –ph–

teo. O toni, v jak utatné muzskeni světe Julia žila, svědčí i to, že ve hře zůstává nemá – prostor tu dostávají jen muži. Hra vychází z autorského představení Display Pastrana a jeho rozhlasový realizátoři slibují, že ho obohatíli „odlišnými, nejen zvukové formálními prostředky“. Režii má **Anna Petrželková**.

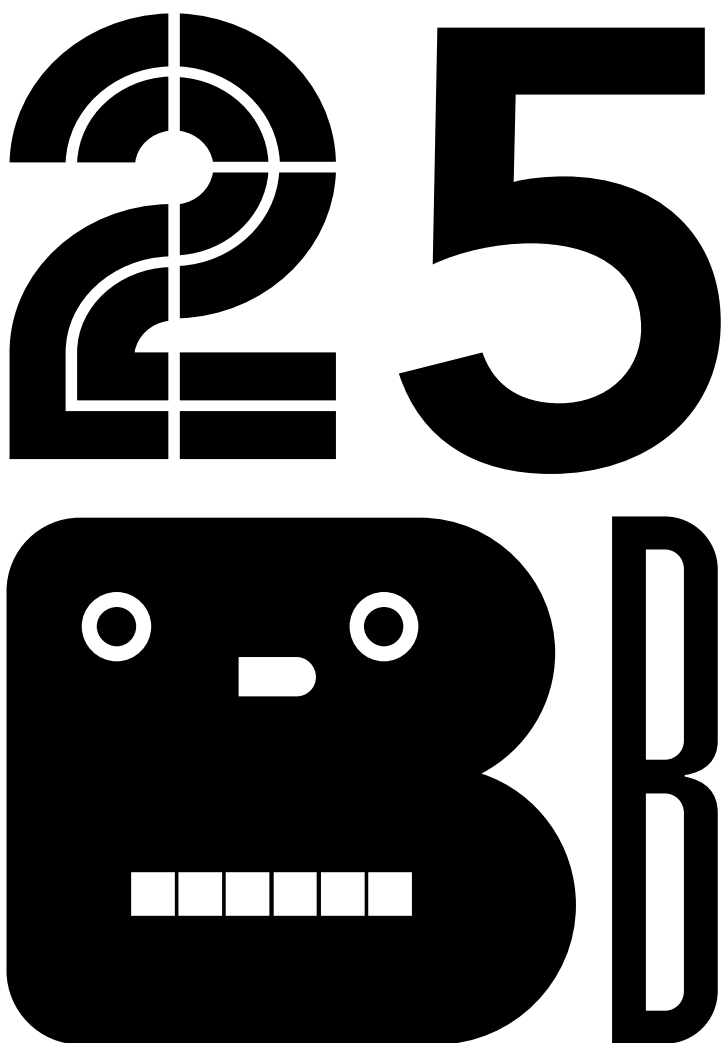
ČRo 3 – Vltava, v neděli 24. 6. v 19.00. –jgr–



at – Antonín Tesař / jgr – Jiří G. Růžička / kf – Klára Fleyberková / klk – klamm/Ondřej Klimeš / pa – Petr Andreas / ph – Petr Hamsík / ts – Tereza Stejskalová



25. mezinárodní bienále
grafického designu Brno
Moravská galerie v Brně
21. 6 — 28. 10. 2012
www.bienalebrno.org



Stáhněte si MEM magazin
o Bienále Brno 2012
a katalog BB 2012
do svého iPad nebo iPhone.
K dispozici na
App Store

wisner banger
KROKOSTYL
FM 103

SP
SOUTĚŽNOST
Aulap

Jihomoravský kraj
A2
artalk.cz

hey!
ERA21

MINISTERSTVO
KULTURY

UniCredit Bank
MEM
METROPOLIS

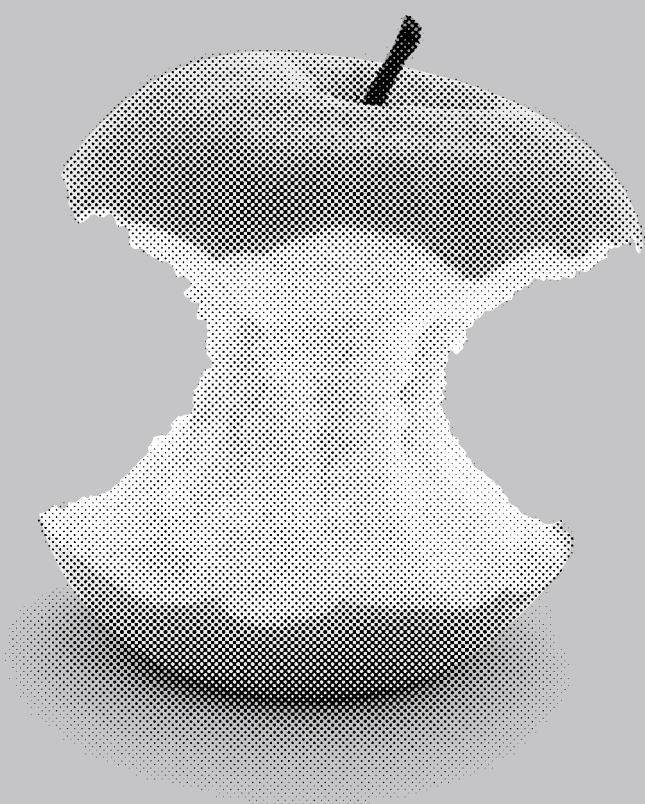
ArtMap

**HODNÝ, ZLÝ
A PŘIŤAŽLIVÝ
aneb EMIGRUJ DO MEXIKA !!!**

vernisaž v pátek **22.6.** od 18h
ve 20h performance **SONRISÓMERO**
výstava potrvá do **31. 7.**

PRGERKABARETT.CZ Bubenská 1, Praha 7, 170 00, news@divus.cz
otevřeno denně kromě neděle od 11h do 22h

**14:00 - 18:00 PRŮBĚŽNÁ
PERFORMANCE + GRAFICKÝ
ZÁZNAM POHYBU** Otevřené dveře při tvorbě výstavy grafických záznamů, které vzniknou
speciálně pro galerii Divus. **20:00 HUDEBNĚ-TANEČNĚ-VIZUÁLNÍ KONCERT**
V IMPROVIZACI Grafika: Deimion van der Sloot [NL] & Hidde Meulenbeek (NL),
tanec: Kateřina Dietzová (CZ/NL) & Manuela Tessi (IT/NL), hudba: George
Cremaschi (US/CZ), Petr Vrba (CZ), 2046 (CZ), Michal
Zbořil (CZ) **21:30 CHODSKÁ JUNTA**
a KYKLOS GALAKTIKOS - Koncert.



**38. LETNÍ FILMOVÁ ŠKOLA
UHERSKÉ HRADIŠTĚ 2012**

21.–28.
července
2012

WWW.LFS.CZ

Hlavní pořadatel:



Hlavní partneři:



Finanční podpora:



Nové televizní seriály

vždy znamená také ukončení nejen nakumulovaného řetězce událostí, ale i cycklického rytmu nových epizod. Proto je také seriál eticky nebezpečnější než film, snadněji se na něj totiž zvyká.

Nové seriály respektují důležitost předělů mezi jednotlivými epizodami, které mají zpravidla jiný smysl než oddělování kapitol v románech nebo pauzy mezi jednotlivými pokračováními filmových sérií. Vyprávění většiny seriálů není typicky románové (byť existují zjevné výjimky jako uspokoivá adaptace výborného románového cyklu George R. R. Martina *Hra o trůny*, *Game of Thrones*, 2011–) a kapitola je chápána jen jako

animované seriály jako *Simpsonovi* (The Simpsons, 1989–), *South Park*, *Griffinovi* (Family Guy, 1999–) nebo *Futurama* (1999–). Animovanému formátu se totiž podařilo splnit sen všech sérií o potenciálně nekonečném návratu týchž postav. Na rozdíl od posádky Červeného trpaslíka, ale i hrdinů kterékoli jiné hrané série (pozoruhodné by rozhodně mohlo být sledovat stárnutí infantilních nerdů z *Teorie velkého třesku*, *The Big Bang Theory*, 2007–) Homer Simpson, Eric Cartman, Stewie Griffin ani Hubert J. Farnsworth nikdy více nezestárnou, pokud to tvůrci nebudou chtít. Přestože je čas jednotlivých epizod silně cycklický, drží je pohromadě velmi

z nichž nelze vyčíst žádný celkový záměr ani plán. *Misfits – Zmetci* předvádějí časoprostorově neudržitelné univerzum soustředěné na malém prostoru komunitního centra, které je ale právě pro svou přehlíživost k celkovým souvislostem vhodným domovem frackovských superhrdinů bez budoucnosti, minulosti i vztahů s okolním prostředím (oproti anarchistické svobodě prvních dvou sezon zatím nejslabší třetí řada naneštěstí na neukotvenost vlastního fikčního světa tvrdě doplácí).

Princip kumulujících se událostí brilantně využívá i cyklus *V odborné péči* (In Treatment, 2008–2010), který zároveň představuje mimořádně nápaditý a náročný experiment

McBeal, 1997–2002) i vyšinutých solitérů formátu patologického *Dextera* (2006–), narcistního *Sherlocka* (2010–) i jeho lékařského sourozence *Dr. House* (House M.D., 2004–2012).

Konec eskapismu

Přechod od rytmu stereotypu k rytmu psychické poruchy není žádným plácem po zdavějších starých časech, ale spíš vyléčením z neudržitelné naivity. Nový seriál už nemůže být nevinný, protože nevinnost vyžaduje udržování pomoci bezpečné rutiny. Tvůrci obnovené sci-fi série *Doctor Who* dělají z bezstarostného tuláka putujícího časoprostorem v původní řadě „posledního z Pánů času“, jediného přeživšího po kosmické válce, která vyhubila celou jeho rasu. Stejný posun k traumatizaci původně bezstarostných hrdinů vidíme i v nové filmové verzi *Star Treku* (2009, recenze v A2 č. 12/2009), mimochodem natočené významnou postavou seriálové produkce J. J. Abramsem, a posun nové *Battlestar Galacticy* k nejednoznačným postavám a problémům byl mnohými fanoušky původní space opery vnímán jako surové znásilnění.

Fanouškovská kontroverze kolem tohoto cyklu ostatně velmi dobře pojmenovává střet starého a nového pojetí televizního seriálu. To, co uživatel Dialga píše ve svém textu o staré a nové *Battlestar Galactice* na serveru telewatcher.com, lze aplikovat na celou „kvalitní TV“: „Vědecká fantastika je fantastika. Měla by nás odvést od všech problémů moderního světa a zaměřit se čistě na budoucnost – ne minulost a rozhodně ne přítomnost. Nechci příběhy o globálním oteplování, teroristech, drogové závislosti, znečištění ovzduší, poškozování životního prostředí, únosech, náboženství, sexuální identitě a dokonce ani dramatizaci postav. Takových problémů máme dost v naší současné společnosti a nepotřebujeme vědeckofantastické programy, aby na ně kladly další důraz.“ Nové televizní seriály bourají tuto touhu po dveřích oddělujících zónu televizního soumraku od neřešitelných problémů našich životů, místo přesypacích hodin nosí digitálky a učí nás zvykat si na nejistotu.



Ze seriálu *Ztraceni*. Foto thebeersessions.com

výsek kontinuálně plynoucího celku, ani se nepodobá filmové sérii, která se musí obvykle vyrovnávat s neaktuálností předchozích dílů, jejichž uvedení od sebe oddělují dlouhé časové úseky (podobné problémy ovšem řeší některé dlouhé sci-fi ságy, konkrétně na půdě „nových generací“ *Star Trek*, v podobě regenerací *Doctor Who*, 1963–1989, obnovené 2005–, a ve formátu remaku *Battlestar Galactica*, 1978–1980, 2004–2009). Typická seriálová epizoda kombinuje silnou návaznost na ostatní epizody s obdobně důraznou autonomií. Nejde ani o úryvek, ani o revival, ale o fragment – seriál není ani uceleným svazkem rozděleným na kapitoly, ani sukcesí navazujících celků, ale souborem fragmentů. Zatímco model vysílání dával této množině jasný řád, model archivace epizod (na videokazetách, DVD či internetu) umožňuje svobodnější skládání či rozdělování těchto zlomků.

Čas vyprávění

Největší svobodu přirozeně umožňují cykly vycházející z principu série, kde lze snadno sledovat jednotlivé epizody výběrově nebo na přeskáčku. Do extrému dovádí tento přístup

komplexní fikční prostor, který se sice bez problémů opakovaně restartuje, ale obsahuje množství vedlejších postav i drobných dějových odkazů procházejících napříč epizodami.

Obvyklejší je ovšem prolínání seriálové continuity se sériovým principem variace, kde výchozím formátem může být série (v uzavřených příbězích epizod se skládají střípky dějových linií probíhajících více díly, např. *Akta X*, *Buffy, přemožitelka upírů*, *Buffy, the Vampire Slayer*, 1997–2003) i seriál (epizoda v kontinuálním vyprávění klade důraz na určitý motiv či postavu, např. *Rodina Sopranoů*, *The Sopranos*, 1999–2007, nebo již zmiňovaní *Ztraceni*). Namísto vyprávění, které se neustále rozvíjí nebo cyklí do variací, je tu vhodnější chápat děj jako kumulaci událostí vynořujících se ze souhry continuity a přetržitosti, jež se k sobě vážou na způsob vzájemně často komplikovaně usouvzažených fragmentů.

Osobitost vyprávění mnoha nových seriálů těží právě z možnosti maximálně se soustředit na spleť peripetií rozbíjející ústřední směřování nebo i smysluplnost celku. Seriál *Mad Men* nechává své diváky čelit banálním posunům i zásadním zlomům, které se vynořují, mizí nebo ulpívají na postavách v pohybech,

s modelem vysílání. Každá epizoda zachycuje jedno sezení psychoterapeuta Paula Westona s pacientem, přičemž se odehrává ve stejný den v týdnu, kdy byla premiérově vysílána, a v týdenních intervalech se rovněž k Paulovi vrací titíž klienti. Epizody s některými zákazníky je možné sledovat nezávisle na zbytku seriálu, u jiných se dějové linie vzájemně proplétají a v pátečních epizodách přichází ke slovu shrnutí celého týdne, jelikož v nich sledujeme Paula, který se sám psychicky hrouť na sedačce své staré známé terapeutky. Pracovní, osobní a psychická krize hlavního hrdiny tříští se do spleť událostí je navíc příznačnou osnovou nových seriálů, nahrazující klasickou metaforu pracovní a rodinné rutiny. Neurózy a traumata mají bytostně seriálovou povahu, a tak na prostoru televizních cyklů dokážou rozehrát svůj rytmus mnohem přirozeněji než ve filmu. Proto také představa mafiánského bosse na kresle u psychoanalytika nebyla v seriálu – na rozdíl od filmu *Přebíre si to* (Analyze This, 1999) – zdrojem humoru, ale zcela vážné žánrové úvahy (*Rodina Sopranoů*) a podobná zabýdlení ve vlastních úzkostech jsou motorem neurotických právníků z *Ally McBealové* (Ally

Film přežívá díky festivalům

V období před letním festivalovým kvasem jsme hovořili s tvůrcem dokumentárních filmů Vítem Janečkem o charakteru jednotlivých filmových akcí u nás, ale i obecně o smyslu kinematografie či epigonství. V návaznosti na film Závod ke dnu, tematizující v širším socioekonomickém kontextu problém nezaměstnanosti, byla pozornost věnována i otázkám společenským.

KAREL RADA

Myslíte, že už dorazila naše západní civilizace na úplné dno? A je podle vás opravdu nutné, abychom se z důvodu jakési blíže nespecifikované systémové změny museli od toho dna nejprve odrážet?

Naopak, myslím, že západní civilizace v tuto chvíli kulminuje. V posledních dvou stiletích rozvíjela zejména dva aspekty moderní tradice – humanismus s demokracií jako měřítko své vnitřní struktury a technologické dovednosti jako zdroj zajištění a rozvoje materiálního bohatství. To druhé je výsledkem obrovského zvládnutí přírodních sil a je stále zdrojem fascinujícího západního životního stylu jako celku, kterému – ať už dobrovolně nebo prostě jen nereflektovaně – podléhají různorodá společenství na celém světě.

Přitom zejména dynamická Asie přebírá často pouze druhou část západního dědictví, zcela minimálně tu první, případně také likviduje vlastní zdroje humanity, čímž je i Západ konfrontován asymetrií, která jej uvádí do krize. Odpověď části západních elit je zoufale netvořivá a defetistická: prezentují tento pohyb jako nevyhnutelnost, jako osud, jemuž je nutné se přizpůsobit postupnou akceptací této asymetrie, tedy v podstatě rezignací na humanistický odkaz.

Síla nezápadní strany je většinou správně interpretována jako nedodržování pracovních i duševních práv, podhodnocení lidské práce atd., ale lze se na to podívat i z jiného úhlu. Západ je konfrontován s faktickou skromností stamilionů lidí, která asymetrii umožňuje. Vedle tlaku na důstojné podmínky, které staví Západ do morální polohy, je však výzva skromnosti něčím, co je třeba vzít vážně, a to rozhodně ne tak, že korupční elity budou postupně škrtat veřejný sektor a sociální stát.

Jak by se měl Západ k této výzvě postavit? Všechny formy prestiže a patosu posledních staletí byly budovány na síle, plnosti, sytosti a růstu – od architektury přes dopravu po design zbraňových systémů. Už dávno je načase oživit prestiž dalších aspektů také přítomných v západní tradici, kterými jsou smysl pro zranitelnost člověka, zakotvení v přírodě a smysl pro polosityst i očistné hladovění. Banálním příkladem počátku může být hypotetický příklad ministrů jezdících do úřadu tramvají, na kole či metrem (tak to svého času dělali třeba francouzští zelení ministři), maximou pak systémové změny, z nichž řada vychází z prostého každodenního chování jednotlivců: třeba už jen desetiprocentní nárůst vegetariánů by změnil zásadním způsobem celou ekonomiku a možná i povrch planety. Především je ale třeba promýšlet změnu systému, který je čím dál víc jen institucionalizovanou chamtivostí. Od toho bychom se měli odrazit.

Pomohla nějak při propagaci vašeho posledního filmu Závod ke dnu jeho televizní verze s názvem Robota? A splnilo odvysílání Roboty na ČT2 očekávání, s nímž jste se do tohoto zkráceného formátu pouštěl? Celý film původně vznikl jako hodinový dokument pro televizi a už od začátku jsem si vyjednával rámcové podmínky pro jeho případnou delší, mnohem komplexnější verzi. Pevně doufám, že Česká televize uvede i Závod ke dnu, k čemuž má veškerá práva, zatím to ale moc nevypadá.

Souhlasíte s tím, co nedávno v rozhovoru Před půlnocí na ČT24 prohlásil váš učitel a kolega Karel Vachek, když doslova řekl, že „veškeré reformy fakticky děláme kvůli tomu, abychom do systému od chudých lidí dostali peníze, které přes tunely protečou k bohatým“?

Myslím, že to je případné pozorování, u nás zejména. Obrovské naděje, které přinesl listopad 1989, byly během dvou dekad přetaveny do rozebrání zdrojů státu, nejbohatší firmy daní mimo jeho území – a ty největší odvádějí zisky ke svým nadnárodním matkám a prezidentem je už druhé období člověk, který z ideologie popírání státu jako nástroje řady klíčových společenských funkcí učinil svůj program. Globalizovaná situace je pocho-pitelně tak daleko, že kapitál se stal téměř nelokalizovatelný – na větší zdanění reaguje odchodem jinam nebo touto možností vydírá.

Tento problém začínají pocítovat i Spojené státy a přijímají k tomu řadu opatření, v tom je i naděje, že větší lokalizace kapitálu – tedy větší podíl na vytváření veřejného prostoru tam, kde kumuluje svůj zisk, se stane vážnou agendou takových institucí, jako je EU, které by snad mohly mít sílu takové věci realizovat. Pokud se ovšem nepřerodí změna systému v úplně něco jiného.

Mohl byste to „něco úplně jiného“ přiblížit?

Ilona Švihlíková nedávno vydala skvělou knihu Globalizace a krize a v závěru rozpracovává tři možné scénáře, které se objevují i u jiných autorů. Zjednodušeně řečeno: systé- m může zdegenerovat v nějakou formu autoritářství, tedy dojde ke starému známému opakování historie, nebo začne výrazný pohyb k něčemu novému, k systému zahrnujícímu prvky demokracie a přímého rozhodování lidí na mnohem více úrovních, než si dokážeme představit dosud. Ještě před dvaceti lety by takové úvahy narážely na náklad- nost organizace takových procesů, dnešní technologie už je posouvají do mnohem reálnější podoby.

Jak hodnotíte tvrzení části českých dokumentaristů, kteří tvrdí, že v současné době je preferována tzv. vachkovská škola a že se cítí být se svým tradičnějším pojetím dokumentu upozadováni a podceňováni?

S tímto názorem jsem se už dlouho nese- tkal, a když se podívám na početně nejdo- minantnější produkci, tedy dokumenty Čes- ké televize, jednoznačně převládá tradiční konvence. Jinak žijeme v otevřeném prostoru, ve světě existují stovky až tisíce festivalů, kam všichni mohou poslat své filmy a usilo- vat o úspěch v mezinárodním srovnání. Žád- né mechanismy upozadování tedy nevidím a ani si neumím představit, jak by mohly fun- govat. Sám Karel Vachek například za svůj poslední film Tmář a jeho rod v Čechách zís- kal, pokud vím, pouze jediné ocenění, a to udělované mezinárodní porotou.

Soudě dle vašeho nejslavnějšího, tradičním způsobem natočeného dokumentu Ivetka a hora, s nímž jste kdysi zvítězil v Jihlavě, nejste typickým Vachkovým epigonem, přesto vás s ním dost lidí z branže srovnává. Co vás a třeba i vaše kolegy Gogolu, Marečka nebo Klusáka s Remundou s touto osobností českého filmu skutečně spojuje? Čím si myslíte, že vás ovlivnil?

Řečí o vachkovském epigonství jsem v minu- losti zaznamenal především od lidí, jejichž hlavním tématem byl zápas s nějakým vlast- ním komplexem, proto to pro mě nikdy nebylo téma. Myslím, že většina lidí na tvůr- čí dráze hledá dle svého založení a schopnos- tí nejlepší cestu výrazu, jejímž výsledkem je dílo. Při tomto hledání nikdo není ve vzdu- choprázdnu. Jestli se opře o některé výrazné vzory z minulosti nebo kolem sebe, je jenom na něm. Že statisticky vzato většina tvůrců pěstuje televizní machu, což je epigonství na druhou, protože je zcela nereflektované, to

nikoho nevzrušuje. Karel Vachek je tvořivý filosof s hlubokým vztahem k umění i živo- tu a velkým smyslem pro humor, který nás myslím v mnohém v tomto směru inspiroval.

Jaký máte vztah k Festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě, MFF v Karlových Varech a k uherskohradištské Letní filmové škole? Co tyto festivaly, se kterými čas od času spolupracujete, spojuje, a čím se naopak liší?

O Jihlavě jsem před časem psal takový his- torický text do Filmu a doby, myslím, že pro rozvoj českého dokumentu má klíčový význam, protože vytvořila scénu, která se pro řadu tvůrců stala povzbuzením k usilo- vání o výjimečné dílo i důležitým referenčním rámcem, a tuto roli plní dodnes už v rozsáh- lém mezinárodním kontextu, byť dokumen- tárních festivalů mezitím vznikla celá řada.

Na Letní filmovou školu už řadu let nejez- dím, naopak jezdím pravidelně do Varů, zejména kvůli sekci Horizonty, která výbor- ně shrnuje umělecky významné filmy uply- nulého roku. Tyto festivaly rozděluje různá úroveň i unikátnost pozice v mezinárodním kontextu, přičemž Jihlava, pokud se nemý- lím, dostává od státu stejně malý příspěvek jako Letní filmová škola, což je bohužel vel- ké nepochopení situace.

Proč jste přestal jezdit na Letní filmovou školu? Z nedostatku času, nebo kvůli změně v jejím vedení? Anebo z jiného důvodu?

Jednak vzhledem k možnosti vidět nové fil- my preferuji Vary a dva festivaly za prázdní- ny jsou už moc, a taky vzhledem k tomu, že učím na filmové škole, vidím spousty klasic- kých filmů i během roku, takže naplnění této potřeby s radostí přenechám mladším lidem, kterým je ostatně celá akce především určena.

Jaký mají vůbec filmové festivaly smysl? Kdysi, ještě za studií na FAMU, jste s kolegou Petrem Markem pro Českou televizi natočili odlehčenou dokumentární féerii o karlovarském festivalu s názvem V centru filmu (v teple domova). Jak se na tento film díváte s odstupem patnácti let, která uplynula od jeho vzniku?

Festivaly drží ve veřejném prostoru při životě ideu, že film je velmi různorodé umění. Běž- ná filmová distribuce až na výjimky na tuto – řekl bych ústřední – možnost rezignovala. Film jako umělecká disciplína možná dnes už existuje jen díky festivalům, které mu dávají legitimitu, a to i vůči televizi.

Náš tehdejší dokument, myslím, takovým potouchlým způsobem celkem věrohodně zachytil obraz mnohovrstevnatosti takové akce.

Téma filmu Ivetka a hora si do svého posledního opusu Tmář a jeho rod částečně vypůjčil i zmiňovaný Karel Vachek. Jaký je vůbec váš vztah k záračnu – k nevysvětlitelnému paranormálnímu, k magii a Bohu, čili onomu Karlem Vachkem nazývanému „generálnímu textu“? Generální text je nádherná metafora. Vach- kův film stojí mimo jiné na stále zřetelněj- ší konvergenci kosmologie plynoucí ze sou- časně fyziky a náboženských témat, přičemž je radostně monoteistický. Bůh je jen jeden a všechny cesty k jeho zprostředkování jsou jen určitými metaforami. Nejdůležitější je nakonec snaha o autentický život v našem 3D světě, bez nutnosti pracovat s magií, paranormálním a všemi sférami, které stojí mezi námi a Bohem. Takhle chápu jeho film, a je mi to i blízké. Jinak Tmáře všem vřele doporučuji.

Rozhovor s dokumentaristou Vítem Janečkem



Vít Janeček. Foto Jitka Hejtmánová, Studio Photon

Dlouhá léta jste působil na FAMU. Co vám tato škola dala jako studentovi a co jako tvůrci? Lze vůbec někoho naučit, jak se má dělat film?

FAMU je důležitým místem setkání lidí a zpětných vazeb, se kterými pak člověk pracuje třeba celý život. Tento aspekt tvoří možná až třetinu toho, co ta škola reprezentuje.

Obecně si myslím, že pro každou školu je společenství naprosto klíčová záležitost, čím nižší stupně škol, tím důležitější.

Je mi líto dnešních dětí, kterým se počíná je pátou třídou začínou společenství drobit, a dále už se to míchá tak, jak se skládají třídy na různých typech víceletých gymnázií, jak do nich přicházejí a jak z nich odcházejí žáci.

Společnost těmito rošádami přichází o možnost pěstovat mezi svými členy solidaritu silnějších se slabšími, komunikaci různých charakterů, prostě tvorbu společenství – a z toho pak vyrůstá řada dalších témat, nad rámec osobních vztahů.

„Dělat film“ znamená hlavně identifikovat a hledat téma v každé fázi tohoto procesu,

vychází z poznávání sebe sama a života okolo, takže učit „dělání filmu“ určitě lze, ať už zvnějšku skrze historické příklady, nebo jen tím, že se při studiu vytvoří lidsky, duchovně a intelektuálně příznivé klima. Myslím, že FAMU je v tomto směru v celkem dobré kondici.

Pracujete na nějakém filmovém projektu? A jak se vůbec cítíte v polovině exponovaného, mediálně propíraného roku 2012?

Pracuju na filmu, který původně začínal jako portrét Františka Kriegla, nyní točíme hlavně se čtyřmi laureáty jeho ceny a prosakují do toho hodně současná témata. Rámcem filmu bude občanská odvaha – jak se projevila v Krieglově odmítnutí podepsat tzv. moskevské protokoly v roce 1968 a v činech a postojích oněch čtyř současníků. Také připravuji pokračování Závodu ke dnu s pracovním názvem Cesta ze dna, již delší dobu chystám film o hladovění a ve škole jsem nedávno převzal starost o mezinárodní sekci FAMU, kde zrovna nazrála doba k řadě změn. Je toho dost.

Vít Janeček (nar. 1970) je dokumentarista, esejista a pedagog. Na Filosofické fakultě UK v Praze absolvoval obor filmová věda a na FAMU obor dokumentární tvorba. V devadesátých letech pracoval jako dramaturg filmových projektů Experimentálního prostoru ROXY, divadla Archa a jako kurátor historických retrospektiv na několika ročnících MFF Karlovy Vary. Dlouhodobě se zabývá filmovou teorií, dokumentárním filmem a interdisciplinárními vztahy mezi uměleckými obory a obory poznání. Spoluzaložil Centrum audiovizuálních studií FAMU, které vedl první čtyři roky a kde nadále působí. Filmy, které natočil nebo na nichž se podílel: Rodina v poušti (1994), V centru filmu, v teple domova (s P. Markem, 1997), Houba (2000), Bitva o život (2000, s M. Jankem a R. Vávrou), Máme NATO? (2002), Pravidla hry – vymezení prostoru (2004), Dějiny Jaroslava Šabaty (2008), Dobrodružství Anny Barbory – Mezihra (2008), Ivetka a hora (2008), memOry (2010), Skvělá příležitost (2010), Závod ke dnu (2011) ad. Vede vzdělávací projekt FAMU v Barmě.

Sheila je mrtvá / Elsa Aids

Melodramatickou skicu s původním popisným názvem Divadelní soupis milostného dění z 24. a 25. září 2009 nejlépe charakterizují slova samotného autora: „Je to jako pečlivě složený vlhčený kapesník, nasáklý sentimentem. Je to sestavené z milostných dopisů a ze střípků umění. Bylo to napsáno pro budoucí vzpomínku.“



Henry Fuseli: Zlý sen, 1781

Postavy: Dinnah Cancer, Elsa Aids, Valkýrie, sbor.

*
Přichází Elsa Aids, chce totiž zřejmě něco říct. Ale říká jen: „Jak se máš? Dobře? Je to horší?“ Přichází Valkýrie, aby to řekla za ni: „Gotická láska, kterou neumíme vyjádřit, je na nic. My dvě nemáme rády lidi.“ Elsa Aids: „Chtěla bych napsat dopis, ale bojím se, že bych po odeslání vypadala hůř než před ním.“ Valkýrie u stolku s květinou: „Vypadáš divně. Chtělaš být krásnější, ale – jak bys mohla?“ Sbor: „Než umřeš, už se nic nezmění.“ Potom mluví dál. Ale nemají dobré svědomí, protože nemají nikoho rády. Proto se jim každá prosba zdá jako výčitka. A v uších jim zní výčitky spolu se stařeckým hlasem Dinnah Cancer, která zpívá: „Sheila – je mrtvá! Kdo to je, co sem přichází? Na svoji tajnou schůzku? Sheiiiiila! To jsi ty – Sheiila! Obrázek smrti. A ted? Sheila je mrtvá!“ Ve tmě, na jednom místě, jim to pod nohama podkluzuje a čvachtá listím a deštěm.

*
Pořád stejné kulisy – nitro duté. Valkýrie se ovívá uschlým cancourem, který jí čouhá z peněženky: svojí vlastní závětí! Kde je konec darům z lásky? To mihání je hrou pavích per. Na stolku s květinou, jediné dekoraci scény, se nic nemění. To všechno je tak dávno!

Huhňavý hlas: „Ten den jsem chtěla se vším skoncovat. V duchu jsem si říkala: nemohu s nikým být, a pak jsem si řekla: s kým? A v tu chvíli jsem usnula.“ Elsa Aids ve snu: „Vím, že by sis to nezasloužila.“ Ta, která nic neslyší, ani nic neříká. Sbor: „Ach, jak se nenávidím!“ Elsa Aids: „Má kůže se otevírá jen v tvou blízkosti.“ Pak pláče. Nablízku stojí drn – jako vystřižený z nedohledných městských parků v oněch dobách, kdy se bez přestání, po celá léta, dělo přibližně to samé: tragédie. Poblíž Elsa čte dopis, který byl napsán před nedávnem: „Všechno je špatně. Chtěla bych být u Tebe, ale to nejde. Myslím, že samotu, o které stejně vím, že začíná ve mně, už nikdy nepřekonám. Co si počít, když přitom všechno vypadá jako vždycky? Únava z této Hysterie – ve skutečnosti jde o Lásku ztracenou v dlouho narůstající prázdnotě – je už dost velká na to, abych chtěla na chvíli umřít, anebo skrýt svoji hlavu v Tvých vlasech, oblečení nebo aspoň vůni.“ Co s tím? Budoucnost ukáže. Sbor: „Nic se nepovede! Nic nikam nedospěje! Noc začíná! Vzduch tuhne!“ Hrdinka je zdrcená. Valkýrie se napije džusu – spustí slinu na osiřelý drn. Společný obřad ještě chvíli pokračuje. Všichni si prohlížíjí obrázek Dinnah Cancer. Nikdo další už se neobjeví.

*
Druhý den.
Elsa Aids: „To jsem si mohla myslet. A po pravdě řečeno, vždy jsem si myslela, že se zhroutím.“

Dinnah Cancer začíná svou píseň zlověstným smíchem. Překlad: „Tak tohle – to už se nepovede, tohle rande. Na které přijde Jack, jenže Jack už umřel. Mrtvý Jack s vyteklým srdcem, za každý polibek bude ti ještě dvakrát tak špatně.“ Jsem smutná, dívám se na ni strnulým pohledem. Ona je mým vzorem! Když se snese tma, nervózní Valkýrie nemůže spát. Zdálo se jí, že se jí dotýkám, ale nikdy jsme nebyly úplně samy a pokaždé na ni sáhnul i někdo jiný. Ze tmy se ozývá recitál: „Po tom, co jsem vyváděla, opravdu nevím, co dál. Jsem zosobněná prázdnota, hladová milenka s otevřeným nitrem. Prosim, nechod sem, dokud se zase nezavřu.“ Autor píšící mimo jiné pod jménem Elsa Aids donedávna vydával své dílo vlastním nákladem v rukodělné bibliofilské úpravě. Výborem z těchto drobných knih je sbírka Trojjediný prst, která vyšla loni v nakladatelství Rubato. Časopisecky publikoval např. v A2 č. 21/2009 a č. 3/2011. Zatímco ve svých již uveřejněných textech Elsa Aids sahá po příležitostných chuchvalcích či imaginárních plackách hnětených jakoby ve tmě do sebe uzavřeného těla, v předkládané drobnosti se představuje jako subjekt nepokrytě eklektického dematerializovaného citového kýče.



Karel Vysloužil
Řekli oba
Lípa Vizovice 2012, 42 s.

Ve sbírce Karla Vysloužila Řekli oba nečekaně vytryskl čirý pramen erotické lyriky – jako překvapení okamžiku, kdy žalné zřídlo jiskrně prosvítlo srdce jasným proudem ryzí milostné poezie, jež opláchne rmut a dá vstoupit zásvitu lásky, jenž zčistí smutky a posílí k životu. Ano, pramen Vody živé posiluje naše kroky a zní Písni života, zurčí, točí se meandry, pádí peřejemi, šumí brody a dodává sil, kdy už jsme téměř klesnuli slábi víchrem útrap. Spirituální lyrik Karel Vysloužil pro jednu smlžel tragická mementa svého života s Jitřenkou a promluvil k nám, co přese všechno toužíme milovat, slábi a silni v jednom, odhodláni přemoci svou tíž a žal. Kdo ví, třebaš také někdy potkáme svou Večernici? Básník rozdává vrchovatou měrou, ač prázdné hrsti; múza je skromná průvodkyně, neviditelná na básníkových cestách světem, a očekává, kdy jí padneme k nohám a obejmeme kolena v prosebném gestu. Jsou básníci, jejichž kroky vedou pod rodný krov, a jsou básníci, které vede cesta ke hvězdě krácející nebesy; tamti jdou přímo, tamti zase cikcak – a není, kdo by je odradil. Anebo snad ano? Ti jdou přímo ke svému hnízdu a nevidí než sebe a ti zas jdou křivolakou cestou, jak jim káže hlas a nespokojenost jim velí. „Tu řeku najít/ a sbírat oblázky/ z jejího čistého dna/ a neklást otázky/ po velikosti/ pocitů v srdci.“

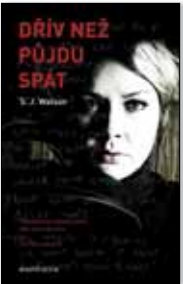
Vít Kremlička



Kingsley Amis
Jake má problém
Přeložil Miroslav Jindra
Plus 2012, 344 s.

„... a pak tu byla samozřejmě obloha, ničím neozvláštněná, ale v takovýhle jasný den přímo nádherná. A přesto už ne tak nádherná, říkal si Jake v duchu, jak by mu připadala před takovými pěti deseti lety.“ Celý příběh je nesen pocitem vyhořelosti hlavního hrdiny, stárnoucího učitele historie na Oxfordu Jakea Richardsona, distance a pohasínajícího zájmu o všechno, co dřív naplňovalo jeho život – kariéru, koníčky a zejména ženy. To však neznamená, že by román Kingsleyho Amise byl nějak vysušený či mdlý. Naopak – jeho hlavní dynamiku tvoří humor, nadsázka, satirická šízravost. Terčem posměchu jsou konvence společenského života, akademický provoz, ženská emancipace, v první řadě ale psychologická pseudovědecká léčba a její hantýrka. Její obětí se Jake stává, když se chce zbavit svého neduhu, ochabující sexuální touhy. Vypravěč nás provádí různými léčebnými metodami, od čistě technicistních až po skupinové terapie poskytující další pozoruhodný vzorek poruch. Nakonec se však Jake tomuto nátlaku vzepře: prohlédne nejen neschopnost lékařů mu pomoci, ale také jejich cynický pohled na pacienty jako na pouhé zajímavé úkazy vybočující z normy. A u sebe zjišťuje nezájem o změnu věcí. Kniha (vydaná původně roku 1978) u nás vychází potřetí, nicméně je stále aktuální, stále jde o svěží a živý text.

Hana Kosáková



S. J. Watson
Dřív než půjdu spát
Přeložila Šárka Kadlecová
Knižní klub 2011, 368 s.

„Až budu v noci spát, z mé mysli se vymaže všechno, co vím dnes.“ S touto myšlenkou každý den ulehá hlavní hrdinka knihy Dřív než půjdu spát britského prozaika S. J. Watsona. Ztráta paměti a hledání vlastní identity je poměrně oblíbené téma, a to jak v oblasti filmu, tak literatury. Čtenáři a diváci mohou v přímém přenosu sledovat protagonistův boj s jeho vlastní myslí; i toto dílo se stalo základem připravované filmové adaptace, jejíž produkce se ujal Ridley Scott. Kniha má formu deníku, který si hlavní hrdinka vede, aby druhý den ráno věděla, kdo vůbec je. Zhruba do sté strany jsme svědky líčení denní rutiny, jako je první pohled do zrcadla nebo zjištění, že je hnedle o dvacet let starší. Ale pak Christine začne nacházet podezřelé stopy vedoucí k její minulosti a příběh nabere velice rychlý spád. Autor používá chytrý a čtivý jazyk, takže se čtenáři nestihnou pomalu ani rozkoukat, a už se blíží k vyvrcholení celého příběhu, což je možná škoda, protože po dočtení se objevují otázky – jak to vlastně dopadlo? Vrátila se protagonistce paměť? A co ostatní postavy? Všechny otázky však jen podporují základní tezi o nesmírném významu paměti samotné. I když nás mysl zrazuje a klame, stále jsou to vzpomínky, co vytváří minulost. Doufáme, že se na ně lze spolehnout, přestože víme, jak jsou pomíjivé.

Barbora Dušková



12 nejmenších pohádek
Baobab 2012, 240 s.

Bylo-nebylo, někdo dostal dobrý nápad, a dokonce se ho podařilo realizovat. Jak napovídá název, soubor obsahuje dvanáct zdánlivě notoricky známých pohádek ve dvanácti sešitech v lepenkové krabičce. Obsahují jak krátké textové, tak – po mém soudu bez výjimek velmi zdařilé – obrazové provedení příslušné pohádky. Jeden výtvarník na jednu pohádku. (Na autory tak pro jejich vysoký počet jmenovitě neodkážu.) Konečně tu máme možnost setkat se namísto nekonečného opakování kanonických nebo bezduše primitivních verzí pohádek s patřičnými podpůrnými ilustracemi s mnohem vhodnějším a zajímavějším přístupem. Zapsaná a nakreslená pohádka se otrocky vzájemně nezrcadlí, naopak vznikají odlišnosti – různé příběhy, případně dvě variace jednoho. Podstatné je, že tento způsob prezentace jako by pohádky navracel zpátky k jejich orálnímu původu, i když v multimediální podobě, a povzbuzoval ve čtenářích bez ohledu na věk jejich kreativní potenciál k další hře s těmi nejobvyklejšími historkami – o dědečkovi, který měnil a měnil, o Smolíčkovi nebo koblížkovi. V takovém nastavení pak nevadí ani moralistní tón, který lehce prosakuje v některých z nich. Děti tak třeba mohou pochopit, že vyprávět něco řečí a obrazem je přece jen něco jiného, a rodič či vychovatel zase může tímto poznatkem čelit tlaku masmediálního zpravodajství.

Zbýšek Týl



Julian Barnes
Vědomí konce
Přeložil Petr Fantys
Odeon 2012, 160 s.

Předposlední román nositele Man Booker Prize za rok 2011 Žádný důvod k obavám (česky 2009) se pohyboval na pomezí žánru románového eseje, litanie, disputace a sporu, čísel a z něj nejistota člověka v tváři v tvář smrti a především Bohu. Protagonista, jenž se pokoušel vysvětlit smrt svých blízkých pomocí konců slavných osobností, se postupně utvrzoval v tom, že odejít musíme všichni stejně: po pochybách, ve strachu, před nímž neochrání ani ironie, ani patos. Anthony, hlavní hrdina Barnesova posledního díla, svou nejistotu deklaruje hned od počátku, netýká se však budoucího života po životě, ale jeho vlastní minulosti. Jako vypravěč neustále zdůrazňuje svou nespolehlivost, jež je však paradoxní – copak vystudovaný historik a vedoucí místní knihovny nemá víc sebevědomí? Nicméně ani další postavy příběhu, který se ve dvou částech postupně rozkrývá, čtenáři cestu neusnadní. Historii jednoho dávného přátelství, zklamané lásky a životní tragédie lze opět (u Barnese tradičně) číst jako milostný román, esej na téma paměť, román historický (velmi věcný a nepřikrášlený obraz šedesátých let na britských univerzitách), ale i jako detektivku. Rozluštění záhady nicméně v postmoderním duchu nepřináší úlevu čtenáři ani postavám, ale pouze „vědomí konce“. Barnes zde odkazuje na text literárního historika Franka Kermodeho Smysl konců, v němž se poukazuje k potřebě rozumných, smysluplných závěrů. Zde nic podobného nenalezneme, odhalení přináší jen frustraci z toho, že příběh zůstává rozštěbený jako stará rána. Ukazuje se, že minulost dokáže člověka rozrušit přinejmenším stejně jako budoucnost. V podobně přísném (až středověkém) duchu jako v minulém románu nutí autor postavám i čtenáři pocít, že všechno v životě se počítá. Nad ničím, co kdy provedeme, se nemáváne rukou a nikdy nevíme, kdy na nás minulost vyskočí zpoza dávno zapomenutých rohů – tak jako na Anthonyho, jehož jasná představa budoucnosti (v klidu dožitá existence lehce znuděného důchodce) se totálně zhroutí na základě jednoho dopisu a jednoho dávného deníkového záznamu. Při této perspektivě se nabízí otázka, jestli je budoucí a minulé – při jejich provázanosti – vůbec možné rozlišovat. Adrian Finn, Tonyho dávný přítel a posléze konkurent v lásce, jenž na nevypočitatelnost života doplatil z postav jako první, tvrdí, že nesnáší způsob „jakým Angličani neberou vážně, když něco berou vážně“. Julian Barnes je z autorů, kteří svá témata vážně berou, a především ta, o nichž se mluví tak těžko, že i postavy mají tendenci je vytěšňovat. Zejména druhá část textu se od dějinné linie odklání k úvahovosti, vypravěč klade otázky sobě i čtenáři. Nikdo tu není v bezpečí, všichni jsou konfrontováni se zpochybňujícím pohledem na to, o čem se domnívají, že tvoří jejich život – povahu přátel i sebe samých, hodnotovou hierarchii „významných“ i „všedních“ událostí, vzpomínky a jejich pravdivost. Neznám nikoho, kdo by dokázal o základních věcech člověka vyprávět líp, tj. řízněji a bystřeji, než Julian Barnes.

Anna Vondříčková



James O'Barr
Vrána
Přeložila Dana Krejčová
Comics Centrum 2012, 272 s.

Černobílý komiks, základní kniha stoupců stylu emo, vychází v rozšířené edici. Přibýly dvě scény: vzpomínková a snová. Druhá dodává dílu, jímž se jeho autor pokusil vyrovnat se ztrátou milované osoby, sebereflexivní rozměr, kdežto první jen zbytečně rozvíjí nostalgický patos. Autorovo alter ego se v knize stává neohroženým mstitelem v superhrdinském duchu. Hrdinou je mladík, jehož přítelkyni znásilní a posléze zastřelí parta městských flákačů. Hnán touhou pomsty, obživne, začne posilovat, trénovat bojové sporty a poté se vydá vyřídit si s chuligány účty. Přímochařý děj autor ředí vzpomínkami, sny a poezií, která zaznívá z úst muže, jenž se stává ztělesněním dokonalosti – s vypracovanou muskulaturou a hlavou plnou klasické literatury. Dostane se tu i na texty dalších předchůdců emo – skupiny Joy Division. Při mstitelských výpravách se hrdina nezapomene dobře namalovat (rozšiřuje jizvy, které mu po smrti zůstaly), obléct do černého a občas se ještě trochu pořezat žiletkou. O'Barr používá různé techniky kresby: vzpomínkové a snové pasáže jsou vyvedeny uhlem a ve výsledku působí realističtěji a propracovaněji než „realita“ kreslená tuší. Z psychoanalytické pomůcky se stal úspěšný komerční projekt, který je třeba občas vytáhnout z hrobu a vyslat na další výpravu za dolary. Nakladatelství Comics Centrum pak tvrdí, že to funguje i v korunách.

Jiří G. Růžička



Souvislosti 1/2012

Patrik Ouředník jako téma prvních Souvislostí ročníku 2012. Dobré startovní okénko do Ouředníkovy tvorby pro nezasvěcené. Obeznamení čtenáři mohou dále vybírat z rozhovorů s Chistianem Bobinem, Justinou Bargielskou a dalšími, či „proříznout“ současnou (nejen) českou poezii. Zpět však k úhlennému kameni čtvrtletí. V čísle najdeme příjemně vyčerpávající rozhovor s Ouředníkem a několik překladů zahraničních recenzí jeho knih. Dozvíme se o recepci jeho tvorby v českém i mezinárodním literárním diskursu. Rozdílý jsou poměrně šokující – rozvinou se posléze v diskusi o vztahu českých čtenářů k umělecké literatuře, významu angažovanosti a názorovém povědomí o celé problematice. Recenze poskytují v poměrně vysokém rozlišení obraz, na co se může nastávající Ouředníkovi čtenář těšit. Je třeba znovu zdůraznit, že znalci spisovatelovy tvorby se spíše lehce pousmějí nad citacemi a souhlasně kývnou. To je zároveň lehká slabina tématu čísla – většina recenzí se blíží anotaci, což funguje spíše v případě potenciálních zájemců. Pro ty je navíc v některých textech (nejvýmluvněji Jean Montenot: Ad acta, ad arbitum) snad až příliš detailů o tom, „jak autora číst“ a o čem vlastně vypovídá. Na druhé straně se tak trochu daří promluvit i ke zkušenějším „ouředníkofilům“. I přes zmíněné slabiny dokazují první letošní Souvislosti, že patří k těm nemnoha českým literárně-kulturním periodikům, která se ještě mají o co poделit.

Miroslav Bárta



Martin Soukup
Kultura. Biokulturologická perspektiva
Pavel Mervart 2011, 367 s.

Kniha Martina Soukupa Kultura. Bioideologická... vlastně Biokulturologická perspektiva podává učebnicový přehled prastarých i novějších prací o moudré nadvládě genů, které se už tolikrát ukázaly jako zneužitelné či dokonce nebezpečné. Z těchto absolutních vyprávění o sobeckých genech, legitimizujících přežití silnějších a nadřazenost jisté (rozuměj naší) rasy, z prací sociálně darwinistických a eugenických pak vychází šest Soukupem propagovaných a v knize představených evolucionistických přístupů ke kultuře. Až je obtížné rozhodnout, který z evolucionistických pohledů na škále legrační – nebezpečný dosahuje varovnějších hodnot: sociobiologie? Etologie? Memetika? Na seznámení se zrůdnou minulostí vědy by nebylo nic špatného; problém však představuje téměř chybějící reflexe (eugenika není pouze „pochybná“, ale zkrátka ostudná). Autor navíc výtčovou povahou knihy popírá sílu své pozice, předstírá objektivitu, čímž se manipulace čtenářstvem – zřejmě studenty antropologie nebo laiky, zoufale hledajícími jednoduše srozumitelný smysl života – stává záluďnější. Soukup chybuje i věcně: známé antropologické kauzy tendenčně zjednodušuje, slovně se distancuje od sociálního darwinismu, kterým však nechává prodchnout celou knihu (třeba život ženy po menopauze je plýtváním, tedy pokud se nestará o vnoučata), plagiuje sám sebe. Celek knihy tak svým bioalibismem vytváří prostý a snadno uchopitelný svět, v jehož jádru bojují geny, a proto nemá moc smysl se o cokoliv snažit.

Johana Kotišová



Jana Jiroušková (ed.)
Svatební rituály u nás a ve světě
Nakladatelství Lidové noviny 2012, 335 s.

Publikace je tvořena statěmi sedmnácti autorů, jejichž perspektiva se pohybuje od historické přes antropologickou, etnografickou až po sociologickou. Odlišná metodologie tu není na závadu, protože zvolené hledisko je vždy prozkoumáno důkladně – představa, že by se například v části Asie a Oceánie v jednotlivých kapitolách postupovalo od historického výkladu po rozmanitost vdavků, je absurdní. Spíše jde tedy místy o čtení na hranici výkladu, pohádky a dobrodružného románu. Chcete vědět, proč se v Číně při svatbě sedmkrát překročí ryba? Proč v Africe ženu před sňatkem systematicky krmit? Jak se lze v Indonésii nechat oddat únosem? Kolik se ve Střední Asii platí za „ukázání zetě?“ A jakou roli hraje při iránské svatbě zrcadlo? Autoři, kteří většinou pocházejí z akademického prostředí, dokázali propojit odbornost se vstřícností vůči čtenáři, aniž by téma jakkoli zlehčovali nebo výrazně popularizovali. Okouzlení rozmanitými rituály však s sebou nese i lehký smutek. Při pohledu na záplavu vymožeností současného svatebního průmyslu, jenž vynáší skoro stejně úspěšně jako zboží pro děti, je jasné, že se svatební obřad rychle a nenávratně proměňuje: z přechodového rituálu zbylo už jen nabýlaskané pouzdro, které nic hlubšího neskrývá.

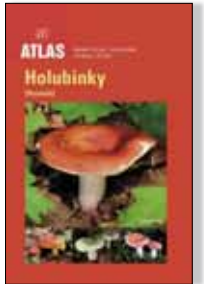
Anna Vondříčková



Eugene B. Sledge
Se starou gardou
Přeložil Michal Ulvr
Euromedia Group – Knižní klub 2011, 368 s.

Krvavé boje druhé světové války pokračovaly v Tichomoří až do 15. srpna 1945, kdy po bombardování měst Nagasaki a Hirošima A-pumami Japonsko kapitulovalo. Zarputilí skauti si jistě vzpomenu na postavičku jménem Tom Atom, který události té doby komentoval v komiksu časopisu Junák, jenž vycházel v již osvobozeném Československu. Autor válečných memoárů Eugene Bondurant „Sledgehammer“ Sledge nastoupil jako pěšák-dobrovolník do námořní pěchoty armády USA v roce 1943 a prošel bitvami o tichomořské ostrovy Peleliu a Okinawa. Svě deníkové zápisky zkompletoval do knižní podoby po návratu do civilu. Jeho líčení válečných zážitků patří k tomu nejsilnějšímu, co lze o válce v Tichomoří číst: svou autenticitou, vyjádřenou odhodlaností, ale i filosofickým podtónem rozmyšlení nad válkou a o lidech v ní. Za připomínku stojí jeho slova z epilogu: „Pokud přežijeme příchod nového tisíciletí a ani potom nepřestanou státy usilovat o porobení jiných, každý si bude muset uvědomit své povinnosti a obětovat se pro dobro vlastní země. Jak se dříve říkávalo mezi vojáky: Jestli je ti země dost dobrá, abys v ní žil, je dost dobrá, abys za ni i bojoval.“ Výsady jdou ruku v ruce s povinnostmi. Eugene B. Sledge po válce studoval na univerzitě, získal doktorát z biologie v oborech mikrobiologie a ornitologie. Zemřel v roce 2001.

Vít Kremlíčka



Radomír Socha, Václav Hálek, Jiří Bauer, Jiří Hák
Holubinky
Academia 2011, 518 s.

Russula, latinský název pro holubinky, nám může po slovansku znít trochu jako rusalka. A opravdu, tyhle pestrobarevné houby, roztroušené po lesích v hojném počtu i proto, že je – až na holubinku namodralou a nazelenalou – nikdo moc nesbírá, připomínají tančící divoženky. Tato kniha několika autorů je vůbec nejrozšířenější publikací o nich a obsahuje celkem sto padesát druhů. Většina z nich má ale i své variace, a tak můžete třeba holubinku krvavou, tedy původně červenou, najít i v podobě holubinka krvavá sírová, která je naopak žlutá. Zkušný houbař-kuchař samozřejmě žádnou knihu o holubinkách nepotřebuje. Prostě vyrazí do lesa, a když vidí skupinku holubinek, která by se mu hodila do košíku, do jedné kousne. Když je dobrá, bude dobrá i v jídle, když ne, může tu krásu nechat lesu. Zásadní je samozřejmě poznat, že se opravdu jedná o holubinku (to se zjistí třeba tak, že z nohy vydolujete kus dužiny, která by měla mít strukturu polystyrénu – tedy žádná vlákna). Pro bádajícího mykologa jsou holubinky doslova zlatý důl. Může pod mikroskopem zkoumat výtrusy nebo s chemickými látkami nejrůznější reakce. A právě takový mykolog ocení tuto tlustou encyklopedii, kde je u každého druhu nejen popis plodnice, ale také soupis mikroznaků, makrochemických reakcí a ekologie (tj. kde ji můžete najít). Jediná pak ocení zmínku o kuchyňské hodnotě, oba pak upozornění na jiné druhy hub, s nimiž je možné si nalezanou holubinku poplést. Na konci nechybějí rejstříky, jen ty kuchařské recepty tu nenajdete.

Jiří G. Růžička

Odjinud

Ve Tvaru č. 12/2012 se tentokrát věnují několika fenoménům předrevoluční doby. Nad jiné vyniká článek bohemistky **Iny Marešové**, zaměřený na vnímání tělesnosti v českém socialistickém realismu. „Těla socialistického realismu jsou proto těly hladkými, oproštěnými od všeho nadbytečného a neznakového, neboť literatura již nechce být znejišťující, nechce nabízet nekonečné množství verzí aktuálního světa.“ Na nové knize **Milana Kozelky Semeniště zmrďů** dokládá **Jakub Vaníček**, že „společnost nebyla rozštěpena jen v hlavě Marxe a v hlavě Engelse, ale že právě na tomto základním diferenčním principu stojí základy kontrakultury, její imaginace a jejího hodnotového rejstříku.“ V rubrice *Haló, tady čistíčka!* se **Patrik Linhart** mimo jiné rozhovořil o Jihočeších: „Vážím si jich. I toho Jiřího Hájíčka, který prý dělá v bance. Řekl jsem mu, že v rámci Frakce Rudé Armády musím bohužel vyhodit do vzduchu i jeho přepážku. On se však jen usmíval. Věřil mi? Nevěřil? Inu, Jihočeche.“ Na závěr se mu podařilo urazit i naši nejmladší básnickou skupinu tvrzením, že „skupina *Fantasia* je v české literatuře to, co *Věci veřejné* v národní politice“. Slovenská Revue aktuálnej kultúry č. 5/2012 otiskla novou básnickou skladbu **Mily Haugové Záhrada: Labyrint: Hniezdo**, v níž si čtenář klesí cestu labyrintem řeči k nalezení hnízda těla. Červnové vydání Psiho vína č. 59/60 upoutá především novou designovou úpravou. Obsah časopisu pro současnou poezii ilustrují kresby výtvarníka **Davida Böhma**. Krom standardně kvalitního a vyprofilovaného výběru ukázek ze současné poezie (**Michal Rehůš**, **Zofia Baľdyga**), v němž překvapí především úderné verše **Terezy Reichelové**, nalezneme v Psm vínu rozsáhlý příspěvek **Karla Pioreckého** k pojmu angažované poezie či rozhovor s literárním historikem **Pavlem Janáčkem**.

Pioreckého text nemá ambice diskusi někam posouvat, ale spíše jí dát pevnější rámec. Avšak jak i z jeho textu vyplývá, bude to ještě nějaký čas trvat: „Současné pojetí angažované poezie musí být projektováno s ohledem na postmoderní situaci kultury.“ To Janáček v rozhovoru nepokrytě odkrývá karty a přiznává: „Cítím se osudově, být tak nějak introvertně zaklíněn v českém světě.“ Více upřímnosti všech, ať víme, na čem jsme.

–red–

soutěž



Dvě volné vstupenky na výstavu Čestmíra Sušky Inside Outside
Napište nám, na zrodu které umělecké skupiny se aktivně podílel v roce 1987 sochař, malíř a divadelní režisér Čestmír Suška. Jeden ze čtenářů, kteří správně odpovědí, získá dvě volné vstupenky na Suškovu výstavu Inside Outside, která probíhá v prostorech Galerie výtvarného umění v Ostravě. Uzávěrka soutěže je 30. 6. 2012. Pište na adresu redakce nebo na e-mail soutez@advojka.cz. Správná odpověď na soutěžní úlohu z čísla 12 – Napište nám, kdy a s jakým představením poprvé vyplula loď Tajemství divadla bratří Formanů – zní: Nachové plachty, 23. července 2000. Dvě volné vstupenky na představení Yaela Rasoolyho Paper Cut získává Ludmila Vilímová.

–red–

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

JAMES JOYCE
Portrét umělce v jinošských letech
Přeložil Aloys Skoumal 298 Kč

Portrét umělce v jinošských letech, Joyceův románový debut z roku 1916, je předstupněm autorova vrcholného románu Odysseus (v mnoha ohledech lze Portrét číst jako úvod do pozdějšího literárního experimentu) a zároveň uhrančivým dílem, jež obtočí samo o sobě a jež ani po bemála sto letech od svého prvního vydání neztratilo nic ze své síly. Poprvé se tu setkáváme se Štěpánem Dedalem, který nese leckteré rysy autora samého; na rozdíl od Odyssea je tu však Štěpán jediným hlavním hrdinou. Sledujeme Štěpánovo dětství, dospívání a počátky jeho dospělosti.

SERGEJ LUKJANĚNKO
Chladné břehy
Hledači nebe I.

Přeložil Pavel Weigel
Román Chladné břehy je první částí diologie Hledači nebe. Autor v něm zavádí své čtenáře na Zemi s poněkud jinými dějiny a tedy i jiným politickým a hospodářským uspořádáním. A nutno říci, že tato alternativa rozhodně není nezajímavá. Protřelý zloděj Ilmar je spolu s dalšími odsouzcenci odvážen trestaneckou lodí na nucené práce do dolů. Mezi ostatními přitáhne jeho pozornost velmi mladý chlapec a Ilmar s ním uzavře dohodu, že si vzájemně pomohou uprchnout. Tím začne dobrodružná cesta za svobodou a ještě něčím jiným - Ilmar velmi brzy pochopí, že tenhle mladíček je urozený a že má poslání. Aby se dostali z ostrova, musí unést kluzák, a aby unikli pronásledovatelům, musí oba muži prokázat velkou inteligenci a značné schopnosti. Putují mnoha zeměmi a cestou získávají společníky a přátele.

NOVINKA NAKLADATELSTVÍ DOKORÁN



Překlad Petr Holčák, Karel Horák, Otto Huřták, Zdeněk Kárník, Luboš Pick, Jiří Podolský, Jiří Rákosník, Martin Žofka, vázaná s přebalem, 832 stran, 152 ilustrací, 998 Kč, řada zip

Hlavním cílem této mimořádné knihy na pomezí metamatematiky, informatiky, filozofie a kognitivní psychologie je zkoumání, co jsou a odkud se berou základní atributy člověka - vědomí a inteligence. Je vystavěna na trojúhelníkovém půdorysu, jehož strany tvoří Bachovy fugy, Escherovy obrazy a dílo matematika Kurta Gödela. Tato zdánlivě nesouvisějící témata mají totiž jednu společnou skrytou, o to však podstatnější vlastnost: jejich struktura je postavena na odkazu na sebe sama - takzvané auto-referenci. V knize se pravidelně střídá rigorózní výklad obtížných témat s rozmarnými pasážemi, jež jsou nabyty slovními i grafickými hříčkami - a to vše je pevně propojeno ideovými, verbálními i vizuálními odkazy v mnoha vrstvách do pevného, velmi harmonického celku. Český překlad vznikl za spolupráce s autorem.

Vychází ve spolupráci s nakladatelstvím Argo.

www.dokoran.cz

DIPLOMANTIVNITU

GRADUATES FROM THE ACADEMY OF FINE ARTS IN PRAGUE

2012

Diplomanti

AVU

21/6 – 1/8

Dny

otevřených

dveří AVU

16/6 – 22/6

Vernisáž
20. června od 17.00 hod.

Veletržní palác
Národní galerie v Praze
Malá dvorana, 5. patro

Kurátor
Jan Hendrych
www.avu.cz



Brousek
Typl
Färber
Král
Dene-
marková
Hak
Wiener
Gruppe
Šotolová

souvislosti 2.2012
revue pro literaturu a kulturu
www.souvislosti.cz



DonT Stop
Režie Richard Řeřicha, ČR, 2012, 98 min.
Premiéra v ČR 14. 6. 2012

V posledních letech přibývá českých filmů reflektujících prostředí mládeže před rokem 1989. Zatímco Občanský průkaz byl pojat coby líbivé pelíškovské retro pro široké masy, ...a bude hůř se pokusil o (možná až křečovitě) nekompromisní undergroundovou syrovost. Režijní debut kameramana Richarda Řeřichy DonT Stop se snaží kráčet střední cestou – snaží se nebýt lacinou nostalgickou komedií, ale zároveň příliš filmařsky neprovokovat a zůstat otevřeným i multiplexovému publiku. Řeřicha přebírá víceméně jen téma punkové subkultury, jinak sází především na vypravěčský standard teenagerovských grotesek „ze života“. Navíc snad úmyslně usiluje o to dávat za každou cenu najevo, že zůstává plně věrný své původní profesi, tudíž dílo zahrnuje rádobyefektními, místy až reklamně naškrobenými kameramanskými exhibicemi. Nejen že se estetika reklamních šotů (alespoň v Řeřichově podání) k punkové tematice zoufale nehodí, ale navíc retarduje budovaný děj. Ten se záhy zcela rozpadá do neustále se opakujících a čím dál nudnějších výjevů na téma punk versus éra socialismu a telenovelově banálních scének ze soukromého života hlavního hrdiny. V prologu nás režisér navnadí dojmem, že se pokusí konfrontovat rebelantství hrdinů v mladém věku s jejich až ponižující loajalitou vůči mainstreamu dnešní doby. Leč do současnosti se vracíme až v samém závěru, a to až nepředvídatelně kýčovitě – coby reklama na motorová vozidla by se vyjímal asi dobře, v daném kontextu však působí více než trapně.

Vladimír Tupáček



Prometheus
Režie Ridley Scott, USA, 2012, 124 min.
Premiéra v ČR 7. 6. 2012

Napjatě očekávaná předehra k prvnímu Vetřelci je nakonec spíš velikášskou dohrou tvorby jeho kdysi respektovaného tvůrce. Film je prodáván jako mix Vetřelce, Blade Runnera a Vesmírné odyssey, který bude mezi krvavou akcí a makabrozní scenerií ohledávat těžkotonážní filosofické otázky života, vesmíru a vůbec. Ve skutečnosti jeho příběh vyznívá spíš jako výprava neuvěřitelně otravných turistů do Giger landu s poměrně nerudným plešatým správcem a několika životu nebezpečnými mořskými potvarami. Motivace postav se řeší větami typu: „Tohle tvrzení nemám čím podložit, ale chci v něj věřit“, případně „Jsem geolog, miluji kameny“, a zápletka se točí kolem hloupé variace na Dänikena, která nakonec vyzní spíš jen jako nebyvale chatrný MacGuffin pro přehlídku mimozemských krajín a blízkých setkání mazlavého druhu. Neustále se jalově cituje první Vetřelec (přečeňovaná postava androida Davida je jen další variací na nehybné pohledy a všeomlouvající nečitelné záměry Ashe a Bishopa) a vizualita se třístí mezi gigerovskou kombinací gotiky a útrob, estetikou olihní a jiných vodních tvorů a fascinací sošnými muskulaturami. Na snímku je sice znát profesionalita předchozích Scottových děl projevující se v perfektní práci se scénou, světlem a tempem, nicméně soustředěnou snahu o budování nálady neustále narušují hrubé vpády směšných dialogů a nedotažených dějových motivů.

Antonín Tesař



Warrior
Režie Gavin O'Connor, USA, 2011, 140 min.
DVD, H. C. E., 2012

V poslední době se stává takřka trendem křížit tvrdé chlapské záležitosti s jímavým příběhem, jenž naplní srdíčko a přinese nějaké ty umělecké přesahy. U snímků jako Wrestler či Fighter (jakkoli svým pojetím a kvalitou vcelku rozdílných) by se předchozí věta určitě dala přeformulovat bez posměšného tónu. Jde totiž o stylisticky či žánrově poměrně osvěžující díla. Warrior se však vydává podivnou cestou: bere klišé z žánrů sportovního filmu, rodinného i sociálního dramatu a lepí je k sobě. Pod hromadami adrenalinu a navhlých kapesníků tak dřímá pouze mechanická vy kalkulo vanost. Tím, že zmnožíte klišé, bohužel nevytvoříte chytrý film. A tak lze konstatovat, že příběh dvou MMA bijců, z nichž první – učitel fyziky – bojuje o peníze kvůli vlastní rodině a druhý – dezertér z Iráku – kvůli rodině svého padlého „kamaráda v boji“, vyniká solidními hereckými výkony, vcelku povedeným pojetím soubojů v kleci a přebujelým patosem. Jo, ještě je třeba dodat, že dotyční jsou bratři z problematické rodiny, jejíž otec se snaží navázat s oběma syny kontakt. Je na to vybaven tříletou abstinencí a výbornými trenérskými schopnostmi. A pro zpestření je tu favorizovaný ruský bijec a studentské obecenstvo fandící dočasně suspendovanému profesorovi. Spolu s ředitelem. Při psaní předchozích řádků se vlastně vyjevuje, že tento snímek je zástupcem ještě mnohem obecnějšího trendu: potřeby zabalit ryze brakové prvky do pseudouměleckého díla.

Tomáš Stejskal



Patti Smith Banga
Columbia 2012

Za rockovým cirkusem nespoutané divoženky, která ve svých mladých letech prý dokázala zúročit i emocionální výkyvy spojené s měsíčky, se leckdy ztrácela hlavní inspirace. Tou pro Patti Smith vždy bylo velké umění. Na počátku sedmdesátých let se zdálo, že jde o pokus pozvednout rock'n'roll na mytickou úroveň poezie prokletých básníků. Ačkoli nakonec právě rock'n'roll vytáhl někdejší básničku z kutlochu plného knih, které její budoucí slávě nijak neposloužily, nyní se zpěvačka vrací tam, odkud vyšla – k jakési hvězdné recitaci. Srovnávat toto místy působivé prozpěvování se staršími deskami by nebylo spravedlivé. Je zde prostě od všeho trochu. Sice v rozvolněné, znatelně unavenější podobě, zato ale závažnější o tíhu doby, která zatím uběhla. Co zaujme, je dávka kulturního snobismu. Po této stránce je nové album skutečně velikášské. Písně jsou plné odkazů a věnování: hned první skladba upomíná na objevení Ameriky, jiná je darem Johnnymu Deppovi k narozeninám, další připomínají Amy Winehouse či oběti japonského zemětřesení, ale dojde také na ruské klasiky. Je to celá hromada poct a vycpávek. Hudba, v níž se hojně objevuje také východní brnkání, možná odkazuje k sladkým dobám psychedelického mládí, možná jde o soundtrack k pohádkám tisíce a jedné slasti života v umění. Podobně jako v případě nahrávek Neila Younga, jehož písní deska končí, jde přese všechno o dobrou hudbu do auta, zvláště pokud se ven díváte zadním oknem s vědomím, že v srdceryvném mženi není kam spěchat.

Billy Shake jr.



Mika Vainio Life (...It Eats You Up)
Editions Mego 2011

Mika Vainio je veterán: člen progresivních Pan Sonic, tvůrce mnoha hudebních projektů, autor remixů, mimo jiné pro Björk. Pan Sonic se přes nekompromisnost, s níž mísili techno beaty s noisem a strojovými pazvuky, rychle etablovali a získali velmi silné postavení na poli experimentující elektronické hudby. Nyní je však kapela nečinná a Vainio tři roky po výborném albu Aíneen Musta Puhelin / Black Telephone of Matter přichází s další sólovou deskou. Vainiova diskografie čítá řadu položek, které v zásadě spadají mezi dvě základní polohy. V hudebníkově sólové produkci se střídají do sebe obrácené, usebrané nahrávky s extrovertně až agresivně laděnými alby. Většinu ambientně laděných desek Vainio vydal na labelu Touch, tedy na značce, která se zaměřuje na kontemplativní elektroniku, field recordings apod. Aktuální deska ale patří k linii těch hlučných, jdoucích posluchači po krku. Vainio se na této nahrávce stylově vrací k rané tvorbě Pan Sonic. Tvrdé noiseové plochy zde opět, jako jakési zpomalené ozvuky apokalypsy, střídají temné beaty. Ovšem i práce s tichem, respektive užití tichých pasáží narušovaných jen bubláním elektroniky, zde dosahuje dokonalosti. Tuto metodu ostatně podtrhuje už název úvodní skladby In Silence a Scream Takes a Heart. Třináctiminutový opus je klíčem k celé desce. Poukazuje na to, že ticho může znít hlasitěji než lecjaké skřípění industrialu. Jen je třeba vědět, kdy se k němu uchýlit. Vainio to evidentně ví moc dobře.

Martin Šenkypil



Magdalena Kožená Love And Longing
Deutsche Grammophon 2012

Novinka mezzosopranistky Magdaleny Kožené obsahuje tři slavné písňové cykly tří skladatelů. Pěvkyni spojila dohromady s jejím manželem dirigentem Simonem Rattlem, ale také s Berlínskými filharmoniky. Jedná se o živé nahrávky pořízené v lednu letošního roku. Lyrický, subtilní projev Kožené se dobře hodí k písňovému repertoáru, což pěvkyně již mnohokrát potvrdila na řadě koncertů i nahrávek. Album, trochu zbytečně lákavě nazvané Láska a touha, otevírají Dvořákovy Biblické písně. Ty byly psané pro klavír a hlas, avšak existuje i jejich orchestrální verze, pořízená Vilémem Zemánkem. K intimní náladě i textům Biblických písní se sice klavír hodí víc, ale je dobře známo, že písně s orchestrem jsou posluchačsky atraktivnější. Kožená ve své interpretaci zdůrazňuje právě onu pokornou, intimní, introvertní a meditativní polohu písní. Výborný je i přednes následujícího Ravelova cyklu tří poem Šeherezáda na texty Tristana Klingsora. Ty na albu představují polohu mystickou, erotickou i dramaticky vypjatou. Nakonec je zde jeden z nejkrásnějších písňových cyklů vůbec – Pět písní na texty Friedricha Rückerta, tzv. Rückert-Lieder, od Gustava Mahlera. To je vrchol celého alba. Kožená je absolutně ponořená do textů a i Simon Rattle s orchestrem tu znějí opravdu jako ve svém žilvu. Po poslední, nádherné, smutné, meditativní písni Ich bin der Welt abhanden gekommen (Ztratil jsem se světu) už ani nelze nic jiného přidat. Kožená opět dokazuje, že právem patří mezi světovou špičku.

Milan Valden



Yel Ben-Horin
OUTSID(H)ER
Galerie Kabinet, Brno, 24. 5. – 4. 7. 2012

Přijít se podívat na výstavu, která už vlastně není, je zvláštní pocit. Kustodičina věta „My jsme ji včera sundali, ale já vám to můžu přinést“ je však výzvou do boje. S dětskou pornografií, ale i s vlastními diváckými návyky. Výstava izraelské umělkyně, která musela dočasně ustoupit prezentaci filmových plakátů ze šedesátých let, se věnuje z genderového hlediska choulostivému tématu sexuálního zneužívání dětí. Pro autorku se výstava stává polem pro zkoumání vztahů společnosti k tabu a klišé, které dětskou pornografii („pozor na úchylnu, co láká na sladkosti“), ale i další formy zneužívání („když tě znásilnili, asi jsi vypadala jako děvka“) obepínají. Ben-Horin ze stránek s dětskou pornografií stáhla fotografii zneužitého děvčátka a jeho obličej pak vkládala do fotografií z vlastních rodinných alb či z rodinných kronik svých přátel. Nejsou to už jenom abstraktní a vzdálené tváře dětí, ztracené v záplavě elektronických obrazů na internetu. Zneužito může být každé dítě a to jedno opravdu zneužit si zase může hledat cestu zpět do rodinného alba. V původní instalaci visely fotografie děvčátka v rámech na zdi a manipulované obrázky byly rozmístěny po podlaze galerie. My jsme ale, opění o parapet, drželi fotografie v rukách, uvažovali nad nimi, zkoumali je a porovnávali. Nezáměrně tak výstava získala opravdu až palčivě důvěrný charakter, který tématu bytostně přináleží.

Zuzana Jakalová



Petra Tejnorová
LIFeshow
Divadlo Archa, Praha, premiéra 18. 5. 2012

Divadelní provoz má v Česku jednu zvrácenou stránku: tlak na výsledky. Nezávislí profesionálové, ti, kteří nedisponují výhodami stálé scény, včetně relativně kontinuálního financování, mají malý prostor pro opravdu svobodný experiment. Pro experiment, z něhož nemusí vzniknout inscenace, který není nutné ukázat publiku, protože je jen zkouškou a prozkoumáním možností. Důsledkem jsou díla prezentovaná ve stavu náčrtu, kusy snad přínosné pro účinkující, ale nepromlouvající k publiku, odvozené proklamace a rezignace na hledání vlastního originálního způsobu divadelního jazyka. Příkladem takového projektu se zdá být LIFEshow režisérky Petry Tejnorové (rozhovor v A2 č. 1/2012). „Zabýváám se studiem metod divadelních alternativních skupin, které ve své tvorbě nově definují funkci diváka a diváčkou kreativitu, pracují s autenticitou a dokumentem,“ prozrazuje na sebe režisérka a po zhlednutí představení to zní jako alibi. Co tedy vidíme? Kombinaci živé akce performerky (Johana Schmidtmajerová) a performera (Petr Vančura) s jejich předtočenými interakcemi s chodci na ulici, postávajícími taxikáři, tatínky, kteří tlačí kočárek... A pak živý přenos z ulice před Archou (napadá vás například Gob Squad? – pak jste doma) a zapojení publika do reality show hledání maminky a tatínka. Výsledný tvar je sice precizně propracovaný (autenticita byla možná v kořenech, pro diváka vymizela), onálepkovaný jako divided theatre, ale připomíná spíš seminárku založenou na rešerších bez interpretace. Tvůrčí test, na který by inscenátoři neměli zvat diváky.

Jana Bohutínská



Eugène Ionesco
Nosorožec
Národní divadlo 2012, 196 s.

V programu Národního divadla je použit Zmatlíkův překlad Ioneskova Nosorožce z roku 2007, upravený režisérem Gáborem Tompou. Ten v obsaženém rozhovoru naznačuje, že současná úprava se dá chápat jako kritika globalizace, kterou považuje za jednu ze dvou krajností, jež současnou společnost ohrožují. Tou druhou je pravivý extremismus, na nějž se před lety zaměřila jiná úprava textu. V této verzi tak nenajdeme pasáže, v nichž Bérenger přemýšlí o tom, zda část viny nenese také on, ani ty, v nichž postavy nakažené nosorožčím otevřeně popírají humanitu. Síla, která vede postavy k proměně v nosorožce, zde vyznívá mnohem tajemněji, než je tomu v původním textu. Ionesco se vymezoval především vůči sartrovskému ideálu „jit s duchem dějin“, proto jsou bezpředmětné dohady o tom, zda je nosorožectví levé či pravé, autor má ostatně zkušenosti s oběma. V knize najdeme také Rozhovor transcendentálního satrapy Ioneska se sebou samým ze Sešitů kolegia patafyziky. Autor v něm popisuje, jak se chtěl zprvu svými antihrami vymezit vůči divákovu vciťování, až se obloukem dostal zpět k „uhrančivosti“ divadla. Výsledkem byla mimo jiné postava Bérengera, se kterou je nutné se ztotožnit, má-li hra působit. Otevřenost hry různým interpretacím se odráží v historii inscenování Nosorožce u nás, od prvního uvedení v roce 1960, kdy se ještě dařilo vládnoucí garnituru přesvědčit o tom, že jde o kritiku fašismu, až po inscenaci těsně po ruské okupaci, z roku 1969, kdy se hra lidově chápala jako kritika komunistického režimu.

Barbora Etlíková



Klára Zahrádková
Návody k použití
Atelier ilustrace a grafiky VŠUP 2011

Obrazový návod k použití můžeme považovat za specifický výtvarný žánr, který je sice celkem nenápadný, ale setkáváme se s ním prakticky neustále. Jeho hlavním znakem je značná míra sterility, vyplývající z toho, že má být jednoduchý, jasný a univerzálně sdělný. Klára Zahradková ve své knize touto piktogramatickou sterilitu vystavila podvratnému působení fantazie, díky níž se z prostých obrazových sdělení staly zlomyslné, absurdní, vtipné i jinak nepatřičné instrukce. Především díky volným asociacím a využití podobnosti jednotlivých částí vyleze z lógru v kávovém filtru Krteček, ze sluchátek se stane nebezpečná kobra, nalíčené oko se promění v dorůstající měsíc a z psího lejna sebraného do speciální krabice se vykouzlí králík. Ale nejde tu jen o transmutace, dořikávají si tu i příběhy, jejichž konce se výrobci do návodů bojí dát – například krvelačné dítě vyprovokované otíráním vlhčenými kapesníčky nebo vánoční modifikace stromečku Wunder Baum. Forma několika políček s obrázky ale vybízí i ke komiksovému ztvárnění, a tak se příprava čaje může zvrtnout v apokalypsu, žena odbarvující si vlasy se změní v japanizující scenerii a aplikace tamponu (zpodobnění je samozřejmě náležitě medicínské, tedy průřezové) se surreálnou samozřejmostí končí tím, že ruka z prázdného těla vytahuje kosatec složený z vnitřních pohlavních orgánů.

Jan Gebrt

Unijazz ve spolupráci s městem Boskovice a rodinou Mensdorff-Pouilly, za finanční podpory MK ČR pořádá

20. ročník festivalu pro židovskou čtvrt'

BO SKO VICE 2012

5.–8.
července

hudba
divadla
filmy
autorská čtení
výstavy
palouk Potrvá

NAČEVA / ZRNÍ / TATA BOJS / BONUS /
ACOLLECTIVE (ISR) / MICHAL PROKOP
& FRAMUS 5 / DIM LOCATOR (AUS/UK) /
PARAMOUNT STYLES (USA) / STO ZVÍŘAT
/ DIVADLO SKUTR A MNOHO DALŠÍCH

www.boskovice-festival.cz

BEAT RADIO ClassicRock
MINISTERSTVO KULTURY
FANTOM
RADIO PROGRESS
PNE
Czech Republic
Vltava
poslouchajme!n
Bernard
ISIC.CZ
lísty
BAKACOM
railreklam
NORO
ZRCADLO
DEK
Zlin
PLAZA
Večerník
PERLA
A2
ZANOVINE
ticketportal
TICKETSTREAM
TICKETPRO



DON QUIXOTE

hudebně divadelní improvizace
SVĚTOVÁ PREMIÉRA

středa, 1. 8. 2012, 19.30

Městská divadla pražská
– Divadlo ABC

COMPAGNIE SCAPINOVE:
Bastien Ossart
Julien Cigana
Benjamin Egner – herci (Francie)

Stanislav Palúch – housle
Marcel Comendant – cimbál
Jana Semerádová – flauto traverso
Alžběta Májová – kostýmy a scéna

www.letnislavnosti.cz

Tváře **Faces**

Fenoménu tváře ve videoartu

The Phenomenon of Face in Videoart

21/6–16/9/2012 Galerie Rudolfinum

Marina Abramović Vito Acconci Peter Campus

Juan Manuel Echavarría Douglas Gordon Franz Gratwohl

Freya Hattenberger Nan Hoover Bruce Nauman

Nam June Paik Ulrike Rosenbach Steina Miloš Šejn

Fiona Tan Bill Viola Peter Weibel

Alšovo nábřeží 12, Praha 1 www.galerierudolfinum.cz

Generální partner / General Partner of the Gallery: UniCredit Bank
 Hlavní mediální partner / Main Media Partner: Lidové noviny, lidovsky.cz
 Mediální partner / Media Partners: A2, ARTE, Český rozhlas, Fotofideo, PULS, PRAHA, PRAHA, PRAHA, PRAHA

LONDON TWELVE

29/6–23/9/2012

Galerie hlavního města Prahy / City Gallery Prague
 Dům U Kamenného zvonu / The Stone Bell
 Staroměstské náměstí 13 / Old Town Square 13
 Praha 1 / Prague 1
 út-ne 10.00–20.00 / Tue–Sun 10:00 a.m.–8:00 p.m.
www.citygalleryprague.cz / www.ghmp.cz

SOUČASNÉ BRITSKÉ UMĚNÍ / CONTEMPORARY BRITISH ART

ghmp PRAHA PRAHA PRAHA PRAHA RADIO 1 91.9 FM A2

A2+

www.advojka.cz/a2+

gael moissonnier (fr)
 hobo sonn (uk)
 filmy kennetha angera, volxküche

4/7/2012 20:00
 final club, praha
www.finalclub.cz

MINISTERSTVO KULTURY BLOOD IN THE PIAT RECORDS RED COLOUR FOR BLIND

A2+ presents
www.advojka.cz/a2+

I love 69 porgeju
 Radical Camping Dance / Punk with no Guitar / Psychedelic Pop / Free Disco
 Lightning glove
 Punk / Rave / Techno
 VJ Aka 47
 Svetlonosha
 chapeau rouge
 praha
 22.6.2012
 21:00

MINISTERSTVO KULTURY A2 kulturní čtenářský

Québecká rebelie

Kanadští studenti stále bojují s vládou

Rozhodnutí vlády o výrazném zvýšení školného vyvolalo v Kanadě nejrozsáhlejší studentské bouře od šedesátých let. Stávka studentů v provincii Québec trvá už čtyři měsíce a navzdory represím ze strany státu i nepřítzni médií se na jejich stranu postupně přiklání i další vrstvy kanadské společnosti.

ŠTĚPÁN STEIGER

Studentské bouře jsou neodmyslitelnou součástí protestů a rebelií na celém světě. Studenti v kanadském Québecu se ale liší tím, že na svou stranu v neobvyklé míře získávají další části populace. V univerzitních areálech operují studentské hlídky a tisíce lidí pochodují večer co večer Montrealem při tzv. nočních demonstracích. Jak mohlo vzniknout tak silné protestní hnutí, jaké Kanada zažila naposledy v šedesátých letech minulého století? Odpověď není jednoduchá, můžeme však rozpoznat některé základní prvky: vláda se ve vyjednávání projevila jako naprosto netolerantní; policie zasahovala (a zasahuje) velmi brutálně; studentské organizace jsou stále rozhodnuty ve stávce vytrvat. Než se budeme zabývat poslední vládní reakcí, „obuškovým zákonem“, který vláda protlačila québeckým Národním shromážděním 18. května, zmiňme alespoň stručně vznik stávky.

Nejde jen o studenty

Naplno začala 13. února, poté, co vláda rozhodla výrazně zvýšit školné na vysokých školách. To v posledních pěti letech stoupalo o 100 dolarů ročně, tentokrát se však vláda rozhodla zvýšit je jak na vysokých školách, tak na systému vyšších škol CEGEP – jímž po střední škole musí projít každý, kdo chce studovat na univerzitě – v průběhu příštích sedmi let

o plných 82 procent. Přitom 40 procent vysokoškoláků nedostává od rodičů žádnou podporu, 80 procent jich při studiu pracuje na plný úvazek a pochopitelně také rostou studentské dluhy. Souhlas s připravovanou stávkou rozhodly demokratickým hlasováním postupně všechny fakulty québeckých vysokých škol.

Intenzita protestu sílila tak, jak narážela bez ustání na odpor vlády. Dal by se ve stručnosti charakterizovat jedním ze studentských hesel: On ne lâche pas! (Nepodvolíme se!) Protest se rozrůstal za pomoci společnosti, jež začínala chápat, že nejde jen o studentskou stávku, ale také o boj za svobodu a práva jiných společenských skupin. Nepřítelem se stal neoliberalismem prosáknutý establishment, a také kanadská média, jež proti studentům vedla zápornou propagační ofenzivu a označovala je jako „náročné, sebestředné spratky“. Kdo chtěl objektivnější informace, nacházel je v zahraničí v britském The Guardianu nebo na stanici Al Jazeera English. Doma se daly získat pouze na sociálních sítích nebo v québecké Concordia Student TV či přímo ve studentském tisku. Přední kanadský deník The Globe and Mail se vzchopil teprve 2. června, když na titulní straně prohlásil: „Netýká se to už jenom školného“ a přinesl dvě strany analýz a věcných informací.

Zákon tvrdého chlapa

Motivy vlády k použití násilí v tomto střetu byly od počátku jasné: ministerský předseda Jean Charest – považovaný za slabého, neboť v předchozím sporu o školné studentům ustoupil – by v příštích volbách zřejmě čelil porážce (nedávno odhalená korupce ve vztazích mezi vládou, stavebním průmyslem a organizovaným zločinem porážku takřka zaručuje). Tím, že pozornost veřejnosti od těchto skutečností odvrací, se ukazuje jako „tvrdý chlap“, který zavádí „zákon a pořádek“ vůči „vládě chátrů“. Potlačení studentských protestů by chtěl ve volbách ne-li zvítězit, pak aspoň zmírnit porážku.

K tomu má posloužit zákon č. 78, plným názvem „zákon umožňující studentům dostávat pokyny od vyšších školních institucí, na nichž studují“ (a kritiky nazývaný „dočasný zákon o québeckém policejním státu“). Ten je ale pouze další rozbuškou v mocenském zápasu – už jen vzhledem k drastickým omezením a trestům, které předpisuje: každé shromáždění o počtu větším než padesát osob musí být ohlášeno policii spolu s údaji o času trvání, případně směru pohybu; policie může shromáždění zakázat nebo nařídít změny; demonstrace a stávkové hlídky jsou zakázány v padesátimetrové blízkosti školních institucí vyššího vzdělání; učitelé, studentští předáci a funkcionáři studentských a učitelských organizací jsou povinni „vést“ studenty k tomu, aby dodržovali zákon, jinak budou trestně stíháni, přičemž stanovené peněžní postihy nejsou ničím jiným než – slovy jednoho komentátora – „uzákoněným finančním

terorismem“ (1–5 tisíc dolarů pro jednotlivce, 7–35 tisíc pro studentské funkcionáře, 25–125 tisíc pro odborové a studentské organizace a dvojnásobek v případě opakovaného a každého dalšího přečinu).

Dosud se nepodařilo studentský odpor potlačit ani zesílenou represí. Mnozí lidé se domnívali, že kumulovaný účinek policejních zásahů (při masovém zatýkání bylo jen 23. května zatčeno pět set osob, do 29. května jejich počet stoupl na tři tisíce, nemluvě o zraněných účastnících demonstrací) a hrozby, že budou úředně zrušeny studijní termíny, povedou k ukončení stávky. Mobilizace však pokračuje mírou neztenčenou. Opakovaná vyjednávání vlády se zástupci studentských organizací ztroskotala na neochotě vlády v čemkoliv ustoupit. Konec střetů se zdá být v nedohlednu, studenti proto v tuto chvíli rozvažují, jaký bude další postup.

Autor je publicista.



Dosud se nepodařilo studentský odpor potlačit ani zesílenou represí. Foto Navneet Pall

par avion

Z FRANCOUZSKÉHO TISKU VYBRAL TOMÁŠ DUFKA



Francie v posledních týdnech žila především prezidentskými volbami a vítězstvím socialisty François Hollanda. Konec éry Nicolase Sarkozyho se nesl ve znamení rekapitulace jeho působení v prezidentské funkci. Deník Libération otiskl 2. května článek politologů Jacquese de Maillarda a Yvese Surela, v němž se hovoří o dnes již bývalé hlavě státu jako o „politickém oxymóru“. Nestálý a inkoherentní Sarkozy podle autorů během svého prezidentského období nebyl schopen se zcela vymanit z pozice kandidáta příštích voleb. Jeho zásahy do veřejné politiky se vyznačovaly dvěma základními charakteristikami: nebývalým voluntarismem, zakomponováním do reformy univerzit a politiky udržitelného rozvoje, které byly – předčasně – uvedeny v život i přes mnohé námitky veřejnosti a odborníků, a rozmazáním hranic mezi tradičními politickými proudy (přesvědčený liberál Sarkozy během krize prozrazoval státní podporu ekonomiky anebo se zasazoval o položení většího důrazu na křesťanské kořeny národních dějin).

Autoři se v této souvislosti obracejí k teorii tzv. politického „předkupu“ Stephena Skowroneka, specialisty na americký prezidentský systém, jež má být postavena na rozchodu s politikou předchůdců, ustavičné teatrální angažovanosti ve veřejných záležitostech a rozšiřování potenciálního voličstva skrze témata blízká politickým konkurentům. V USA se tímto stylem vládnutí prezentovali, podle Skowroneka, například Richard Nixon nebo Bill Clinton. Takovéto vedení země se ve výsledku vždy ukáže jako neúspěšné, a to zejména tehdy, když je prezident praktikující tuto strategii zvolen i na druhé funkční období, v němž se nutně střetne s důsledky svých efektivních, avšak nedomyšlených reforem. Této přímé konfrontace se svým dědictvím však bude Sarkozy nakonec ušetřen.

Le Monde

Historik Vincent Duclert se v deníku Le Monde z 9. května zamyslel nad významem, jež má vítězství François Hollanda pro francouzskou levice. Je to bezpochyby vítězství srovnatelné s triumfem François Mitterranda v roce 1981, ovšem tak jako vždy i tentokrát je levice volána k moci nejen kvůli svému programu či ideologii, ale především v důsledku neúspěchů pravice v boji s ekonomickou, sociální, politickou a morální krizí. Historická zkušenost napovídá, že první obtíže levicové vlády často nastávají už brzy po nástupu k moci a jsou spojeny s těžkostmi kolem převzetí politické odpovědnosti za zemi. Duclert tvrdí, že přestože se Hollande ve svých projevech hrdě hlásí k Mitterrandovu

odkazu, jeho důraz na „normální“ prezidentství, tzn. takové, které se zdržuje velikašských vystupování a elitářských způsobů, se nevymezuje pouze vůči způsobu vystupování svého předchůdce Sarkozyho, nýbrž rovněž právě proti formě vládnutí François Mitterranda.

Hollande je člověkem kompromisu a dnes více než kdy jindy by tato jeho vlastnost mohla posloužit ke sblížení socialistické a republikánské tradice. Před podobným úkolem přitom už v minulosti stáli levicoví intelektuálové typu Jeana Jaurése, Léona Bluma či Pierra Mendése France. I když má Hollande názorově asi nejbližší k jaurèsovské, tj. humanisticko-republikánské levici, jeho postoje v žádném případě nepřehlíží ani ostatní směry. Jeho silou je schopnost překonat rozpory a sjednotit jak levice (důkazem budiž získání důvěry strauss-kahnovského křídla v Socialistické straně, Zelených i Levicové fronty), tak i celý francouzský národ (symbolicky tak lze interpretovat rozhodnutí středového prezidentského kandidáta François Bayroua podpořit Hollanda ve druhém kole voleb; bylo to poprvé, kdy socialistický kandidát získal podporu středového uskupení), aniž by se zřekl svého socialistického přesvědčení. Hollandovým zvolením ale toto sjednocování podle Duclerta nekončí: toto datum se má naopak stát pro levice výzvou pro prosazení „nové demokracie“ i na evropské půdě.

le nouvel Observateur

Dne 17. května publikovala sémioložka Elodie Mielczarecková na blogu Le Nouvel

Observateur komentář k nové francouzské vládě Jean-Marka Ayraulta. Zaměřuje se v něm na slovník, který nová politická reprezentace užívá, a vychází přitom z premisy, že slova jsou svědkem ideologie.

Arnaud Montebourg dosedl na ministerstvo pro obnovu hospodářského růstu, které nahradilo ministerstvo průmyslu, energie a informační ekonomie. Mielczarecková tuto změnu názvu interpretuje jako vyjádření vůle po zhodnocení místa Francie v mezinárodní ekonomice a víru v lepší časy, jež by měly po období krize přijít.

Ministerstvo pro zámořské území se pod vedením Victorina Lurela zase přejmenovalo na ministerstvo pro zámořská území. Plurál klade důraz na specifika každé jedné kulturní oblasti a vystupuje proti postkoloniální vizi jednotného mimoevropského světa druhého řádu. Implicitně se tak říká, že kulturní bohatství Francie je založeno na pluralitě.

Povýšení státního sekretariátu pro zdravotnictví na ministerstvo sociálních věcí a zdravotnictví v čele s Marisol Tourainovou zase poukazuje na změnu přístupu k sociální politice, jež se stává jednou z vládních priorit. Tato změna naznačuje, že řízení sociálních věcí je komplementární s řešením zdravotních problémů.

Zhodnocení sociálních věcí je konečně znát také v názvu ministerstva práce, zaměstnanosti, pro odborné vzdělávání a sociální dialog Michela Sapina. Toto pojmenování dle Mielczareckové napovídá, že podpora zaměstnání má jít ruku v ruce se zlepšením sociálních vztahů mezi jedinci a že smyslem a cílem profesního formování se nově stává práce.

Kritická teorie dnes

Patologie kritičnosti Axela Honnetha

Zřejmě nejdůležitější postava současné kritické teorie se snaží reflektovat důležitost tohoto myšlenkového směru pro současnost. Zdá se, že namísto původní kritiky instrumentalizovaného rozumu podléhá tradiční víře v jeho osvíceneckou sílu.

MATĚJ METELEC

Podtitul knihy německého filosofa Axela Honnetha *Patologie rozumu* zní *Dějiny a současnost kritické teorie*. Jako by tím žák Jürgen Habermase, vůdčí postava třetí generace kritické teorie (dále jen KT) a stávající ředitel Institutu pro sociální výzkum (Institut für Sozialforschung) sliboval nejen pohled na minulou a současnou podobu KT, ale i vymezení dějinné vytrvalosti oné patologičnosti, kterou tato teorie kritizuje. Oněch pohledů na minulost se v souboru jedenácti textů nachází dost: Honneth se vrací k význačným postavám KT Theodoru W. Adornovi, Franzi Neumannovi, Alexanderu Mitscherlichovi, Albrechtu Wellmerovi a Walteru Benjaminovi.

Chybějící racionalita

S pohledy na současnost KT je to složitější, i když problém racionality a rozumu je opravdu ústředním tématem celé knihy. Respektive se jedná o jejich nedostatek. Problémem našich společností a vlastně celého globalizovaného světa je dle Honnetha chybějící

Honneth vede svou bitvu o rozum ve všech textech souboru, nejzajímavěji pak tam, kde se pro něj půda zdá nejméně úrodná. Jedním z nejpozoruhodnějších je tak článek *Osvojení si svobody*, který se zabývá rozumem podloženou svobodnou vůlí u Freuda, jehož dílo je dnes častěji odsouváno do říše iracionality. Zvlášť ilustrativní je ale nejdelší text celého souboru, který je poněkud překvapivě věnován nikoli Adornovi či Horkheimerovi, ale Walteru Benjaminovi, jenž byl spíše okrajovou či přidruženou postavou KT. Po své předčasné smrti ale ve druhé půlce 20. století ovlivnil pestrou škálu lidí, k níž se hlásil daleko širší okruh myslitelů než pouze následovníci KT. Vkrádá se tak představa, že když Honneth velmi podrobně analyzuje a komentuje jeho ranou práci *Ke kritice násilí*, není to jen konfrontace profesora, hledajícího v revolučně-eschatologickém spisku racionální jádro, s jeho svěbytným autorem, nýbrž i snaha vrátit dědictví Waltera Benjamina na půdu institucionalizované KT. Zvláště když

o společenské kritice a rezignaci na její praktickou stránku, vcelku jisté ale je, že právě zde spočívá problém toho, co se stále deklarativně označuje za *kritickou* teorii. Tím je skutečnost, že z ní zbyla pouze akademická disciplína, jistý způsob výstavby argumentů mezi mnoha dalšími. Je pak jen konsekventní, že Honneth jako o jednom z historických kořenů KT nemluví o marxismu, ale – následuje Adorna a Horkheimera, kteří ve Spojených státech z politických důvodů „demarxizovali“ *Dialektiku osvícenství* – o levicovém hegelianismu. Kritická teorie se tak v jeho osobě dnes dovolává raději Hegela než Marxe.

Když se potom Honneth v textu *Rekonstruktivní společenská kritika s genealogickou výhradou* zaobírá otázkou, jak se při „silné“, tj. normativní, a nikoli případ od případu podmíněné kritice bránit nařčení z paternalismu či dokonce despotismu, je takřka explicitní podmínkou a zároveň nepřekročitelným horizontem jeho argumentace právě ona rezignace na praxi. Pomíjí tím skutečnost, že jedině když ji bereme v potaz, vyhneme se pasti nekonečného, co nejpregnantnějšího definování kritické pozice, jež je pro akademickou snahu o společenskou kritiku typické. Když kritiku rovnou postavíme na ulici, pak není třeba vytvářet pojmy v zatuchlém příšeří kabinetů a poté je, kulhající a nevyklé dennímu světlu, posílat ven, protože přijdou samy k nám.

Vzácné produkty?

Na konci článku, který je laudatiem k poctě Albrechta Wellmera, Honneth tvrdí, že dějiny kritické teorie ještě nebyly završeny. Jestliže ale jeden ze zakladatelů KT Max Horkheimer ve svém slavném textu *Tradiční a kritická teorie* z roku 1937 definuje tu druhou nejen jako reflektující svou vlastní pozici, ale také usilující o změnu současné situace, je otázka, zda tyto dějiny neopsaly kruh. Její dnešní podoba je totiž až zoufale tradiční a nedostatečně kritická. Honneth v závěrečné polemice s Michaellem Walzerem, která je zařazená jako příloha, apologeticky a pompézně tvrdí, že „vzácné produkty společenské kritiky vyžadují dlouhé časové období, než budou moci rozvinout své působení formou změny společenského vnímání, ale změna orientace, kterou subkutánně podporují, má nesrovnatelně větší stálost a trvalost než to, k čemu by mohlo vést zaujímání intelektuálního postoje“. Spíš než s chladnou hlavou provedený odhad možností *jakékoli* společenské kritiky to zní jako spokojeně akademická rezignace kdysi *kritické* teorie, jež dnes smysl svého působení jen odsouvá do chimérické budoucnosti s tím, že se třeba jednou vyplní dávné proroctví.

Autor je kritik a publicista.

Axel Honneth: Patologie rozumu. Dějiny a současnost kritické teorie. Přeložila Alena Bakešová, Filosofie, Praha 2011, 294 stran.



Von Rasumovsky: Adorno, 2010

racionalita. Je pozoruhodné, že škola, z níž vzešlo dílo *Dialektika osvícenství*, odhalující dvojsečnost osvícenského rozumu, stále lpí právě na této staré dobré osvícenské rozumnosti. Na nějakém jeho skutečně rozumném jádru, pokud by bylo patřičně očištěno. Na jakési fundamentální racionalitě, jež je shodou okolností totožná s evropskou osvícenskou tradicí. V textu, jenž zmíněný pohled na minulost a současnost KT realizuje patrně nejvíc, článku *Sociální patologie rozumu. K intelektuálnímu dědictví kritické teorie*, Honneth říká: „V představě rozumného obecně je obsažen pojem určitého obecného dobra, na němž by se museli členové jedné společnosti racionálně shodnout, aby k sobě mohli kooperativně vztahovat své individuální svobody.“ Právě taková důvěra v sílu rozumu ale vyvolává otázky. Musí shodě předcházet (konkrétní) racionalita? Nemůže existovat pluralita racionalit, jež by byly s to nalézt shodu?

přezíravě označuje předchozí výklady, které Benjamina na rozdíl od jeho komentáře využívají a pracují v nějakém vlastním směru, za pouze „bagatelizující“ (Marcuse), „přijímající“ (Derrida) či „jednostranně znázorňující“ (Agamben).

Patologie kritika

Oproti rozumu se o konkrétních projevech patologičnosti, jež ho postihuje, dozvíme poměrně málo. To je ale v jistém smyslu příznačné pro pozici, kterou KT zaujímá ve své institucionalizované podobě (tj. Institut pro sociální výzkum) již více než půlstoletí. Honneth sám ji charakterizuje, když v již zmíněném textu *Sociální patologie rozumu* říká, že „do okruhu dnešní společenské kritiky už obecně nespádá ani otázka, jak prakticky překonat poměry bezpráví“, a také, že „otázka vztahu teorie a praxe zůstává ze soudobých úvah vyloučena“. Je těžké posuzovat, s jakou mírou uspokojení lze mluvit současně

Banálně o banalitách

Další kniha Konrada Liessmanna

Jméno rakouského filosofa a literárního vědce Konrada Paula Liessmanna se stalo v českém prostředí známé teprve nedávno, když nakladatelství Academia vydalo v roce 2008 jeho knihu *Teorie nevzdělanosti*. Ta rozpoutala četné diskuse a polemiky o „společnosti vědění“, vysokém školství a vzdělávání obecně. Čtyři roky poté vychází jeho další dílo s titulem *Univerzum věcí*. K estetice každodennosti.

JAN GRUBER

Stejně jako byla *Teorie nevzdělanosti* spíše pamfletem, který velí do boje proti zmateným a zastírajícím pojmům, jako je ona „společnost vědění“, „polovzdělanost“ a „vysokoškolské reformy“, tak ani *Univerzum věcí*, skládající se z dvanácti esejů na různorodá témata, není odbornou publikací, ale útočným spisem s ambicí rozpoutat rozpravy o zdánlivých banalitách a každodennosti.

Na rozdíl od staršího díla s jasnou linkou ale nevytváří kompaktní celek. Jednotlivé články vznikaly mezi roky 2003 a 2009 pro rozličné příležitosti – časopisecké ankety, přednášky, příspěvky pro katalogy uměleckých výstav.

Všechno je tady

Autor rozehrává své zkoumání obyčejnosti života s prostou motivací: „Jde o to, abychom lépe porozuměli věcem, s nimiž se každodenně setkáváme.“ Vždy na několika stránkách vybroušeným a ironickým jazykem komentuje nejrůznější fenomény naší doby od spotřebních předmětů přes fotbal a závodní kola po kult krásy. Každý esej je uvozen jednoduchou větou: „Všechno je tady!“ a následují nepřeborné – často zábavné – výčty toho, co nás obklopuje: „ovoce, papír, počítače, hodinky, kosmetika, kabelky, hračky, vražedné zbraně“ apod.

Jednotlivé eseje oscilují mezi popisem, komentováním banalit a filosofováním. Tu se mihnou Kant, Schopenhauer nebo Lukács v blízkosti jízdního kola, lopaty na sníh či krásné dívky z plakátu, doprovázeni etymologií slov a pojmů, citáty z děl teoretiků umění a na závěr malým kopancem do neoliberálního kapitalismu. Čirá postmoderna!

Skrze zachycování fragmentů světa vyzývá Liessmann estetično, snaží se přimět čtenáře klást důraz na každodennost, stereotypy a rutinu. Odhaluje jejich falešnosti nebo naopak poukazuje na jednotlivé aspekty, které by neměly sejít ze zřetele. Stručně řečeno: horuje za kritickou pozornost ke všednosti života s důrazem na estetiku.

Už to tady bylo

Označením Liessmannova psaní za filosofování se snažíme poukázat na skutečnost, že na rozdíl od Rolanda Barthesa, jehož Mytologie



Kresba Jiří Franta

se v leccém podobají knize *Univerzum věcí*, zůstává rakouský autor ve svém díle na půl cesty. Barthes se totiž nespokojuje s popisem fungování konzumní společnosti, ale rovněž představuje „návod“ na její čtení a je vůči ní také výrazně kritičtější.

V úvodním eseji, který slouží i jako předmluva, Liessmann píše, že oddávat „se bez účelu, bez viditelného cíle před očima jen tak svým myšlenkám může přinést vzácné, osvobozující, drahocenné chvíle. Takovou zkušenost má každý, kdo se někdy s přáteli pustil do nekonečného rozhovoru o bohu a světu, smyslu života nebo nesmrtelnosti duše.“ Tím však otupuje osten svého psaní. Programově rezignuje na roli kritického intelektuála. Místo aby pátral po kořenech současného systému, snaží se jen líbivými slovy lehce měnit úhly pohledu na něj. Zůstává tak uvězněn v celku sebe-porozumění společnosti o sobě bez aspirace na jeho narušení.

Třebaže kvalita jednotlivých esejů, zvláště pokud jde o podnětnost a překvapivost postřehů, poněkud kolísá, autorovi nelze upřít vytříbený jazyk a smysl pro ironii. Četba knihy se tak stává příjemnou záležitostí, bohužel bez hlubšího potenciálu na další promyšlení. A proto zřejmě právě těm, kteří již strávili ne jeden večer v rozhovoru „o bytí, světě a tak vůbec“, mnoho nového nepřinese. *Univerzum věcí* si přesto pozornost zaslouží, ačkoli se mu pravděpodobně nedostane stejného ohlasu jako *Teorii nevzdělanosti*, která v reakci na dobovou poptávku přinesla aktuálnější témata. Otázkou tak zůstává, proč se nakladatelství Academia rozhodlo vydat právě toto Liessmannovo dílko namísto některého z jeho důležitějších spisů.

Autor je student historie.

Konrad Paul Liessmann: *Univerzum věcí*. K estetice každodennosti. Přeložila Jana Zoubková, Academia, Praha 2012, 137 stran.

veřejné osvětlení

Drobné zádrhele ve stroji Systému

PETR FISCHER

Kvalita (demokratického) systému se pozná podle toho, jak reaguje na mimořádné události. Vpád neznámého či nečekaného může buď způsobit obrovský chaos, nejistotu a dezorganizaci, anebo se systém zachová jako inteligentní organismus sui generis a neznámé a nečekané klidně nechá projít svými strukturami, takže se touto procedurou zdomestikuje a jeho struktury nabерou na síle a jistotě. Systém si přivlastní to, co mu úplně vlastní nebylo, zkrátka tím, že nechá působit mechanismy, o něž se sám opírá. Přitom samozřejmě tyto mechanismy dává v sázku a riskuje, že během této zkoušky některé z nich obstojí a jiné definitivně ztratí právo na existenci.

Kauza středočeského hejtmana Davida Ratha, který byl přistižen s krabicí napěchovanou sedmi miliony korun, byla náznamem takové systémové neobvyklosti. Reakce poslanců, policie, ale zejména médií neustále

dávaly najevo, že se tu děje něco mimořádného. Odhalení korupce v nejvyšších patrech politiky. Vysoce postavený politik, poslanec a naděje sociální demokracie byl chycen při činu. Mediální honička za senzací, vykořeněný systém poslanecké práce, do níž vstupují policisté v civilu, ostentativní policejní ochrana včetně útěkové vazby.

Mediální lupa, nejenom ta škodolibě radostná z bulvárního Blesku, zvětšila kauzu Rath natolik, že začala připomínat přelomovou dějinnou událost, po níž už „nebude svět nikdy takový jako dřív“. Zdravý systém by přitom na přítomnost parazita zareagoval zcela automaticky a klidně: vyšetřování by běželo svým tempem, po čase by se kauza dostala k soudu a ten by rozhodl. Místo toho se soudí už dnes, bez konkrétní znalosti důkazů a podstaty věci. Mediální oko dohlíží na každý drobný posun v případě a veřejným prostorem se šíří pečlivě hnětená emoce, která kanalizuje všechny dosavadní frustrace obyvatelstva, jež dlouhodobě podezírá politickou reprezentaci z nelegálního obohacování. Systém nereaguje automatickým zapojením sebeobraných mechanismů, které jsou natolik sebevědomé, že vědí, že si s vetřelcem poradí, ale uměle vyvolává alergickou reakci. Tu podporuje mediální touha po senzaci a uspokojení škodolibě radosti voličů, kteří jsou tak strašlivě šťastní, že je konečně někdo za mřížemi.

Podobné je to s případem exministřyně Vlasty Parkanové, již si žádá policie k trestnímu stíhání za to, že před problematickým a kritizovaným nákupem letounů CASA (dokonce i náčelník generálního štábu Pícek tehdy tvrdil, že letouny česká armáda vůbec nepotřebuje) nenechala zpracovat nezávislý cenový posudek. Alergická reakce středopravé části politické scény silně připomněla mediální hysterii spojenou s kauzou Rath. Ani jeden z vládních politiků kritizujících postup policie neznal podrobný obsah žádosti o vydání, přesto všichni dokázali desítky minut trávit vysvětlováním, že jde o nepřipustný a absurdní krok, kterému nelze vyhovět. Hysterii podlehl i jindy flegmaticky klidný ministr zahraničí Karel Schwarzenberg, k jehož ctnostnému vystupování patřivalo heslo – nejprve se ptám, chci vědět a pocho-pit, teprve potom jedním a hodnotím.

Alergické iracionální křeče vyvolané ve veřejném prostoru kauzou Davida Ratha a stíháním Vlasty Parkanové dokazují, jak málo věříme současnému demokratickému systému. Jak moc, podvědomě i výslovně pochybujeme o tom, že by tento systém mohl s nečekaným a neznámým pracovat spravedlivě. Že by mohl rozumným a akceptovatelným způsobem zacházet s těmi, kdo překročí hranice zákona, jež si tento systém, virtuálně projevující vůli většiny, určil.

Koneckonců, co nenormálního a divného je na tom, že nějaký politik je chycen při činu, vsazen do vazby a vyšetřován? Čím je zvláštní to, že jedna politička (ne)učinila rozhodnutí, jež se nyní policistům zdá podezřelé? Co je na tom všem podivného, když k výkonu moci – jak upozornil předseda Nejvyššího správního soudu Josef Baxa, když vysvětloval, proč soud podpořil odvolání vrchního státního zástupce Vlastimila Rampuly, mediálně přezdívaného „zametač“ – přece patří i odpovědnost, do níž je zahrnuto i případné riziko pohybu na hraně zákona?

Dostali jsme se do zvláštní schizofrenní situace: žijeme v systému, v němž sice všichni nějak fungujeme, ale kterému prakticky nikdo nedůvěřuje. Pokud tvůrci systému – zákonodárci, politici, občané – sami nevěří, že by mohl někdy dobře fungovat, pak asi nemá smysl takový systém udržovat. A přesto dál, při všech těch alergických a hysterických reakcích trváme implicitně i explicitně na tom, že v tomto rozštěpení má cenu dál žít.

Jak vidno, systém přežije téměř všechno. Alergie a hysterie jsou ostatně jenom obranné reakce, které zakrývají podstatu věci: totiž že všechny ty klíčové, kruciólní kauzy politiků jsou jen drobnými provozními zádrhele v běhu jednoho obrovského stroje, který vlastně nikdo nechce, ale ani neumí rozbít.

Autor vede kulturní rubriku České televize.



Vyberte si svého společníka na léto!

limitovaná edice cestovních deníků



papelote

www.papelote.cz

Divadlo bratří Formanů si Vás dovoluje pozvat na ojedinelý projekt izraelské loutkářky, herečky a zpěvačky **Yael Rasooly.**

PAPER-CUT

POTKALI JSME JI NA CESTÁCH A NECHALI JSME SE OKOUZLIT...NENECHTE SI JI UJÍT!

www.yaelrasooly.com



Kde: Divadelní loď Tajemství

Kotviště: Rašínovo nábřeží Praha 2, Výtoň /mezi Palackého a Železničním mostem/

Hraje se 22.- představení s plavbou a koncertem, 23.- s koncertem,
25.- představení s plavbou a koncertem, 26. a 27. 6. 2012.

Představení začínají od 20:30 hod.

Informace a vstupenky: www.divadlobratriformanu.cz nebo: tajemstvi@formanstheatre.cz

Infolinka: 603 340 770 /denně 17:00 - 20:00/

Pokladna lodi Tajemství je otevřena v obd. 14.6. - 30.7. 2012 denně od 17:00 - 20:00.



LETNÍ CINEMA STUDIES

FILMOVÉ SOUSTŘEDĚNÍ
PRO DOSPĚLÉ
4.-12. SRPEN 2012

PŘEDNÁŠÍ
LIDÍ
Z BRANŽE

UBYTOVÁNÍ
JUNŮV
STATEK

INTERACTIVE
PICTURE
SHOW

CHCI
ROZUMĚT
FILMU

FILM
JINAK

Register Now

Letní Cinema Studies
Termín: 4. - 12. srpna 2012
Kapacita účastníků: 27 lidí

Cena za osobu: 12.000 Kč

(sleva 1500 Kč pro Adoptivní rodiče, studenty Cinema Studies, studenty dílen Aeroškoly, absolventy a rodiče dětí Aertěku)

9 dní | 120 hodin práce | speciální večery a hosté
www.cinemastudies.cz

Kurz Cinema Studies podporují

A2 CINEPUR



4800 KLIENTŮ
sociální práce
ročně

ŠKOL
postavených či
rekonstruovaných **290**

20 700 ABSOLVENTŮ
vzdělávacích
kurzů

400 MIL KORUN
rozděleno
při povodních v ČR

ŠKOL
zapojených do Jednoho
světa na školách **2900**

LIDÍ
dostalo
přímou pomoc **2,3 MIL**

DIVÁKŮ
na festivalu
Jeden svět **805 000**

1000 RODIN
politických vězňů
dostalo pomoc

20 LET POMOCI
Člověka
v tísni

BEZ VÁS BYCHOM TO NEZVLÁDLI
PŘIDEJTE SE JEŠTĚ DNES!



www.clovekvitisni.cz/klub

Štěstí z politiky

Jak přerušit vládnoucí systém?

Ve třetí části výtahů z přednášek Alaina Badioua vyslovuje francouzský myslitel čtyři teze, jež musí být splněny, aby vůbec bylo možné pokoušet se o změnu světa z role jednajících Subjektů. Dozvíme se mimo jiné, jakou roli v tomto procesu hraje štěstí, které je vždy překvapivé.

ALAIN BADIOU

Dnes bychom se rádi vrátili k otázce, co to znamená změnit svět. Rozhodně ne oddat se přirozené transformaci světa, ale spíše jednat tak, aby se zde mohly zjevit nové pravdy a nové Subjekty. Platón říká jasně, že my, lidští živočichové, jsme v dané chvíli schopni stát se Subjektem. Teprve tehdy zjišťujeme, co je to štěstí. Změna světa je tedy především proměnou Subjektů, proměnou zkušenosti, jakou je svět zakoušen.

Myšlenka dobra by se neměla překlápět na stranu asketismu čekajícího na odměnu. Měla by to být naopak síla života samotného, tedy štěstí. Štěstí je překvapení, chvíle, kdy se dozvídáme, co štěstí je. Rozhodně to není neznámá finalita, kterou se snažíme získat.

Štěstí z pravdy

Dnešní hédonistická společnost je posedlá štěstím, které je čím dál tím vzácnější. Vraťme se raději k Platónově myšlence, že šťastným je spravedlivý. Slovo *spravedlivý* pojměme v širším smyslu – jde o někoho, kdo zakouší pravdu, ať už tato pravda patří do jakéhokoli řádu: uměleckého, vědeckého, politického či milostného. Rozhodně to není ten, kdo jedná v souladu s předem definovanou myšlenkou štěstí, jež je jen pudovou fikcí a výsledným zklamáním.

Štěstí je generické, je poznáním, že jsme schopni něčeho, v co jsme nedoufali, a zároveň je zakotveno v jedinečnosti rozpínající se existence. Pokud připustíme, že změnit svět znamená umožnit vznik novým Subjektům v realitě, můžeme prohlásit, že docílit poznání štěstí je to samé. Jde o novou zkušenost, o tvorbu nového štěstí a nové neznámé podoby existence, a ne o opakování formalizovatelné zkušenosti univerzálního štěstí.

Platón to připomíná na konci *Republiky*, když zmiňuje, že poznání štěstí spojené se zakoušením spravedlnosti nelze zaměňovat s finalizovanou zkušeností hledání štěstí. Počátečním bodem štěstí nemůže být jeho vlastní reprezentace – proto se štěstí objeví až na konci knihy. Když Platón prohlašuje, že štěstí nelze spočítat, činí tak, aby se vymezil vůči sofistům. Sofistu vystihuje ani ne tak rétorika, jako spíš představa, že existuje recept na štěstí, který se dá koupit. A sofistická ideologie naší společnosti věří, že bychom měli mít v životě propočítanou strategii štěstí a vytěžit ze světa maximum.

Pokud se tedy otázka štěstí týká subjektivace toho, co přesahuje zistný život, pak politika nemůže být založená na slibech štěstí. Nemůže tedy být politikou reprezentace, jejíž základní myšlenkou je volba zástupce schopného podpořit váš výpočet forem štěstí. Politika reprezentace je sofistická.

Jelikož štěstí nelze slíbit, je třeba se odpoutat od této figury a uvědomit si, že je to spíše samotný proces politiky, který nabízí možnost být překvapen štěstím. Kritika reprezentativní politiky však nesmí sklouznout k politice *reaktivní*.

Čtyři teze pro změnu světa

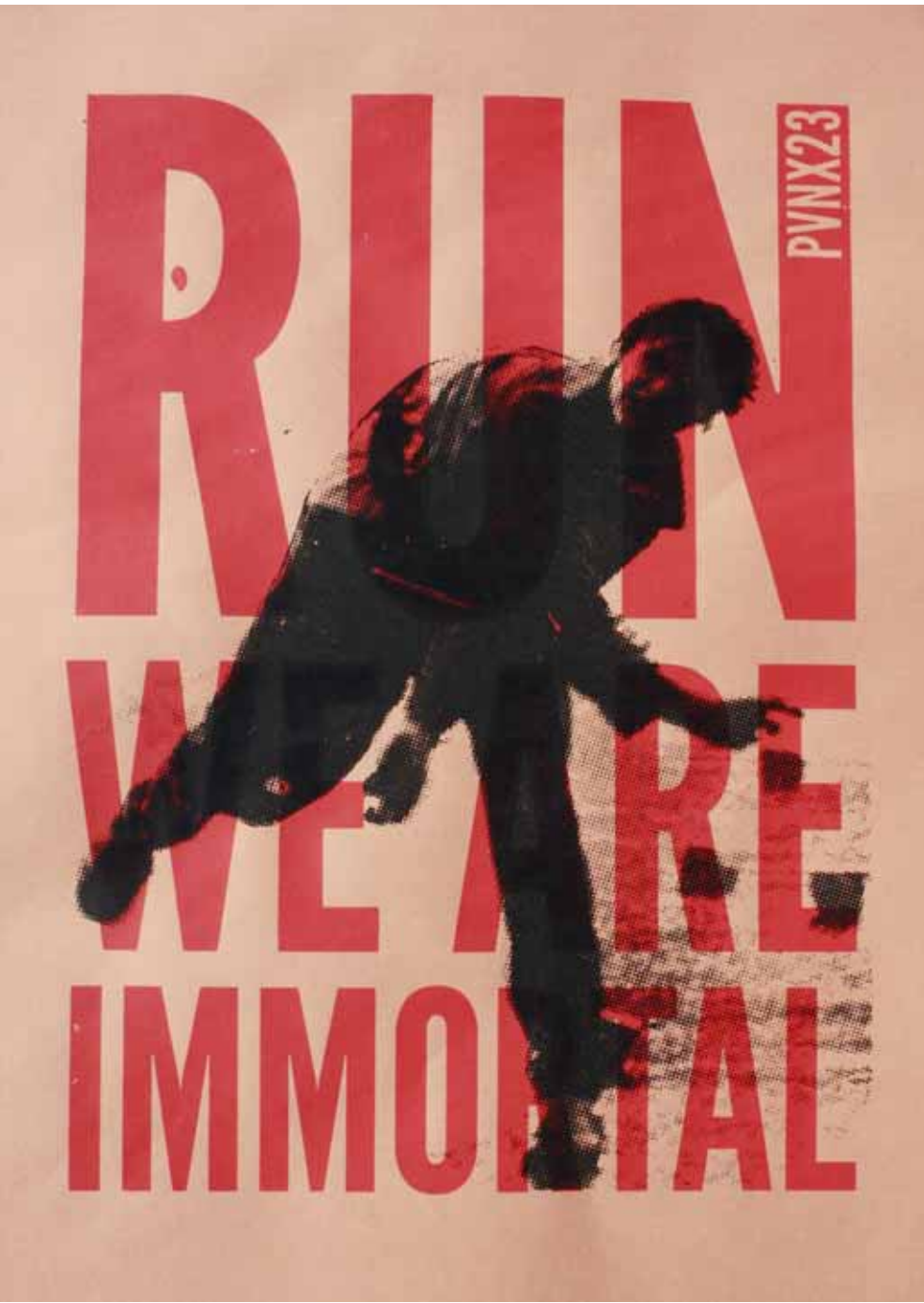
Sofistická politika kapitalismu zastávající myšlenku vypočitatelného štěstí prochází

v současnosti velkou zkouškou soumraku staré Evropy i Spojených států. Jak zachovat myšlenku slibů štěstí ve chvíli, kdy se materiální báze tohoto slibu otřásá v základech? Zjevují se zde podoby politiky předstírající, že kolektivní štěstí spočívá ve slasti z identitární fikce. Jimi nabízený program je anonymní kolektivní slast z fiktivního identitárního objektu stvořeného ze souboru nesourodých předmětů: *Francouzi, západ* anebo *civilizovaní*. A jak jinak dát tomuto fiktivnímu objektu trochu skutečnosti než tím, že vymezíme, co je mimo uzavřenou identitu? Xenofobie a rasismus ukazují, že zoldem politiky založené na identitární fikci je pud smrti.

být závislá na pravidlech, kterými Stát definuje, co je politika. Proto se politika rodí v události, kde cosi posouvá hlavní linie a kde se zjevuje proces nepocházející ze Státu. Konflikt je často nevyhnutelný, jelikož neočekávané demonstrace či lidová shromáždění nedůvěřují nařízené definici politiky.

Vzdání se myšlenky reprezentace. – Tento bod jsem již zmínil. Kdybych měl napodobit Lacana, řekl bych, že politika se autorizuje pouze sama sebou.

Účel politiky by měl být nezávislý na uzmutí státní moci. – *Nezávislý* znamená, že by bylo falešné prohlašovat, že je či není třeba se zmocnit státní moci. Což umožňuje položit si



Cosí musí otevřít trhlinu, přerušit vládnoucí systém. Jinak se svět mění, ale my neměníme svět. Sítotisk Punx23

Aby se udržely, mohou se fiktivní sofistické sliby spojit s identitarismem. Dnes se objevují způsoby politiky, které se sice prezentují jako krizové, hledají ztracené štěstí, ale zároveň si vypůjčují řadu rysů od politiky identitární. Tak se rýsuje ideologické strašidlo souhry převládající sofistiky a identitárního komunitarismu – a právě to činí velmi naléhavým načrtnout jiné cesty.

Je tedy třeba bojovat na dvou frontách: jednak proti současnému stavu věcí, tedy proti hře reformní a konzervativní figury na základě programu vypočitatelného štěstí, a jednak proti návratu k brutálně reaktivní figuře identitární slasti.

Politiku, která chce změnit svět, je možné shrnout do čtyř tezí: *Nezávislost politiky na Státu.* – Budování procesu politiky je nezávislé na tom, co Stát předepisuje jakožto její pole. Tvorba politických společenství nemá

otázku, co znamená politické vítězství. Pokud by neexistovalo jiné než to, že se zmocníme státní moci, znamenalo by to, že si Státem necháváme předepsat, co je vítězství. Otázka uchopení moci se týká okolností, a ne samotné struktury politiky.

Vítězná subjektivace není subjektivace mocenská. Politické štěstí není štěstím z moci, nachází se v samotném procesu, a ne ve výsledných masivních či symbolických figurách. Politika, jako každé štěstí, musí tvořit zkušenost rozšířené subjektivity a nepotřebuje normu definující vítězství podle moci. Je třeba znovu prozkoumat dialektický vztah mezi politikou a mocí (a to i z hlediska subjektivity, která z něj vyplývá). Naše teze se tedy základně liší od leninismu.

Jaká je tedy norma akce? Základním problémem je stvoření místa, kde se uplatňuje lokalizovaná a nezávislá figura symbolizující erozi

Státu. Marxistická myšlenka, že Stát organizuje svůj vlastní úpadek, nefunguje. Ze zkušenosti tzv. socialistických zemí víme, že militantní subjektivita se v danou chvíli neliší od subjektivity mocenské – člen strany se stává aparátčíkem. Tato fúze strany a Státu je nevyhnutelná, pokud se otázka politiky pokládá v termínech moci.

Moc by měla směřovat k něčemu jinému než ke svému zachování. – Moc by měla být za určitých podmínek proměněna tak, aby jejím cílem bylo něco jiného než nekonečná reprodukce. O politickém štěstí je možné mluvit tam, kde zjišťujeme (v rámci omezené, jedinečné, lokální zkušenosti), že nepotřebujeme Stát. A právě tento stav lze nazývat skutečnou svobodou (ne zbytkem svobody, který ponechává současný Stát).

Událost není milost

Změna světa potřebuje událost, protože není řízena zákony světa (zákony státními či mocenskými). Cosí musí otevřít trhlinu, přerušit vládnoucí systém. Jinak se svět mění, ale my neměníme svět.

Avšak změnu světa nelze omezit jen na událost. Událost není milost. Změna světa je zpracováním důsledků možnosti, která byla událostí otevřena. Jde o jistý druh *organizace*.

V lidových hnutích je vždy chvíle, kdy jste vyzváni ke zřeknutí se nové subjektivity a k návratu k vypočitatelnému štěstí. Proto by *organizace* měla najít způsob, jak zachovat subjektivní imanenci, již událost umožnila. Nemusíme jednat stejně, ale nalézt jiný způsob štěstí. Instrumentální, asketická, vojenská či obětní vize *organizace* musí být vyvrácena. Nelze být pouze součástí svátku události, jinak by výsledkem byla jen kocovina.

K tomu, aby se udržela nová subjektivita, nestačí pouze negace. Kritický či destruktivní přetlak postupně vyčerpává politickou subjektivitu a odnáší ji pryč od štěstí. Negace je nutná figura subjektivního rozchodu, jenž nepodporuje subjektivitu ve svém novém organizovaném štěstí. Nová kreativní schopnost vyžaduje afirmativní zkušenost, generickou sílu toho, co se nedá spoutat žádnou úzkou identitární formou.

Pouhá lokální akce také nestačí. V jedinečnosti místa musí být přítomná univerzalita, tedy Platónova Idea. Tato Idea spojuje děje *organizace*, tvoří kontinuální proces. Jednotlivé subjektivity sdílí Ideu, mimo níž není žádné bratrství.

V generické mnohosti má růst jednotná lidová masa, zastánci politické pravdy. Artikulace rozvíjejících se jevů ve spojení událostí by měla být potvrzena tím, že se na jejím okraji zjeví generické figury sympatie. Jde o zkušenost toho, že vámi zastávaná subjektivní jedinečnost je vnímána jako taková – a tento znak vysílají lidé, kteří se teprve rozhodují, zda se stanou činiteli procesu. Protože existujete, lidé kolem začínají cítit, že by mohli existovat také, a dávají vám to vědět. V takovém případě můžete věřit tomu, že to, co děláte, *pozdvihá* obecnou ne-existenci.

Z francouzské přednášky proslavené 18. ledna 1912 na École Normale Supérieure v Paříži přeložila a zkrátila **Jana Beránková**. Publikováno se souhlasem autora. Následující díl vyjde v A2 č. 15/2012.

Alain Badiou (nar. 1937) je francouzský filozof, spisovatel a dramatik, mezi jehož nejznámější texty patří *l'Être et l'événement* (Bytí a událost, 1988) či *Théorie du sujet* (Teorie subjektu, 1982), u nás knižně vyšel pouze *Svatý Pavel* (1997, česky 2010). Myslitel Pravdy a Události, Badiou-materialista se inspiroje moderní matematikou a navrácí se k ontologii, kterou definuje jakožto Mnohost.

Neutrální půda v rámci anarchie

Rozhovor nejen o českém anarchistickém hnutí

V Praze v průběhu let vždy existovalo alespoň jedno anarchistické infocentrum, jehož místo pobytu se průběžně měnilo. Dnes zůstalo jediné, jež si dle dávné marocké autonomní pirátské enklávy ze 17. století říká Salé.

PAVEL CHODEC

V metropoli v současné době funguje jediné anarchistické infocentrum, a to Salé. Vypovídá to něco o českém anarchistickém hnutí? Za současných podmínek nám jedno infocentrum v Praze přijde odpovídající. Je funkčním zázemím pro různé přednášky, promítání, workshopy a diskuse, místem, kde se můžeme setkávat a vzájemně poznávat. Naštěstí nejsme jedinou „pirátskou zátokou“, v Praze se v poslední době konečně znovu otevírají nové squaty, fungují různé spřízněné podniky a kluby, komunitní byty atd. Lidí napojených na podobné prostory přibývá a anarchistické hnutí v Česku je v porovnání se situací řekněme před dvěma roky jednoznačně na vzestupu.

Spolupracujete s nějakými zahraničními infocentry nebo organizacemi? Jakým způsobem? Samozřejmě. Anarchisté a anarchistky se nikdy nenechali rozdělovat konstrukty, jako

Pro celou východní Evropu zatím bohužel platí, že valná většina anarchistů a anarchistek spadá do kategorie mezi dvaceti a pětatřiceti lety. Důvodem je krátká novodobá historie hnutí a v Česku také odchod velké části lidí aktivních v devadesátých letech. Zároveň máme pocit, že se nám v poslední době daří z „ghetta“ vystupovat. V tomto ohledu vidíme velký potenciál v napojení na různé lokální iniciativy a v působení ve svém bezprostředním okolí. Příkladem mohou být žižkovské bezpeněžní zóny, na kterých se scházejí lidé všech možných věkových kategorií, ras a národností, či spolupráce squatů z Cibulky se sousedy. Pozitivně vnímáme i trend rozměšňování hranic mezi jednotlivými subkulturami, které už nestojí jedna proti druhé, ale všechny dohromady v opozici vůči mainstreamové kultuře. Tato autonomní kontrakultura se stává prostorem, kde se do praxe uvádějí základní anarchistické principy: dobrovolná spolupráce, sebeorganizování, vzájemná solidarita, do it yourself... Naštěstí už bez ohledu na to, co kdo poslouchá či nosí na sobě. Jakým způsobem vybíráte témata přednášek, tematických večerů apod.? Program kompletujeme vždy koncem měsíce na schůzkách, kde se schází širší kolektiv lidí zapojených do aktivit na Salé. Snažíme se pořádat jak akce „dovnitř“ hnutí, zajímavé pro lidi, kteří se kolem něj již delší dobu pohybují, tak i takové, díky nimž k nám naopak zavítají lidé z jiných kruhů.



Lednice stejně jako knihovna leccos prozrazuje. Foto Salé

jsou státní nebo národní příslušnost, a pro nás je naprosto přirozené komunikovat a spolupracovat s podobnými kolektivy v zahraničí. Jedním z cílů, které jsme si při zakládání Salé vytýčili, bylo přinášet do českého prostředí informace a myšlenky z míst, kde je anarchistické hnutí vyspělejší. To se nám daří právě díky tomu, že jsme součástí neformální sítě různých radikálních sociálních center.

Neplatí v případě českého anarchismu trvale, že jde z většiny stále o subkulturně orientované, a generačně tedy velmi „mladé“ hnutí?

boji s neonacismem, Food not Bombs rozdává jídlo sociálně potřebným, Anarchistická federace vydává inspirativní publikace atd. Různí lidé šíří anarchistické myšlenky na akademické půdě, skrze hudbu či prostřednictvím přímých akcí. Všechno je potřeba, jde pouze o různé fronty stejného boje. Salé je po této stránce „neutrální půdou“, naším cílem je hnutí sjednocovat.

Jak hodnotíte vznikající české protestní hnutí a organizace, jakými jsou například ProAlt nebo Hnutí zdola? Jsme kolektiv provozující infocentrum, ne skupina lidí s jednotným a vyhraněným názorem na všechno, co se kolem nás děje. Obecně nám ale na podobných iniciativách vadí jejich napojení na politické strany a jiné autoritářské subjekty. Zároveň nám přijde naivní snažit se měnit svět v rámci stávajícího systému a jeho metodami. Sami rozhodně nechceme vkládat energii do pokusů o reformování něčeho, co chceme zničit a nahradit ne „skutečnou demokracií“, ale skutečně svobodnou společností.

Po celém světě vznikají nejrůznější mimoparlamentní hnutí typu Indignados nebo Occupy. Čím by podle vás měli do vývoje těchto hnutí přispět právě anarchisté? Zdá se totiž, že levicová intelektuální síla se v současnosti nachází spíše mezi neomarxisty nežli mezi anarchisty – viz Žižek, Badiou... Pro nás je důležité, že tato hnutí z velké části fungují na anarchistických principech, americké Occupy na nich dokonce vzniklo. Anarchismus sice v porovnání s marxismem nemá na akademické půdě tak silné zastoupení, to však neznamená, že anarchistické myšlenky mají menší intelektuální sílu. Zájemce můžeme pro ilustraci odkázat například na stránky vydavatelského kolektivu AK Press, se kterým spolupracujeme.

Když mluvíte o vytváření místa pro „subverzivní aktivity“, co přesně máte na mysli? Jste příznivci přímých militantních akcí? Jakého druhu? Subverzivní aktivitou myslíme jakoukoliv činnost, která nějakým způsobem podřívá status quo, usiluje o zničení státu a kapitalismu a podnícení sociální revoluce. Co je to militantní přímá akce? Házení kamenů na policii je v Německu klasifikováno jako pokus o vraždu, v Palestině se naproti tomu stále vejde do škatulky „nenásilný odpor“. Je ničení majetku násilím? Sabotáž velrybářské lodi terorismem? Rozhodně nejsme vyznačací přístup „účel svěťí prostředky“, ty musí být v boji za svobodný svět totožné s principy, na kterých ho chceme vystavět. Hranice toho, co je ještě přijatelné a co už ne, má ale logicky každý nastavené trochu jinde, anarchisté by se v tom měli řídit především vlastním svědomím.

Svým názvem odkazujete na pirátskou kolonii. Co si myslíte o pirátských stranách, které se třeba v Německu dostaly i do regionálních parlamentů? To samé co o všech jiných politických stranách: že ze své podstaty nikdy nic zásadního nezmění. A pirátská strana nám přijde trochu jako protimluv. Piráti byli vždy a všude proti establishmentu, ne jeho součástí. Na druhé straně vítáme vznik hnutí za svobodný internet, podporujeme například protesty proti ACTA a za své bereme útoky skupiny Anonymous.

Kdybyste měli určit nejhorší nemoc českého autonomního anarchistického hnutí, co by jí bylo? Jeho neschopnost brát samo sebe vážně a neuvědomování si vlastního potenciálu.

napětí

Na webových stránkách arnika.org/petice-nenechme-se-vybagrovat lze podepsat petici, která odmítá vládní návrh novely stavebního zákona, jenž výrazně ztěžuje možnost občanů účastnit se důležitých rozhodování, a umožňuje tak vznik korupčního prostředí na stavebních úřadech. Petice vyzývá jménem signatářů jednotlivé poslance, aby „zachovali práva lidí a občanských sdružení účastnit se stavebních řízení a mezi účastníky stavebních řízení zahrnuli také obecní samosprávy“. Toho lze alespoň částečně dosáhnout přijetím pozměňovacích návrhů, které se odborné veřejnosti a občanským iniciativám podařilo prosadit do hlasování.

Od konce května v Asturii na severu Španělska pokračují boje mezi policií a místními havíři. Stávek se účastní osm tisíc horníků ze čtyřiceti dolů, kteří nesouhlasí s vládními škrtty dotací, které by se vši pravděpodobností znamenaly jejich zánik. Dosavadní vyjednávání odborářů s vládou k ničemu nevedlo, což iniciovalo současný militantní odpor horníků, kteří se odhodlávají ke stále častějším přímým akcím. Kromě blokace důležitých silnic a železničních tratí za pomoci zátarasů obsadili doly a utábořili se na centrálním náměstí hlavního města regionu Ovieda. Znatelně odlišný přístup odporu od nenásilného hnutí tzv. indignados zatím nepostrádá sympatie španělské veřejnosti.

Během nedávného jednání poslanecké sněmovny o vydání Davida Ratha k trestnímu stíhání rozesílali členové umělecké skupiny Ztohoven poslancům a členům vlády nejrůznější sms zprávy, jejichž znění si můžete přečíst na webu skupiny. Sms budily dojem, že si je politici posílají mezi sebou, a z většiny měly sebezpytný obsah, jenž vyjadřoval zhnusení ze současného stavu politiky a vyzýval k jakési morální obrodě. Břetislav Petr z ČSSD tak Miladě Halíkové z KSČM třeba psal, že by „chtěl být opravdu dobrým člověkem“, a Vojtěch Filip z KSČM zase předsedovi vlády Nečasovi, že ho „dlouho provází pocit zmaru“. Akce byla označena za hackerský útok, ale jde spíše o prosté zneužití internetových sms brán, které neověřují identitu uživatele.

Italská anarchistická federace (Federazione Anarchica Italiana) spolu s britskou Anarchistickou federací (AF) daly najevo, že nesouhlasí s teroristickými aktivitami skupiny, jež se nazývá Neformální anarchistická federace (Federazione Anarchica Informale) a využívá stejnou zkratku FAI jako výše zmíněná nepočetnější italská skupina. Použití stejných iniciál považují AF i FAI za matoucí a zlovolné. Stejně tak odmítají postřelení generálního ředitele italské obdoby českého Státního úřadu pro jadernou bezpečnost a zaslání dopisní bomby bernímu úřadu (jež takřka oslepila jednoho ze zaměstnanců), ke kterýmžto činům se „neformálové“ přihlásili.

—lr—

Když byl kapitalismus na koni

Estetika pomalého rozkladu v seriálu Mad Men

Seriál o reklamní agentuře v šedesátých letech Mad Men, jehož pátá sezona právě končí své premiérové vysílání, patří k nejrespektovanějším novým televizním cyklům. A zároveň k nejhůře uchopitelným.

TOMÁŠ STEJSKAL

Mad Men, první televizní seriál, který kdy produkovala americká stanice AMC (American Movie Classics), vyvolává vně svého fikčního světa podobnou rozpocenost, která hýbe i celou jeho vnitřní dynamikou. Otázka, jak se vlastně vztahovat k sérii, k níž se vyjadřují celé zástupy marxistických kulturních teoretiků ovlivněných Frederickem Jamesonem, a zároveň jde o dílo schopné rozpoutat módní šílenství a vlny nostalgického okouzlení, je zapeklitá. Napětí mezi fetišizací a kritikou amerického snu a amerického kapitalismu je

nad rámec hříčky (Whitmanova *Stébla trávy* popisují přesně ten mýtus o americkém Adamovi, který seriál přejímá a pozvolna boří), a pokračuje v archetypálním vymodelování všech protagonistů (Don Draper kupříkladu sdílí mnohé s Velkým Gatsbym Francise Scotta Fitzgeralda). Právě vzhledem k zasazení do období americké historie, v kterém se staré mýty a staré pořádky začínají drolit, tak vzniká velká sága nikoli o osudech jedné rodiny, ale spíše o osudu jednoho světa. A také o jeho pozvolném rozpadu.



S melodramatem *Mad Men* sdílí zkoumání nemožnosti života ve světě, z něhož se vytratil smysl. Foto fanpop.com

totiž stejně nenápadné jako vyprávěcí postupy inovativní série.

Drolení mýtů

První vstup mezi reklamní pracovníky na Manhattanu raných šedesátých let může leckomu připadat jako zasněný nostalgický návrat do země zaslíbené cigaretám, sklenkám bourbonu a šovinismu. Vše od designu obleků přes sedativní, převážně dobový soundtrack až po opojně pomalý pohyb kamery a sexistické pohledy vyvolává dojem drsného, cynického, přesto však úžasného místa, kde dolary, odvaha a prohnílost utvářejí ráj na zemi. Přinejmenším pro někoho. Vskutku v průběhu prvních pár dílů nemůže divák nenapadnout, zda se některé scény nepohybují „za hranou“, zda lehce přehnané vykreslení tehdejšího chování, pracovních a společenských návyků nezavání na jedné straně fetišizací a na druhé karikaturou. Unikavý, na pozornost náročný, nedramatický způsob vyprávění a kombinace velmi detailního přístupu k době a jemné práce s nadsázkou totiž vytvářejí zvláštní ambivalenci mezi odstupem a blízkostí, mezi realismem, melodramatem a potutelnou hravostí.

Dílo specificky vychází z literárních kořenů 19. a počátku 20. století, z mýtů, které určují americkou kulturu a společnost. Tato hra začíná u jednoduchých odkazů (ústřední hrdina Don Draper skrývá svou minulost i své skutečné jméno Whitman), které však vždy jdou

Způsobem vyprávění totiž seriál připomíná spíše postupy velkého románového vyprávění než techniky známé z audiovizuálního prostředí. Na všech úrovních od jednotlivých scén přes celé epizody až po samotný vývoj jednotlivých sérií platí, že seriál nebuduje dramatické pointy ani zvraty; pokud už vytváří napětí, povětšinou jde jen o hru s očekáváními a náběh na známou situaci vyšumí do ztracena. Přitom to však nikdy neznamená, že bychom se nedozvěděli nic podstatného. Scéna, která zprvu neposkytuje žádná interpretační vodítka, zarezonuje o díl, dva či pět později, ukáže vztahy mezi protagonisty v poněkud odlišném světle.

Kdo je nejsmutnější

Na pozadí cynismu kreativců se díky stylu a způsobu vyprávění rýsuje melodramatické povědomí o tom, že nic nedopadne dobře, že nikdo není dobrým člověkem a že nikoho přitom v daném světě nelze soudit. S melodramatem však *Mad Men* sdílí především emoční napojení na postavy a zkoumání nemožnosti života ve světě, z něhož se vytratil smysl, nikoli psychologický důraz na souzení hrdinů a padouchů. Pokud tu lze něco odsuzovat, pak především historicko-politické pozadí a z něj vycházející společenské síly.

Samotné zasazení do období šedesátých let se především od druhé série projevuje i častějším zmiňováním konkrétních historických

událostí, hrdinové však prožívají své vyprázdňené životy spíše jako důsledek mnohem dávnějších změn, než byl nástup Kennedyho a společenských, genderových a dalších revolucí. Nemoci vyprázdňené způsobu života, které mnohdy pociťujeme i dnes, mají kořeny přinejmenším v době vzniku kapitalismu. A *Mad Men* svým přístupem k historii a postavám vypovídají o společenských problémech tehdejší doby, stejně jako jsou komentářem mnohem obecnějšího rázu.

V dnešní době už není neobvyklé, že formát televizního seriálu sofistikovaně pracuje s dávkováním informací a divák si musí jednotlivé střípky skládat napříč díly či dokonce celou sérií. U *Mad Men* však tyto útržky neslouží k budování zápletky, ale k charakteristice postav a doby. Profilace postav přitom nevede k psychologické hloubce, přinejmenším ne ve smyslu psychologického dramatu. Spíše se na základě drobností, zpočátku unikajících mezi řádky, proměňuje divácký vztah k hrdinům. Ve světě seriálu neexistuje dělení na kladné a záporné postavy, lze pouze uvažovat o tom, kdo je více smutný, nešťastný, nesympatický či tragický.

Osudové zklidnění

Prakticky u všech postav platí, že čím horších skutků se dopouštějí (a není tu snad jediná, která by neměla na svém morálním kontě pořádný škraloup), tím složitější a tragičtější jsou. A není možné říci, nakolik mají svůj osud plně v rukou ani nakolik k nim vlastně chováme sympatie, či přinejmenším empatii.

Všichni jsou v zajetí dobových společensko-genderových stereotypů, složitých rodinně-finančně-mocenských soukolí, minulosti, která na nich leží a diktuje jim, co mají dělat, případně psychických potíží. Nic z toho je neomlouvá, ale diváky dané okolnosti stavějí do zvláště ambivalentního posuzování všech jejich skutků. Nejkomplikovaněji se vnější okolnosti a vrtochy osudu projevují na jednání a charakteru ústředního hrdiny Dona, který hraje divokou hru s minulostí a žije pod cizí, ukradenou, nikoli smyšlenou identitou. Nelze říci, že by za jeho nevěrami, cynismem a místy až nelidským chováním stála jeho záhadná minulost. Ale nemožnost vést autentický život bez předstírání dodává jeho tragičnosti osudový, nezměnitelný rozměr. A přitom je paradoxně postavou, která je v mnoha různých ohledech nejvíce nad věcí.

Právě nemožnost vývoje k lepšímu je zcela určujícím rysem seriálu. Příkladem budiž poslední, pátá sezona, která právě skončila premiérové vysílání. Většina postav tu žije své životy v jakémsi „stabilizovaném stavu“ a snad už tu není jediné scény, která by nevyznívala do ztracena. Don má novou ženu, není nevěrný; reklamní společnost tak nějak funguje, už ani náznaky dřívějších dramatických proměn nejsou viditelné. Skutečné (melo)drama tu totiž spočívá v osudovém rozměru existence všech postav, které nemohou udělat nic pro to, aby jejich život byl šťastnější. Může být pouze navenek klidnější.

A my jako diváci se můžeme na jedné straně bavit elegancí dobového designu i elegancí, s jakou jsou jemně, a přitom až požitkářsky zveličovány a zesměšňovány dobové zlozvyky. Ale stejně tak zůstáváme zneklidnění univerzálním přesahem problémů, které postavy mají a s kterými se i dnes – bez ohledu na genderové či rasové posuny – trápí až příliš mnoho lidí. A zdaleka nemusí jejich pracovní náplní být jen to, kterak co nejlépe prodat iluzi štěstí.

Mad Men. Stanice AMC. USA, 2007–. Vytvořil Matthew Weiner. Hrají Jon Hamm, Elisabeth Mossová, January Jonesová, Christina Hendricksová, Vincent Kartheiser, Jared Harris, Kiernan Shipková ad. Délka jednoho dílu 47 minut.



© MONSTRABARET FREDA BRUNOLDA 2010

A2 ZVÍŘE NIKDY!

advojka.cz

eskalátor

Příbram je už léta mediálním synonymem pro prorůstání politiky, byznysu a organizovaného zločinu a pro politickou kulturu na úrovni Běloruska. Po předešlých komunálních volbách se na radnici zabydlela koalice ODS a ČSSD v čele se starostou Josefem Řihákem. Že jste o něm dosud neslyšeli? Škoda, paralelně s funkcemi v komunální politice již zastával post poslance, nyní je senátorem. Svou neviditelnost na úrovni republiky si vynahrazuje starostováním. S lokálními médii se Řihák ne baví skoro vůbec, dokonce neváhá vyhazovat novináře z tiskových konferencí. „Čím méně se toho řekne, tím lépe,“ vyjeví v souvislosti s řadou podezřelých zakázek alespoň Českému rozhlasu. Pro ČT je ještě sdílnější: „Nebudem to komentovat.“ A když už se zúčastní chaty s občany, tazatelé na běžný dotaz odpoví: „Hodnotit moji práci budou lidé ve volbách. Ne Vy.“ „Absolut“ starosta je proslulý i svými deficenciemi. V jedné z mnohých, které zasahuje do oblasti teorie státu, postuloval: „Demokracie je o tom, že mluvit může každý.“ Volně přeloženo: každý může, politik nemusí.

Š. Svoboda

Díky sledování evropského šampionátu ve fotbale je čas od času možné nahlédnout do tenat české národní identity. Trenér Uličný doporučuje Španělům nasadit do útoku

pořádnou gorilu, komentátor Bosák se nepřestává pozastavovat nad reprezentanty „tmavé pleti“ a počtem muslimů ve francouzském národním mužstvu. Ač by se lechtivé xenofobní narážky na televizních kanálech české provenience daly považovat za folklor, ve světovém kontextu sportovní žurnalistiky rozhodně nejsou obvyklým jevem. Role „pivního kritika“ se při hodnocení výkonu našich chlapců bravurně zhostil Karel Šíp, od nějž by však bylo zbytečné čekat cokoliv jiného. „Každý milion eur do kasy dobře a já doufám, že to nebyl náš poslední příjem a budeme se radovat i nadále,“ neskrýval své nadšení předseda Fotbalové asociace ČR Miroslav Pelta. To freudovské přerážnutí Pavla Čapka („dva čeští ztopoří“) alespoň vyjadřuje ryzi vášně pro mužnou hru. Co si s tím vším počít? S odpovědi přispěchal „kouč“ Zdeněk Psoťka po utkání Švédska s Ukrajinou: „Žádné očekávání! Žádné očekávání! Brát současnost tak, jak je, a získávat z ní zkušenosti.“ Zkušenosti tuhnou v železnou košili zvyku.

J. Chlupáč

Vloni v listopadu ještě svépomocí zařizovali, v prosinci otevřeli a od letošního ledna jedou naplno, zpravidla v druhé půlce týdne. Soukromý klub pro přátele a jejich přátele Ferenc Futurista v Černošicích. Pár stolů, housky s domácí olivovou nebo kaparovou pomazánkou, atmosféra obýváku, v němž se v pátek 8. června Takapela obešla bez mikrofonů i bez komba. Muzikanti jsou od diváků

maximálně pět kroků daleko. I jindy je program bohatý, žádná formalizovaná kultura: japonský večer s workshopem sushi i japonskou hudbou, mexická muzika a tanec, filmy, guerilla grilling, přednášky. To vše v zatáčce, kterou auta řezají směrem na Dobříchovice (se zámkem) nebo Řevnice (s kavárnou Modrý domeček). Od nádraží dvě minuty; vývěsní štít s Ferencem ani extravagantní výlohu nelze minout. Oddech na návštěvě. Cesta z města.

J. Bohutínská

Že jsou si někteří rovnější, nás dnes pálí především na úrovni potyček o ekonomickou moc mezi chudou většinou a bohatou minoritou. Zdánlivě méně závažné třenice, třeba mezi skupinami co do počtu srovnatelnými, o moc spíše symbolickou se pak ze zřetel ztrácí. DOX může zvát na diskusi se sedmi „mladými osobnostmi, které se činností v různých oblastech společnosti – podnikání, umění, politice a občanském aktivismu – rozhodli změnit tvář svého okolí“, jejichž rod se nejprve na konci souvětí zpřesní na mužský, aby v názvu akce okázale triumfoval: „Přišel! Změnil! Zvítězil!“, podobně pro ČT24 pořad Fokus vyrobil další dokureklamu na knihu Kmeny, v níž parta mužských zástupců subkultur s pivem v ruce dumá nad tím, jak nadchnout pro „svou věc“ více příslušnic nežného pohlaví, aniž by byla byt jediná zástupkyně předmětu hovoru přizvána. Když došlo k vyhlášení Prémie Otty Wichterleho, dozvěděli jsme se v médiích o laureátce Vendule

Bohlen Šlechtové především to, že pracuje, když sežene hlídání, peněžitou odměnou za vítězství splatí opravy baráčku a že manžel je její bývalý školitel. O fešákovi, který získal stejné ocenění, víme bohužel jen to, že studuje čich motýlů. Peněz dostali stejně – tak co, rovnosti bylo učiněno zadost.

M. Zajíček

Morální bída a ideová vyprázdněnost některých českých politiků bohužel k dnešku už tak nějak patří. Jedním z typických představitelů bezskrupulózní papalášské arogance moci je bývalý ministr dopravy Aleš Řebíček, který byl i poslancem ODS za Ústecký kraj, kde se bohužel vymáhání práva a demokratické principy krčí kdesi v koutě. Příkladem jeho nenávisťi proti aktivní veřejnosti bylo nařčení Děti Země ze srpna 2008, že způsobily státu škodu ve výši 215 milionů korun a že tyto peníze bude ministerstvo soudně vymáhat. Městský soud v Praze totiž tehdy přiznal jejich žalobě proti stavebnímu povolení pro jeden tunel na dálnici D8 přes České středohoří odkladný účinek, takže výstavba se asi na měsíc zastavila. A státu prý vznikla škoda. Až po čtyřech letech, během nichž proběhly i tři soudní spory ohledně neposkytnutí informací o této škodě, se ale ukázalo, že Řebíček si vše vymyslel a jen si prostě „zkusil“ zastrašovat. Jak signifikantní: vysoký ústavní činitel může beztréstně veřejně lhát, a angažované veřejnosti zůstává nálepka „extremistů“.

M. Patrik