

A2

POETIKA

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
18. 7. 2012 ROČNÍK VIII
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

15

FRAGMENTU

Berlínské bienále

**románové torzo
Michaela Chabona**

**Jan Keller
o likvidaci
střední třídy**

hudební subkultury v Česku

rozhovor s ekonomem Petrem Gočevem

Ilustrace Martin Kubát, 2012
ISSN 1803-6635



obsah téma: poetika fragmentu

- 6 **Kýčovitost torza, nemožnost celku. Anachronie psaní před sto lety a dnes / Ondřej Klimeš**
8 **Věřit prstům. Tichý život, haraburdí a intimita / Blanka Činátlová**
10 **Rozpadající se světy. Úlomky strojků a torza smyslu ve filmech bratrů Quayových / Tomáš Stejskal**
17 **Syd Barrett, návod k dezintegraci (a k návratu domů) / k!ammův hudební zápisník**
18 **Fragmentárne písanie. Poetika priznanej porážky / Françoise Susini-Anastopoulos**

komentář
3 Bača, nebo učitel? / Jana Bohutínská

báseň
3 Mihotavý bod / Josef Mlejnek

galerie
4 Magda Stanová

literatura
7 Tvorba jako výraz nouze. Vladimír Holan a Karel Toman v interpretaci Přemysla Blažička / Petr Šimák
9 Ojediněle bouřky / literární zápisník Pavla Kořínka

film
11 Zpověď o marných obětech. Na druhé straně kopců Cristiana Mungia / Anna Vondřichová

výtvarné umění
12 Berlín slzám uverí? S Tomášem Rafom o Berlínském bienále / Fedor Blažčák
13 Ohlédnutí za Berlínským bienále. Pokus o obhajobu / Tereza Stejskalová
13 Insiders na začátku století. Plzeňská výstava kurátorky Pavlíny Morganové

divadlo
15 Romové bez obalu. Tragikomedie o politické korektnosti i extrémním nacionalismu / Julie Kočí
15 Krásná hrůza od Constanzy Macras / depeše Jany Bohutínské

hudba
16 Za humno do Viedne. Správa o stredoeurópskej improvizáčnej scéně III / Miroslav Tóth

17 NODO. První ročník ostravského festivalu nové opery / Jozef CseresO

rozhovor
24 Jak rozbít korupční systém. S Petrem Gočevem o postkomunismu a zbylé kořisti / Ondřej Slačálek

beletrie
26 Město s fontánou / Michael Chabon

zahraničí
33 Nedokážete si nás představit. Ruské protivládni protesty pokračují / Olga Pavlova, Vlad Tupikin

společnost
34 Teorie uznání a velký Druhý. Marná hledání rovnosti výchozí situace / Michal Hauser
35 Jak zlikvidovat střední třídu. Reformy jako pokračování korupce jinými prostředky / Jan Keller
36 Země bez levicového deníku. Rozpaky nad mediální rutinou Práva / Alena Lhotová
37 Co je to svět? Od kosmu k mnohosti / Alain Badiou

odpor
38 Zastřel si svého Roma. Na okraj jednoho usnesení / Jakub Polák

recenze čísla
39 Jak se dostat dovnitř? O hudebních subkulturách vědecky / Marta Svobodová

rubriky
2 editorial / Ondřej Klimeš
3 došlo
19 tipy – A2 doporučuje zhlédnout či vyslechnout
28 knihy
29 odjinud – o literárním dění jinde
29 soutěž
30 film a hudba
31 artefakty
33 par avion – ze španělskojazyčného a portugalskojazyčného tisku vybral Radek Buben
38 napětí – stalo se, stane se v občanské společnosti
40 eskalátor – poznámky k uplynulému

editorial

Téma patnáctého čísla nenápadně otevírá titulní strana: idyličnost letní aleje je narušena úlomky brýlí a odděleným mužským pohlavím. Na téma moderny a postmoderny bylo kdysi řečeno, že dokud zrušení celku pociťujeme ještě jako ztrátu, nacházíme se v moderně. Podobná prohlášení nelze brát doslova. Leckoho by takové zakoušení mohlo situovat do předminulého století. Jisté je, že na dekonstrukci velkých příběhů identity, historie a smyslu, stejně jako na fragmentarizaci názorů i žánrů, jsme si dávno zvykli. Původně subverzivní kritika sice stále platí, její omílání ji nicméně snadno mění v kýč. Zatímco dříve představovalo torzo rušivý prvek a dokazovalo svůj revoluční potenciál spřízněností s troskami a odpadem, dnes patří do sféry intelektuálních fetišů. Celek se rozpadl, ale střepy jsou tupé. Co s tím? Odpověď na následujících stranách určitě nenajdete, zato vás čeká několik textů tematizujících torzo a fragment z různých stran. Kromě nich doporučujeme ohlédnutí za Berlínským bienále, dva texty o různých formách anticiganismu, trefnou kritiku deníku Právo a konečně „korupční“ minitéma: Jan Keller píše o vládních reformách, jejichž cílem je možná zcela nový rozměr původně korupčních praktik, Petr Gočev zase nastiňuje možnosti, jak by se dal současný korupční systém rozbít. Ondřej Klimeš

ZVÍŘE NIKDY NESPÍ (a jde s dobou)

Ádvojku 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**.

Akční nabídka STANDARD

roční předplatné (26 čísel).
Kromě nové verze Ádvojky 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

Bača, nebo učitel?

JANA BOHUTÍNSKÁ

O státních maturitách už se popsaly stohy papíru. Kdo bez rozmyslu nepřítakal nespo-kojeným studentům, kteří propadli ve slohové části maturity z češtiny, a na zadání se opravdu podíval, prodělal šok. Na to, aby studen-ti s písemnou prací uspěli, jim stačilo napsat v základní verzi maturity text čítající 200 slov, tj. 20 až 25 řádek psaných rukou, v obtížněj-ší verzi 250 slov, tj. 25 až 30 řádek. Se zadá-ním v mnoha případech tak polopatickým (na výběr bylo vždy z deseti témat), že snad i pod-průměrný student by dvě třetiny slohovky sfouknul tím, že by aspoň převyprávěl úvodní text. Jediné, co je nutné k úspěšnému sepsá-ní takového slohu, je schopnost zkonstruovat několik kloudných vět, které na sebe jakžtakž navazují, rozeznat od sebe slohové útvary, aby se student trefil do zadání, a nebolestivě se zamyslet. I to ale bylo pro mnohé příliš.

Laťka byla nastavená tak nízkou, že už ji snad ani nelze snížit, a středoškolské vzdělání tím ještě více devalvovat. Jestli tohle považujeme za průměr, pak se lidí, kteří jsou ve vrcholných funkcích a neštítí se opisovat diplomové práce, hned tak nezbavíme.

Katastrofy českého školství jsou květnaté téma. Jak shodit laťku, abychom ji přešlápli a skoro vůbec nemuseli ohnout koleno, už víme. Teď návod na to, jak už ve školce v dětech upevnit stereotypy. Našli ho v Olomouci. Ser-ver Lidovky.cz přinesl nadšenou zprávu o tom, jak v jedné olomoucké mateřské školce pořádá-jí hru na dětské svatby. Prý je to oblíbená akce, která utužuje dětská přátelství a učí děti etice – zažijí si totiž, kde má stát při veselce snou-benka a kde snoubenec a co mají mít na sobě. Název článku převzatého z ČTK je stěží uvěřit-elný: Třicítka na krku a svatba nikde? V Olo-mouci mají vdavky už ve školce. V podtextu se říká: „Milé děti, takto je to správně.“ Nezbyvá než s husí kůží po těle v kalendáři překontro-lovat, v jakém žijeme století.

Pracovně jsem nedávno navštívila třetí tří-du základní školy. Odehrávala se tam vzdělá-vací akce, při níž měly děti vzájemně spolu-pracovat. Bylo tristní sledovat, že spolupráce vůbec nejsou schopné. Jediné, co ovláda-ly, bylo vydrilované vystřelovat ruku naho-ru a hlásit se jako o život. A to i tehdy, když jim bylo výslovně řečeno, ať se nehlásí každý sám za sebe, ale pracují ve skupinách a vzá-jemně se podělí o to, k čemu v týmu došli. Celou akci sledovala paní učitelka, která spl-ňovala představu pedagožky nastíněnou tím nejízlivějším karikaturistou. Jen děti trochu polevily v pozornosti, hned hystericky zvy-šovala hlas. Až tyhle děti budou v dospělosti opisovat diplomky, nebudou při tom zřejmě schopné ani elementární kooperace.

A neveselé vyprávění pokračuje. Je tu holčič-ka, která dostává důtky proto, že pořád něco

zapomíná. Bývalo to tak, že důtky měli síg-ři, kteří někomu s rozmyslem vyrazili před-ní zuby nebo schválně rozbili hlavu o topení. V příběhu zapomnětlivé školačky se ale opět začíná odvíjet smutná pravda, že jedna paní učitelka pražské základky našla důmyslnou metodu, jak v dítěti podpořit pocit nedosta-tečnosti. Kvůli něčemu, co je banální a nedů-ležité. Uklidnit se lze jediným – ze zkušenos-ti vyplývá, že ze školních sígrů často vyrostou chytří, sebevědomí a rovní lidé, které se naše-mu posttotalitnímu školnímu systému nepo-dařilo vnitřně zlomit a zmasakrovat.

Týdeník Marketing & Media otiskl na titul-ce pětadvacátého čísla graf, který se týká kul-tury. Přináší data z roku 2010. Responden-ti reagovali na konstatování „Ve volném čase často navštěvují různé kulturní akce“. Reak-cí na výsledek by měla být smuteční hostina se zástupem plaček. Určitě ano odpovědělo 2,9 procenta respondentů. Ke spíše ano se přiklonilo 14,3 procenta dotázaných. Určitě ne a spíše ne složí dohromady 53,1 procenta. Ani ano, ani ne vybralo 27,2 procenta lidí – těžko říct, co tato odpověď přesně znamená. Zbytek procent do stovky je v koláčovém grafu ozna-čený jako „neuveďeno“. Pokud bychom takový výsledek vzali za bernou minci (a raději se dál nedeptejme spekulacemi, co si kdo vyba-ví pod nálepkou kulturní akce), hned je jasné, proč podpora kultury – která souvisí i se vzdě-láním – není v Česku prioritou. Proč je téma-tem z hlediska politiků marginálním, o které si ani neotřou lakýrky. V nekulturní zemi je normální nezabývat se systematicky a vážně tím, po čem není masová poptávka.

Bude lépe? Nic tomu nenasvědčuje. Server ihned.cz s odvoláním na výsledky nové socio-logické studie Karlovy univerzity a Akademie věd ČR konstatuje, že české děti nejraději tráví volno u počítače a tíhnou ke konzumu. A citují třináctiletého školáka, který popisuje svůj ideální den: „Vykoupil bych s kámošem všechny obchody, pak šel domů, nainstalo-val novou televizi a počítač a byl tam až do večera.“ Tak vypadá současné dětství pravdě-podobné budoucí „elity“.

Místo aby učitelky tloukly dětem do hlavy svatební maškarádu a cepovaly je ve zveda-ní ruky, mohly by je vzít víckrát na výstavu, na koncert, do kina nebo do divadla. Napsat o tom sice děcka zřejmě umět nebudou, ale trochu se zamyslet a popovídat si o tom by tře-ba mohla. A učitelky i učitelé od mateřských škol po střední by už konečně měli přestat houfovat stáda. Bačové to zvládnou.

Sen se nezdál, přehnal se sebou.
Polap si ptáče, které ulétlo
a mizí, mihotavý bod.

I tebe je už sotva čtvrt,
do bděla bělavá čtvrtka.

Kéž neoslepí tě
slunečný Kyklop,
zdánlivě neúčastně
mžourající
oblačnou stepí.

Sen se nezdál, přehnal se sebou.
Polap si ptáče, které ulétlo
a mizí, mihotavý bod.

I tebe je už sotva čtvrt,
do bděla bělavá čtvrtka.

Kéž neoslepí tě
slunečný Kyklop,
zdánlivě neúčastně
mžourající
oblačnou stepí.

Sen se nezdál, přehnal se sebou.
Polap si ptáče, které ulétlo
a mizí, mihotavý bod.

I tebe je už sotva čtvrt,
do bděla bělavá čtvrtka.

Kéž neoslepí tě
slunečný Kyklop,
zdánlivě neúčastně
mžourající
oblačnou stepí.

Sen se nezdál, přehnal se sebou.
Polap si ptáče, které ulétlo
a mizí, mihotavý bod.

I tebe je už sotva čtvrt,
do bděla bělavá čtvrtka.

Kéž neoslepí tě
slunečný Kyklop,
zdánlivě neúčastně
mžourající
oblačnou stepí.

Sen se nezdál, přehnal se sebou.
Polap si ptáče, které ulétlo
a mizí, mihotavý bod.

I tebe je už sotva čtvrt,
do bděla bělavá čtvrtka.

Kéž neoslepí tě
slunečný Kyklop,
zdánlivě neúčastně
mžourající
oblačnou stepí.

Sen se nezdál, přehnal se sebou.
Polap si ptáče, které ulétlo
a mizí, mihotavý bod.

I tebe je už sotva čtvrt,
do bděla bělavá čtvrtka.

Kéž neoslepí tě
slunečný Kyklop,
zdánlivě neúčastně
mžourající
oblačnou stepí.

došlo

Vyslovení podpory 4AM

Rádi bychom podpořili dosavadní činnost sdružení 4AM z brněnské Galerie archi-tektury. Vede nás k tomu nedávné roz-hodnutí správní rady Nadace české archi-tektury vypovědět sdružení 4AM nájemní smlouvu. Toto rozhodnutí považujeme za omyl a jeho odůvodnění za nedostateč-né. Aby neztratila NČA náš respekt a důvě-ru, rádi bychom požádali členy správní rady o veřejné vysvětlení. Diskuse na toto téma by se měli účastnit kromě 4AM i čle-nové výběrové i grantové komise, co nejšir-ší část architektonické obce a samozřejmě návštěvníci výstav, přednášek a dalších akcí, které 4AM za dobu svého působení zorgani-zovalo. V případě, že by nedošlo k přehod-nocení rozhodnutí, předpokládáme, že NČA představí dlouhodobou koncepci brněnské galerie a konkrétně vyloží, jak by měl příští

provozovatel galerie plnit poslání nadace „prezentovat architekturu jako nedílnou sou-část současné kultury“. Bez této diskuse se pro nás NČA stane neprůhlednou a nedůvě-ryhodnou. Věříme však, že k diskusi dojde a vstřícná komunikace obnoví vzájemnou důvěru. Souhlasíte-li s tímto apelem, přečtě-te si text adresovaný členům správní rady NČA, kteří hlasovali pro vypovězení smlouvy, a připojte své jméno na webu petice24.com/podpora_4am. Seznam podepsaných osob pod textem budeme v průběhu doplňovat. Podporu 4AM bychom rádi předali NČA před dalším zasedáním správní rady, které bude 19. 7. od 14.00.

Ad Editorial A2 č. 14/2012

Obávám se, že „kultura by mohla znovu být stimulující silou sociálních změn“ jen tehdy, když umělecká tvorba rezignuje na snahu vyjádřit ty nejsložitější složitosti – a to za ni nikdo jiný NEUDĚLÁ.

Pavel Ctibor

Skladatelská soutěž Gražyny Bacewicz v Polsku

4. ročník mezinárodní soutěže pořádané Hu-dební akademii na památku Gražyny Bace-wicz v Lodži se uskuteční ve druhé polovině září 2012. Uzávěrka přihlášek: 31. srpen 2012. Podmínky: Soutěž je otevřena všem sklada-telům bez rozdílu věku a národnosti, do sou-těže budou přijaty pouze skladby složené po 31. 12. 2009, nepublikované, veřejně ješ-tě neoceněné a neprovedené. Předseda poro-ty: Zygmunt Krauze. Více informací a přihláš-ky na musica.cz.

Cirqueon rezidence a podpora nového cirkusu

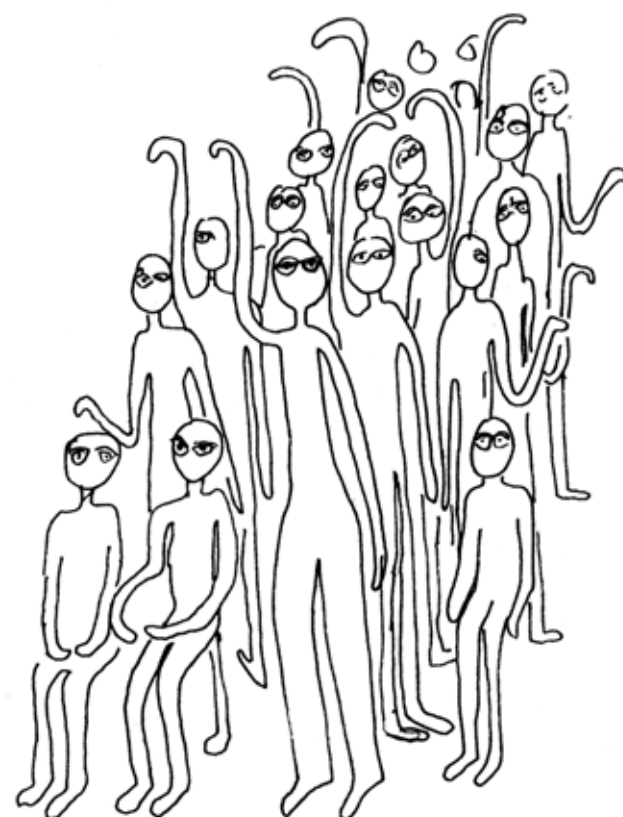
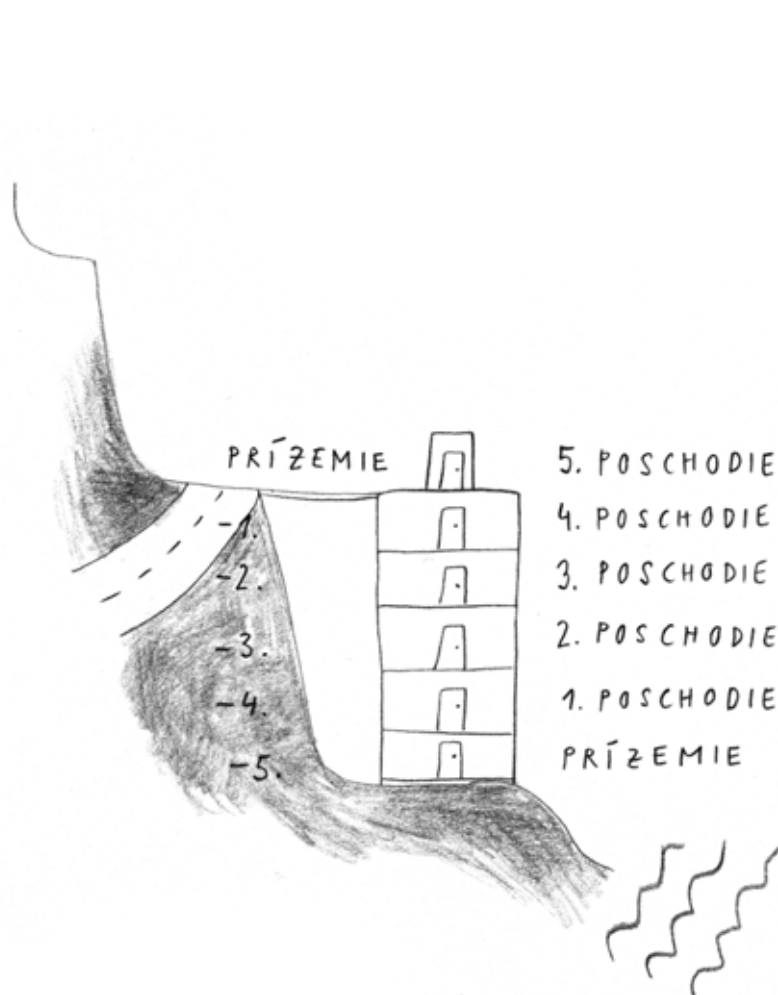
Centrum pro podporu a rozvoj nového cir-kusu Cirqueon nabízí možnost přihlásit nové vznikající projekty do mezinárodního pro-gramu Circus Next. Ten vyhlašuje sérii rezi-dencí a podpory pro mladé kreativní umělce v oblasti nového cirkusu. Circus Next, plat-forma pro výměnu a podporu umělců z celé

Evropy, nabízí možnost profesního rozvoje a nových zkušeností v oblasti současného cirkusu kreativním umělcům, kteří se nebo-jí experimentovat na poli současného cirku-su a v současné době připravují nový projekt. Hlavními kritérii jsou originalita, inovativní přístup a kreativita v cirkusových uměních. Podpora plyne pouze nově vznikajícím sou-borům, projektům, ne zavedeným skupinám, které již čerpají veřejné finance. Uzávěrka pro podávání projektů je 5. srpna 2012. Více infor-mací na www.proculture.cz.

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
1. SRPNA 2012

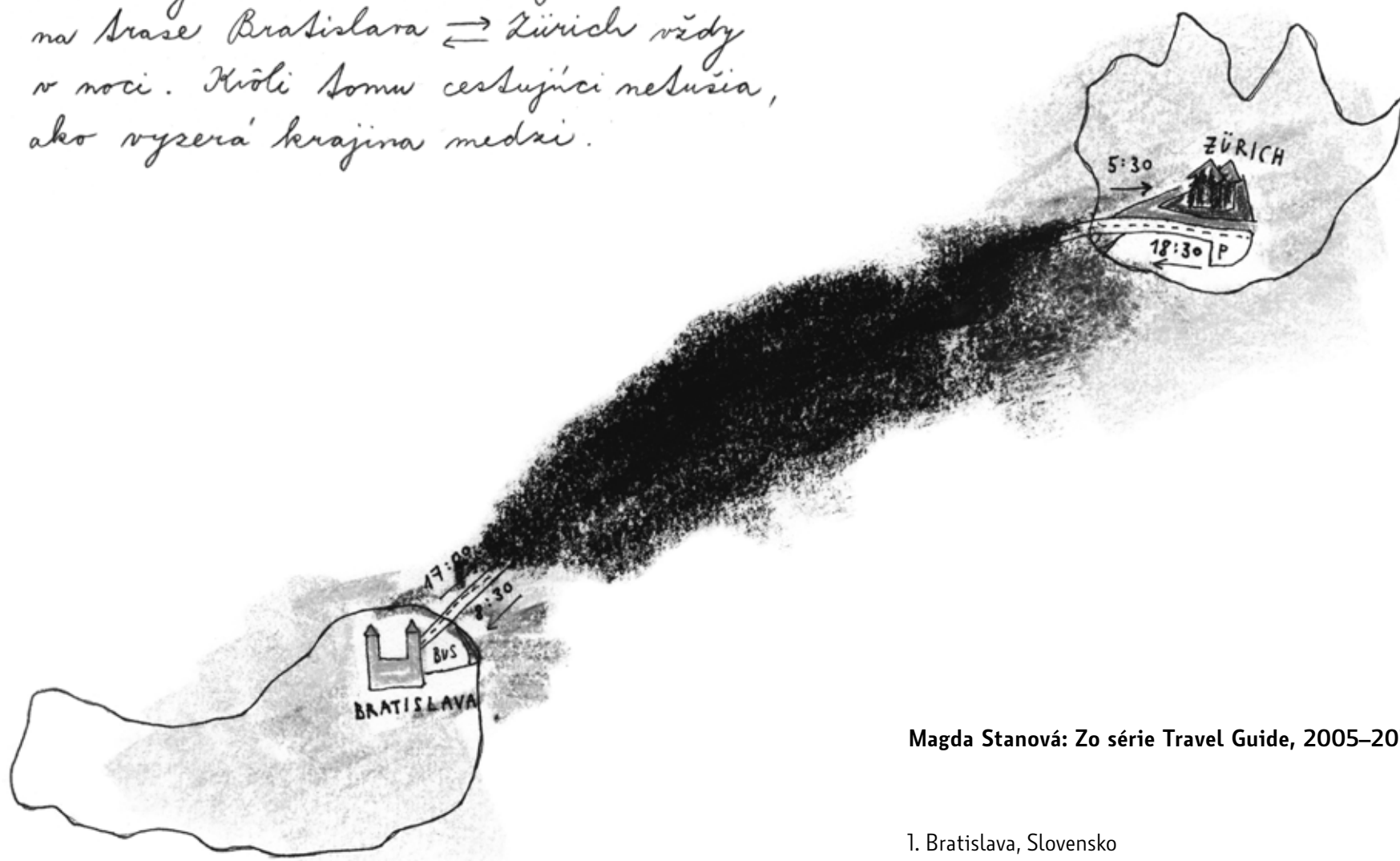
1. Číhli sa ľudia v takejto konštelácii niekedy pred tým ako existovala mestská doprava?

2.



Autobusy Eurolines premávajú na hrane Bratislava $\rightleftharpoons$ Zürich vždy v noci. Keďže som cestujúci nebušia, ako vyzerá krajina medzi.

3.



Magda Stanová: Zo série Travel Guide, 2005–2011

1. Bratislava, Slovensko
2. Lugano, Švajčiarsko
3. Bratislava, Slovensko – Zürich, Švajčiarsko
4. Benátky, Taliansko

4.

HĽADANIE OBCHODU S POTRAVINAMI NA OSTROVE GIUDECCA

INDIKÁCIE:



Osoba s prázdňou nákupnou taškou
→ ide smerom do potravín,
ale veľmi rýchlo
→ je ich veľmi málo
(nie každý ide do obchodu
s nákupnou taškou)

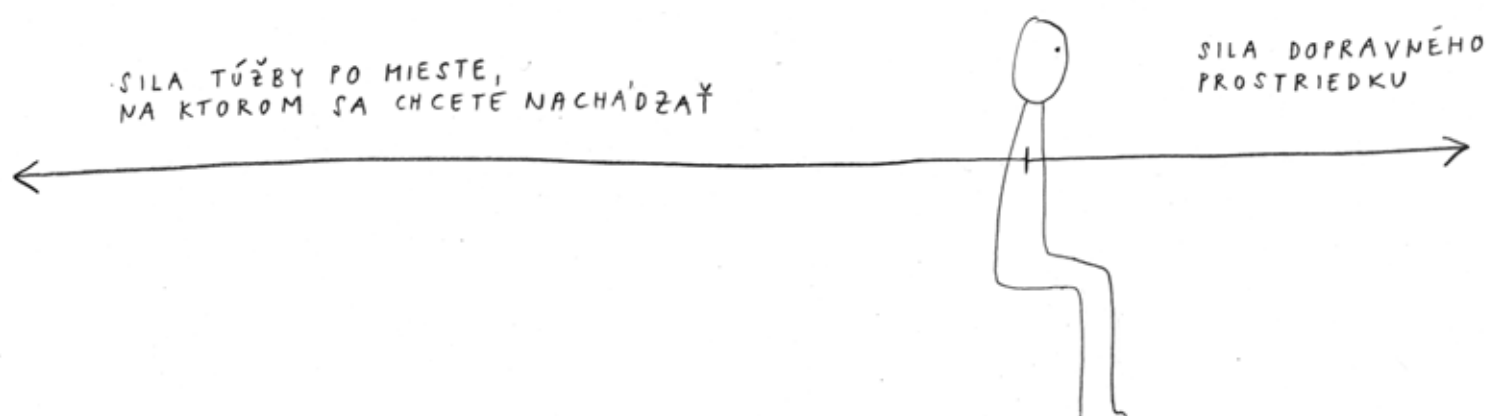
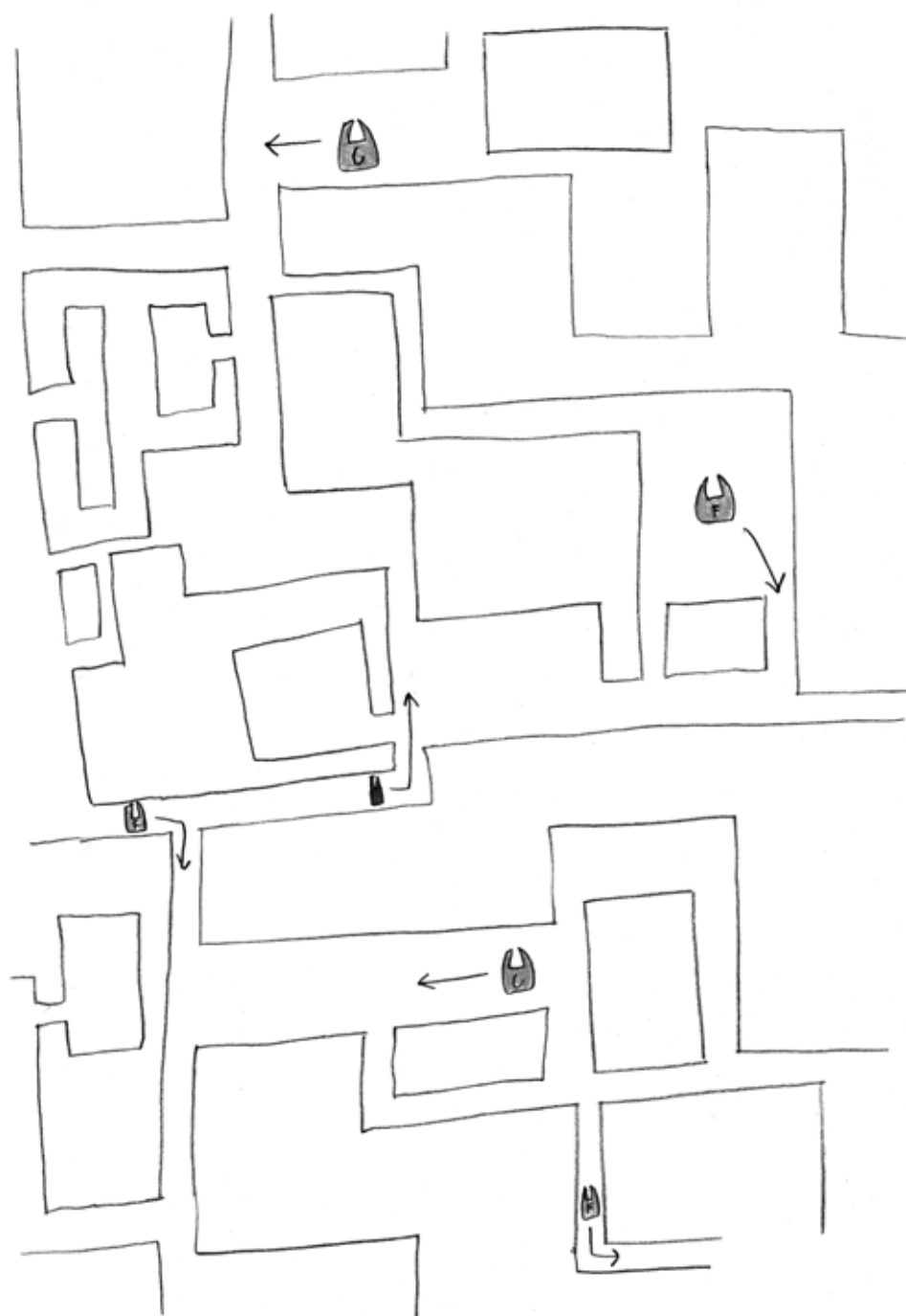


Osoba s plnou nákupnou
taškou
→ ide opačným smerom
ako je obchod s potravinami

FALOŠNÉ INDIKÁCIE:



Osoba s nákupnou taškou,
ktorá je plná odpadkov
→ či sa jedná o tašku
s nákupom, alebo
o tašku so smetím,
sa dať rozoznať
len z blízka



Sila túžby po mieste, na ktorom sa chcete nachádzať,
sa pri cestovaní vlakom, autobusom a lietadlom zanedbáva.

Kýčovitost torza, nemožnost celku

Anachronie psaní před sto lety a dnes

Literatura pozdní secese představuje v širším prostoru tzv. ruinózní modernity okamžik strnutí. Rozpad celku se jako projev dobové krize a zároveň předmět intenzivní estetizace spojil s hrozbou nemožnosti dalšího psaní. Rekapitulace tohoto rozporu se dnes, kdy se fragmentarizace změnila v konvenci, stává apelem.

ONDŘEJ KLIMEŠ

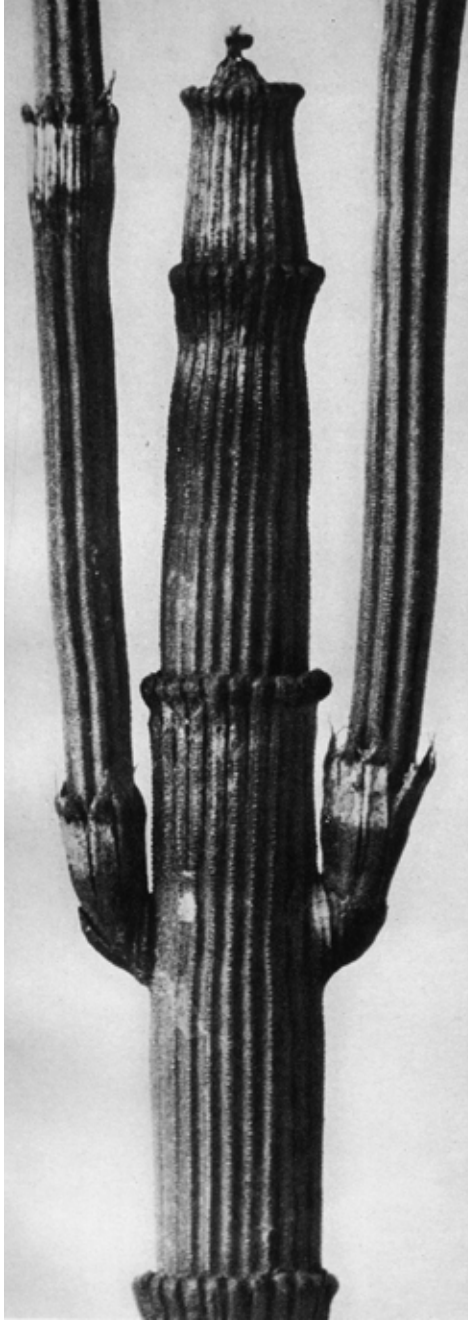
Rozptýlenost a nejednoznačnost znaků, jejichž výskyt by v kaleidoskopickém pohybu historických fakt umožnil přesněji vymezit počátek literární moderny, jen podtrhuje povaha hlavního z nich. Jeho dobovými nejen literárními aktualizacemi jsou torzo, fragment či ruina jako témata i stylizační formy, jimiž v prolukách mezi velkoryse koncipovanými a důkladně snýtovanými konstrukcemi 19. století jako duchovní antiteze doby stále více prosvítilo vědomí ztráty celku. Tato ztráta, v které bychom dnes rádi viděli svoji identitu a proti jejímuž zpochybnění bychom se v případě potřeby bránili vyzbrojení nekonečným množstvím dobře osvojených argumentů, byla v desátých letech minulého století zřejmě hojně pocítovaným stavem. Pokud totiž ještě secese dokázala navzdory pochybám estetizovat celek aspoň v podobě nekonečně odvíjeného ornamentu, na jejím sklonku už tímto celkem prorůstá také fragment.

Dnes, století od výprodeje posledního celistvého kulturního dekoru, disponujeme nihilistickým jazykem, který jako by se po vyčerpání obrazoboreckého étosu modernistního poznání změnil v terapii: dobře argumentovaná nemožnost celku nás teoreticky smiřuje s jeho ztrátou. Myšlenkovým provizoriem současného sebekriticky smýšlejícího literáta se tak snadno stává zkyčovatění modernistního torza v jeho postmoderní reflexi.

Vraťme se však k literatuře oné dvojznačné doby, před kterou se teprve vynořovala otázka, jak psát ve chvíli, kdy se zdobná, dosud majetnický chráněná výbava dějin, jazyka a subjektivity ocitla, debordovsky řečeno, pod tlakem „nepřetržitěho kupení geologických vrstev zboží“, v situaci, kdy každá předchozí vrstva bez dodatečné péče stále rychleji podléhala rozpadu. Součástí tohoto rodícího se dystopického kulturního území byl totiž také torzovitý, asanovaný, a přitom neustále rozptylovaný čas, jehož povahu Walter Benjamin roku 1914 určil slovy „sežrán rozmanitými věcmi“ a jehož pravdu na oplátku vyjádřil odpadek. Krajní stylové rysy tvorby, jejímž kulturním podloží byl rozpad, pak lze shrnout v trsu vzájemně propletených melancholických kategorií, k nimž kromě fragmentu patřily především miniatura a ornament, ale také konzervace, anorganičnost, feminita nebo kultivovaný povrch dutiny.

Zmenšený půdorys

Je-li ideálním výrazem melancholie utkvělý obraz, v literatuře se jím ohlašuje stylizace, která směřuje proti psaní, jakožto pohybu transparentních znaků, ve jménu neznakového obrazu, který však zůstává nedostupnou hodnotou. K tomuto pojetí nedostupné limity, která mění dílo ve fragment a připomínku, se pak příznačně váže melancholická představa o mrtvole jako dokonalém obraze. Výrazem tendence podříditi znakový režim textu výtvarné stylizaci a pracovat s jazykovými segmenty jako s detaily nedostupného obrazu je miniatura, která v souladu se svým původem v knižní iluminaci a výzdobě iniciál představuje model psaní, při němž produkce textu

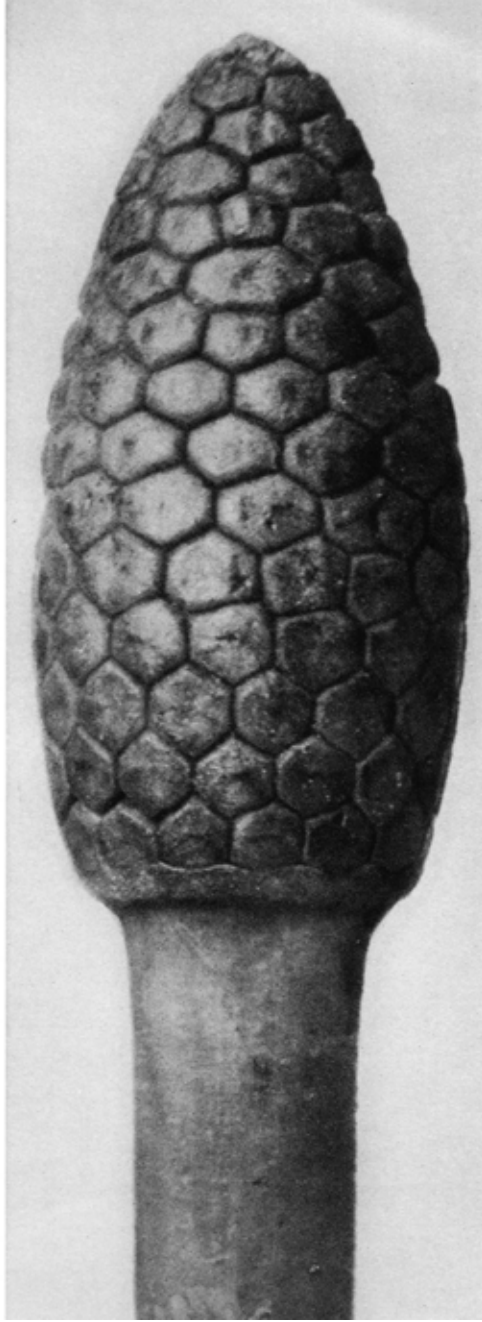


Karl Blossfeldt: Praformy umění, 1928

probíhá jako práce na jeho formální textuře. „V tomto smyslu jsou jeho kresby povětšinou iniciálami,“ napsal roku 1917 kritik Karel Sezima o tvorbě postsymbolistního autora Jana Opolského. „Minuciéskými, soběstačnými a v sobě ukončenými iniciálami.“

Zvýznamněním blízkosti jazyka a nepřítomného obrazu bylo také dobové pojetí miniatur jako písma nostalgie, jímž, jak to ve svých dějinách české miniatury vyjádřil F. X. Jiřík, je psána „velká kniha vymřelých generací a zaniklých kultur“. Miniatura se tak v „době hromadné práce a umění strojů i reprodukcí technik“ stává modelem tvorby pracující s fragmenty. Umožňuje totiž rozvádět dílo jako předmět sběratelství a následného skládání vybraných detailů. Psaní přechází v kontemplaci, je upomínkou minulého, stylizací zmrazeného času. Dílo pak, slovy Karla Sezimy, vyrůstá jako „hlazený mramorový náhrobek mrtvých dojmů a sensací“, zatímco obyvatel takto stylizovaného „hermeticky uzavřeného“ světa se jakožto oběť stylu snadno mění v mrtvolu.

Zmenšený, do sebe uzavřený životní prostor přitom zakládá přirozený půdorys literárního díla. Sklon k zdobnosti, izolaci a vůbec k zmenšení perspektivy a „útěku do fragmentu“ přitom zároveň zabezpečuje svoji křehkou stabilitu důrazem na status umělce, a to možná v té míře, v jaké miniaturizace stylizované oblasti vyjadřuje stále problematičtější touhu tvůrce vstoupit do svého díla a najít v něm výraz nitra. Tuto situaci shrnul nepříliš známý kritik Jaroslav Maria v jedné ze svých „črt povšechných“, v níž zcela nepokrytě konstatoval, že „důležitým znakem povahy Jiřího Karásky je jeho přibyték“. Byt, jímž se v kritické představě básník „dlouhé hodiny plíží



komnatami“, prý byl pedantický, tichý, vkusný, chladný a připomínal muzeum. Málokterá poznámka věnovaná spisovatelství je tak podnětná.

Ornament prázdného

Hranicí malého světa, v němž se život odvíjí labyrintem formy, byl na sklonku secese ornament: prostor zámečku v povídkovém souboru Růženy Jesenské s příznačným názvem *Mimo svět*, vydaném roku 1909, vymezují jako jakási dekorativní, byť přetřžitá tapeta „nehybné stromy s větvičkami vpletenými do velikého jasu azuru“. Právě ornament ovšem bývá vykládán jako stylizační prostředek vyjadřující svým vegetativním charakterem ideu neohrazeného života jako centrální dobové hodnoty. Z tohoto pohledu je pak ornament pojítkem mezi dílem a přírodou jakožto univerzálním rytmickým a obecně tvárným principem. Přesto si udržuje ambivalentní povahu. Pokud se totiž na tutéž formu díváme z opačné strany, jeví se například rostlinné tvary v secesním skle naopak jako ztuhnutí pružného, inkrustace živého, přechod k anorganickému. Již citovaný Jaroslav Maria, v jehož poněkud masochisticky laděném karáskovském eseji se zřetelně vrací motiv rozkladu samotného básníka, ostatně připisoval „kříšťalovou vybroušenost“ jeho díla právě strategii „spojení živého s mrtvým, kdy je otázkou, kdo je v pravdě živoucí a kdo mrtvý“. Ornament tak jako spojnice mezi tvarováním a umrtvením může být chápán jako nástroj konzervace zruinovaného celku, tvůrčím subjektem počínaje a dílem konče, ale také jako způsob, jak situovat subjekt v přírodě, která se stala dekorem.

V tomto smyslu pak v secesi oblíbená feminní metafora „liány“ zdaleka nebyla jen odkazem k vegetativní přírodnosti. Spíše znamením rozporu. Žena jakožto prázdná, hodnotami hroučícího se falocentrického řádu nenaplněná bytost byla vetkána v přírodu, která ovšem snadno přecházela v ornament – v městský park, tapetu, ozdobné držátko, imitaci. Neoplozená či dokonce neplodná elegantní bytost se tak jevila jako přirozená obyvatelka městské krajiny, jako enigmatické ztělesnění moderní identity, která bude kultivací povrchu, nikde neukotvenou stylizací. Jak nám připomíná Růžena Jesenská, jméno této proměnlivé, dekorativní ženy, která se nedokáže trvale usadit ve své mateřské roli, je právě Liana. Prázdnost, které „liána“ jako forma vnějšku ovíví, je přitom výrazem rozpadu centrálních kategorií patriarchální, humanistické společnosti.

V práci s fragmentem jako stylizační strategií se tedy, jak bylo řečeno, zračí krach symbolického řádu, v němž se dosud konstituoval obraz člověka. Použijeme-li formulaci literární vědkyně Françoise Susini-Anastopoulos, fragment se jako stylizační strategie „uvolil zruinovat antropogennost díla“. Subjekt, dosud nesoucí jednotnou náladu světa, se rozplývá ve fragmentarizovaném provozu výroby a směny, v němž se množství opakuje, aniž by se skládalo v celek. Klíčovým dobovým dokladem tohoto vědomí jsou *Povídky o ničem*, které roku 1903 pod pseudonymem Edvard Klas publikovala Vladimíra Jedličková: „Zde ulice, štít, plakát, krásná žena, proletář. Pak tramway, jízdní kůň. Nebesa, plyn, kontura věže a pospěch, šum... Neménící se scenerie, jako by v ustavičném běhu vše trnulo v němém nehnutí.“ Tato stylizace, kterou by spolu s literární historičkou Naomi Schorovou bylo možné nazvat patologií detailu, dospívá k materialitě jako povrch bez hloubky, jako psaní obkružující samo sebe.

Propagovat krizi

Doba před sto lety, již v literatuře jako jeden z podstatných aspektů charakterizuje estetika fragmentu, anebo aspoň latentní přitahání torzu, byla sice obdobím konzervatismu a váhání, zároveň však prvním ohledáváním prázdnosti na místě tvůrčího subjektu. Toto prozatímní období záhy ukončil nástup avantgard, pro něž se torzovitá kultura válkou zruinované civilizace nejprve změnila v odpad a poté se na způsob kleeovských „trosek na smetišti forem“ stala stavebním materiálem utopií nových totalit. Utopie však zůstaly utopiemi a myšlení fragmentu se ve vztahu ke kritice celku postupně stalo samozřejmostí, v jejímž prudkém světle ovšem stejně založená estetika snadno přežrává. Estetika fragmentu jako literární odpověď na dosud nezvratná zpochybnění někdejších, vesměs dávno zkyčovatělých obrazů člověka, a tím i tradičních žánrových forem, se nyní sama snadno stává kýčem. Jako by se otázka krize literárního jazyka, jež se kdysi – ve svých rilkovských či hofmannsthalovských projevech – blížila hysterii, během dalšího století literárního provozu změnila v sebezpotvrzující rituál, jehož hlavním smyslem je nakonec právě signalizovat svoji vyšší literárnost.

Proto zde ani v nejmenším nejde o sepisování poznámky pod čarou literární historie. Naopak: seskupovat část zasuté domácí literární produkce se zřetelem k fragmentu, a tím i s ohledem na selhávání stylizace, svědčí o jisté politice. Její propagandou je fragmentární obraz pozapomenuté literární epochy, která se z moderny vyřadila tím, že si pro potřeby důsledného estetizování krize dané rozpadem stylové zvrženosti celků zvolila jako svůj osud anachronií a v tomto svém domácím vězení pak dobrovolně směřovala k nemožnosti psaní. V tomto bodě je ovšem ona epocha stále aktuální.

Tvorba jako výraz nouze

Vladimír Holan a Karel Toman v interpretaci Přemysla Blažíčka

Jako dvaadvacátý svazek prestižní edice Paprsek vyšly dvě knihy Přemysla Blažíčka. První z nich je komplexní monografie o poezii Karla Tomana, druhá pak interpretuje vybrané úseky tvorby Vladimíra Holana, přičemž autor nad Holanovými básněmi filosoficky pojednává o smyslu poezie vůbec.

PETR ŠIMÁK

Nakladatelství Triáda spojilo do jednoho svazku dvě již dříve vydané knihy Přemysla Blažíčka: holanovskou monografii *Sebeuvědomění poezie* (Akcent, 1991) a *Poezii Karla Tomana* (Oikoymenth, 1995). V obou knihách se nejvýrazněji ukazuje fenomenologická inspirace Blažíčkova psaní a také výjimečná pozice, kterou díky důrazu na zkoumání ontologického statutu světa díla v české literární vědě zaujímá. Spíše než na zasazování uměleckého díla do literárněhistorického kontextu se Blažíček soustředí na vykazání faktu, že dané dílo je pro čtenáře aktuální. Jeho interpretace vychází z vlastního zážitku četby, pokouší se tedy ukazovat, co je na díle přitažlivé a co čtenář při styku s ním zakouší.

Zachycení perspektivy

Při čtení Blažíčkových textů může být zarážející, že autor nepracuje s tradičním literárněhistorickým arzenálem (vymezením uměleckých směrů, básnickovou pozicí uprostřed různých uměleckých skupin, souvislostí jeho tvorby s historickou epochou apod.). Záměry jeho textů je jiné: soustředí se na zachycení perspektivy, kterou dílo ke světu zaujímá. Termínem perspektiva rozumí to, jak text odhaluje člověku svět. V básni se nám otevírá smysluplný svět, kterému rozumíme jako jedné z možností našeho bytí – proto se nás umění tak dotýká, oslovuje nás, neboť nám odkrývá dosud nepoznané, a tím obohacuje naše vnímání světa. Blažíček ve svém psaní nemůže spoléhat na konvenční pojmy (např. romantismus, symbolismus aj.), neboť si je vědom toho, že objektivace, které se postupně začaly tvářit jako prvotní zkušenost, vyrůstají z prvotního kontaktu člověka se světem.

A tak místo začleňování Tomana do literárněhistorických rámců se snaží ukázat, jak básník podává fenomenologii jednotlivých věcí, pojmů, situací. Poezie dle jeho názoru míří tam, kam fenomenologie (se svým heslem k věcem samým): „Fenomenologie ukazuje, že toto (pojmové) poznání je výsledkem

zkonvencionalizovaných objektivací, že to jsou myšlenkové konstrukce, které nám brání v bezprostředním styku s věcmi tak, jak se vynořují ve světě námi skutečně žitém.“ Právě novost pohledu na svět (pohledu, který by bez daného uměleckého díla neexistoval) dává čtenáři možnost oprostít se od zkažených návyků percepce reality a podívat se na svět znovu, jakoby poprvé, stát se tvůrcem nového vnímání světa a dosáhnout stavu, kdy „začínaly mluvit samy věci“.

Neinterpretovat, ale ukazovat

Na Blažíčkových monografiích je možná přitažlivé právě to, jak se snaží držet samotného počátku všeho interpretování, tedy způsobu ukazování věci díla, k nimž se probíjí skrze počáteční dojmovost a mlhavost čtenářského zážitku. Tuto racionálně neuchopitelnou náladu díla chce postupně projasňovat analýzou. Náladu chápe jako způsob našeho otevření se celku světa, nesouvisí tedy v tomto významu s čtenářovým psychickým stavem. Interpret chce nechat zaznít realitu samotnou, zaznít prostor, ve kterém mají věci svobodu, nejsou svázány vnějším smyslem. Způsob jeho práce neumožňuje, aby jeho postupy přerůstaly v samostatnou interpretační teorii, která se stane paradigmatem automaticky uplatňujícím své nároky na jakékoliv literární texty, neboť mu jde o zachycení toho, jak konkrétní umělecký text nově nasvětluje svět. A umělecký pohled je přece právě pohled zbavený schématu, ani jeho interpret k němu tedy nemůže přistupovat s předem danými termíny.

Pro Blažíčkovo psaní je typické, že sám nemá apriorně žádnou představu o tom, co by měl daný literární text znamenat, o jeho smysl se pokouší až v samotném aktu interpretace. Blažíčkovy texty jsou dobrodružnou četbou. Mají silně vystavěnou expozici, ze které vyrůstá fabule, kterou čtenář musí přes různé odbočky sledovat. V obou monografiích je patrné, že se neuchyloval k jednoznačným výrokům o kvalitě díla, ale spíše

se svou interpretací pokoušel rozpracovat základ, na němž by bylo hodnocení možné, a s tím souvisí i nároky, které sám klade na literární dílo. Blažíček je interpretem, který nepřesvědčuje, nementoruje, neškatulkuje, ale pokouší se ukazovat. Fascinace tvorbou jednotlivých básníků se mu stává vlastním východiskem interpretace. Pokud ho upoutají Holanovi *Rudoarmějci*, zkoumá, jak se postavy jednotlivých básní vymykají životu zapletenému do účelovosti (dodejme: ucelené perspektivě, ze které posuzují svět) a uchovávají si plně to, co je od věcí odlišuje: „že nejsou něčím jednou provždy daným, že jsou stále otevření nejrůznějším možnostem, že jsou svobodní“. Holanovi rudoarmějci jsou otevření okolnímu světu, tudíž i ve vztahu k druhým lidem jsou ovládáni vzájemnou sympatií. Je v tom prostota a bezúčelnost, něco, co charakterizuje slovo láska.

Živé slovo poezie

Blažíčkovy texty jako by stále upozorňovaly na starý hermeneutický problém, který se literární věda kvůli jeho delikátnosti naučila opomíjet: teorii rozumného literárního textu musí předcházet analýza našeho zakotvení ve světě a interpretace jakéhokoli jevu nespočívá v zájmu o jev jako takový, ale i o nás samotné jakožto vnímající subjekt. Pak se můžeme začít ptát po elementárním úkolu literatury a umění a následně konkrétního uměleckého díla a zkoušet ho, zda nás jeho prostřednictvím dokáže svět důrazně oslovit, vyvrhnout z letargie zkonvencionalizovaného vnímání. Každá věc je pouze způsobem reprezentace, není možné nahlížet „věci o sobě“ nebo „přirozeně“, ale vždy s ohledem na subjekt, který danou věc vnímá. Blažíčkovy knihy tedy nejsou suchopárným rozbořem historických textů, ale cestou za živým slovem poezie. Autor nikdy nemluví o člověku a literatuře odděleně, ale vždy s ohledem na určitý stav lidské existence, který určuje vnímání jednotlivých textů. Proto si může dovolit tvrzení, že „při poznávání uměleckého díla nejde jen o abstraktní neosobní poznání, interpret při své práci prochází životní zkušeností, proměnou“. To, co by mohlo být s despektem označeno jako nevědecká dojmologie, se stává zdrojem interpretova zájmu, neboť „interpret, jenž ví, co dělá, rozezná, zda se ke svým tvrzením dobral skutečně rozbořem díla: je doveden jinam, než předpokládal, k něčemu, co neviděl nejen před četbou, ale ani při ní“.

S kvalitou Blažíčkových textů rezonuje poctivá ediční příprava celého svazku, která nám umožňuje s pomocí informací z poznámkového aparátu a kritického porovnání jednotlivých textových variant Blažíčkových prací diferencovaněji nahlédnout způsob jeho práce. K tomu výrazně přispívá i uvedení výňatků z oponentských posudků na práci o Holanově poezii a z vydavatelského posudku rukopisu knihy o Tomanovi. Z argumentovaných textů filosofa Zdeňka Mathausera a literárních historiků Zdeňka Pešata (a následně Blažíčkovy repliky) a Vladimíra Forsta máme možnost sledovat kritickou diskusi o metodách interpretovy práce.

Jan Patočka v jedné ze svých přednášek mluvil o rozdílu mezi učenci v moderním smyslu slova (těch, kteří hromadí vědomosti a mají spousty nápadů) a těmi, které měl na mysli Aristoteles – to jsou ti, jež „drží za hrdlo“ základní životní nouze: to, že nevíme, jak jednat. Nevíme, co si se světem počít, a přesto nutnost jednat ze sebe nemůžeme sejmut. Na knihách Přemysla Blažíčka je tolik poučavé právě to, že literární tvorbu vidí v jejím základním rozměru: jako výraz této nouze.

Autor je bohemista.

Přemysl Blažíček: Knihy o poezii (Toman/Holan). Triáda, Praha 2011, 472 stran.



Přemysl Blažíček. Foto Věra Koubová

Věřit prstům

Pojem torza v literárním kontextu asociuje především určitý stylizační postup, různé strategie fragmentárního způsobu psaní. Můžeme ho ale chápat i v motivické a tematické rovině – jako projev básnické řeči věcí. Zde se pak nezřídka dostává do blízkosti tělesnosti a zejména hmatu.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Prostřednictvím věcí se podle Martina Heideggera můžeme dostat k bytostnému jádru blízkosti. Při interpretaci původního, latinského pojmu *res* zdůrazňuje Heidegger význam věci jako toho, co se někoho týká. Věci „uvlastňují“, přivádějí zemi a nebe, božské a smrtelné v jejich dálkách blízko, přibližují vzdálené. Jak musejí být věci ukazovány, abychom se k nim skrze jejich přítomnost mohli přiblížit?

Hmatat, kde není látek

Mnoho let předtím, než na začátku padesátých let Heidegger proslovil přednášky na téma věcí, řeči a „básnického bydlení“, vyzývá Rainer Maria Rilke ve své Deváté elegii: „Snad jsme tu jen, abychom řekli: Dům,/ most, studna, brána, džbán, strom ovocný, okno,/ dokonce: sloup a věž... ale rozuměj, řekli,/ ó, řekli to tak, jak samy věci ty nikdy/ nemyslily, že jsou.“ Rilke, podobně jako další modernističtí autoři, dospívá na samý práh jazyka. Bolest, láska, tíha, hvězdy, to vše je „nevýslovné všem“, a proto se v této elegii zjevuje „pocestný ze svahu hory“, jenž tentokrát nepřichází hlásat po nietzschovsku nadčlověka, ale „pravitelného čas“, to znamená domov, kde jsou mluveny a vyznávány věci. Básnická řeč by se měla stát řečí věcí. Jistě není náhoda, že v české poezii si otázku po povaze jazyka věcí kladou právě Rilko-vi čtenáři, a posléze i překladatelé, Jiří Orten a Vladimír Holan.

Holan ve sbírce příznačně nazvané *Kamení, přicházíš* (1937) formuluje arbitrárnost

jeho obtížného přerodu z chlapce v muže dokonce modlí, Orten vnímá věci především v jejich absenci a smrti. Sní o okamžiku, kdy „věci by byly opět živé/ a všechno zpěv i času hlas/ procházelo by jako dříve/ tím co je skryto v nás“, nebo mluví o době, „až budou věci doma/ až věci se k nám vrátí/ až jazyk jenž se pomát/ bude se zkracovati“. Mrtvé a ztracené věci zde ožívuje dotyk, podobně jako dotyk ruky krejčího přeměňuje mrtvou látku v živé šaty: „Jen nadzvednouti onu tíži/ která se vryla do hmatu/ a vědouc že již neublíží/ došívá stehy kabátu.“ Sám kabát se ale stává obrazem mrtvých věcí, oněch nahluchlých zrcadel, prázdných, respektive nepřesných, „příliš volných“ znaků: „A hmatat tam kde není látek/ kde nahá kůže spočívá/ kde není místa pro kabátek/ (je příliš velký zaživa).“

Nejde pouze o to dotýkat se, ale i být dotčen. Do popředí se dostává haptická zkušenost. Je-li orgánem hmatu celé tělo, pak je haptická klíčovou zkušeností tělesného života. Vizualita nás otevírá zkušenosti odstupu a objektivizace – věci se stávají předměty dívání, aby byly viditelné, nerozostřené, musíme od nich poodstoupit, činíme je figurami (v ideálním případě statickými) vzhledem k rámci, pozadí. Dotyk naproti tomu vyžaduje blízkost či přesněji přiblížení – musíme věcem vyjít vstříc. Haptický způsob setkávání naší tělesnosti se světem přitom může mít dvě základní podoby. V jednom případě se zdůrazňuje neproniknutelnost, v druhém průchodnost.



Drew Sanborn: Zátíší s rolníčkami, 2010

jazyka: „Protože boží hlas/ je pouze plochou mlčení/ pod útlakem našeho sluchu – /pročpak by věci věčně měly být/ nahluchlým amalgámem zrcadla,/ do něhož hledí naše smlouvenost?“ A tuto arbitrárnost pak staví proti původní řeči věcí: „Co my však, kniho!... Havran klová/ sráz vykřičníků, jež tě vzněcují/ nejdelší nocí v roce slova,/ kde kopec kopcuje a věci věcují!“ Orten zase v Druhé elegii (ukáže se, že právě elegie bude stěžejním žánrem promlouvajících věcí) volá zpět ztracené věci: „Vraťte se, věci, jež jste pomáhaly/ nésti kříž dne... Těžítka moje, vraťte se mi zase./ Těžké je nemít vás, vy určité a pevné,/ těžké je volat vás a nezranit si hrdlo.../ Jsem tolik lehký, teď, co ztratil jsem vás.“ Může se to sice zdát jako ozvěna wolkerovské „těžké hodyny“, ale zatímco Wolker je obklopen přítomnými věcmi, které se za něj v okamžiku

V obou případech se tematizuje fenomén hranice a opět se zvýznamňuje povrch. Povrch našeho těla se dotýkáme povrchu věcí. Dotyk odliší vnitřní a vnější, živé a mrtvé a především zakouší tvar (v aktivním i pasivním smyslu).

Metafyzika zobrazovací plochy

Umění zakládalo svět vztahem k věci, píše Petr Rezek v knize *Tělo, věc a skutečnost* (2010). Jakým způsobem nám tedy haptická zkušenost otevírá svět? V čem spočívá onen „odvrat k povrchu“, který způsobuje, že na nás odevšad hledí smrt? A od čeho se vůbec odvrácíme? Od nitra k vnějšku? Od celku k detailu? Vyžaduje-li haptická zkušenost pohyb a je-li předpokladem „stření“ vstřícnost, jež sama o sobě asociuje gesto vykročení od sebe k někomu nebo něčemu, tedy kamsi nakloněné tělo či napražená ruka, pak

je haptická zkušenost zkušeností blížení se a blízkosti. Ve chvíli, kdy se dotýkáme věcí a zakoušíme povrch, respektive konfrontaci povrchu našeho „živého“ těla a „neživých“ věcí, setkáváme se s tvarem, tvárností a tvarovatelností, ale také se strukturou věcí. Není pouze zkušenost proniknutelnosti a neproniknutelnosti, ale i tíže a tvrdosti.

Pavel Florenskij, ruský teolog, filosof a teoretik umění, analyzoval v knize *Ikonostas* (1922, česky 2000) „metafyziku zobrazovací plochy“ pravoslavného ikonopisu, západokřesťanské olejomalby a pravoslavné rytiny. Podle Florenského vlastnosti povrchu jako pružnost, hladnost, drsnost, tvrdost, měkkost, nerovnost a podobně nejen zásadním způsobem ovlivňují charakter umělecké tvorby, ale skrze umělecká díla vyjevují i ducha doby, konfesijní typ spirituality nebo, jak by řekl antropolog, určité kulturní vzorce. Tak například ikonopiscovo setkání s tvrdým, nepohyblivým a nepoddajným povrchem dřevěné desky, který „je příliš ontologický pro krotký rozum renesančního člověka“, připomíná jiné „tvrdosti“ světa, zatímco pružné, poddajné, vlnící se plátno svým vratkým povrchem vyjadřuje vratkost všeho pozemského. Uklidňující síla věcí spočívá v jejich pevnosti, stálosti a tvrdosti jejich povrchu, jeho blízkost ovšem zneklidňuje zjištěním, že tomu tak nemusí být vždy. Jistota mizí ve chvíli, kdy se neživé věci ožívají, mluví řečí věcí a věcují, ukazují tvar v jeho beztvarosti, stálost v nestálosti, pevnost v pružnosti, struktury v jejich rozpadání.

Jak promlouvají fragmenty

Ukazování věcí, které nás přivádí ke zkušenosti povrchu, k bezprostřednímu prožitku přítomného, ale současně skrze povrch demonstrováný v naší nejbližší možné blízkosti vyzývá k otázce po stálosti, pevnosti, trvalosti povrchu a tvarů, nás nutí se ptát, co se skrývá za věcmi, v „pozadí“ viditelného. „Pronásledování tvarů není ničím jiným než pronásledováním času. Ale jestliže neexistují stálé tvary, neexistují vůbec žádné tvary,“ píše Paul Virilio v *Estetice mizení* (1989; česky 2010). Co se stane, pokud tvary zmizí? Pokud dotyk narazí na povrch narušený, propustný, nesoudržný, nezavršený? Jakou řečí mluví věci-fragmenty?

Mrtvá torza kdysi živých věcí promlouvají především mlčením, tichem, jsou doménou zátíší. Ať se jedná o *stilleben*, *stillife* nebo *nature morte*, zachycuje výtvarný žánr zátíší většinou předměty ustrnulé, mrtvé nebo aranžované – květiny, ovoce, mrtvá zvířata, lebky. Nehybnost předmětů je však jen zdánlivá. Při bližším kontaktu, ve chvíli, kdy se pohled stává spíše dotykem, z celku aranží vystupují jednotlivé detaily, které vyžadují alegorické čtení. Povaha zátíší, vanitas, spočívá v jeho meditativní funkci. Ticho a umrtvení mohou také znamenat výzvu ke ztišení mysli, jež se právě zaměřením na detail či fragment vytrhává z vnějšího světa, jehož celistvost náhle nahlíží jako iluzivní. Květy vadnou, listy nahlodává plíseň nebo housenka, na ovoci se objevují hnílné skvrnky, okraje papíru trouchnivějí, na pečince se usazuje moucha, pohár je převržený, chléb okoralý, zbroj narezlá. To, co se v celku jeví jako stálé, je ve fragmentu dynamické, zachycené ve stadiu proměny, kterou vnímáme především jako pomíjivost.

Hloubka povrchu

Jak ukazují surrealistické koláže nebo poetika Skupiny 42, mohou věci-torza skrze básnická zátíší promlouvat nejen o pomíjivosti. Připomeňme například některé koláže Jindřicha Štyrského – zobrazované věci jako by neměly hloubku, pouze plochu, jejíž otrhané okraje

Tichý život, haraburdí a intimita

se podobají círu papíru nebo látky. Takovou věcí se pak může stát i tvář. Na frontispisu rukopisné knihy básní Roberta Desnose vidíme ambivalentní tvář: tato tvář je stažená z kůže, jejím povrchem se stává skrytá síť žil; druhá tvář jako by byla utrženým cárem oné kůže připíchnuté na zeď. Trhlina mezi oběma tvářemi, mezi chybějícími ústy a magnetizujícím okem přišpendleného nehmotného círu kůže a naopak plnými rty a zavřeným okem stažené vnitřní tváře, jejíž hloubku sugeruje chybějící povrch, vyjadřuje napětí, touhu, uchvácení.

„Symbolickým použitím jsou věci posunovány do roviny, kde znamenají neustálou přítomnost něčeho živého; kde jsou samy tímto živým,“ píše Jindřich Chalupecký v *Tezích* z roku 1942, které konceptualizují tvorbu Skupiny 42. A vyzývá: „Pochopiti věci tohoto viditelného světa ne jako lhostejné barevné tvary, které označují tak či onak užitečné nebo zbytečné předměty, ale jako barevnou a tvarovou a prostorovou soustavu, která je živá stejně, jako my jsme živí.“ Obrazy věcí podle něj přenášejí diváka do důvěrně známého světa, jenž se ovšem díky nim ukazuje jinak – „mobilizují mýtotočnou a symbolotvořnou oblast“. Tyto věci neupozorňují narušeným povrchem, zvýrazněnou materialitou na rozpad, jejich beztvorost je způsobena ztrátou původní kvality: skrze světlo získávají vlastnost jakési nestálé pevnosti, namísto tvaru mají odstín či lesk. „Dívám se do parku, kam dýchlá fialová,/ kde léto odplouvá a zvolna šíří se./ A hle, v mém pokoji – jak chutnají ta slova! –/ je malé zátiší: ovoce na míse.// Dívám se do parku na jemnou arabesku,/ již kreslí paprsek za těchto tichých chvil./ Obzory malířství, vy věci plné lesku,/ vlhké a stříbrné, jež příliv vyplavil!“ napsal Ivan Blatný v básni nazvané Lesk věcí. Ruka se dotýká pouze stop nepřítomných předmětů a sám dotyk může být pouhým stínem. „Stínem je ruka tvá/ a má ji ještě stín./ Už jedna druhou nahmátla/ a plachá tma je mjí./ Zůstala jenom ruka tvá/ a nebylo tmy ani./ V kolébkách prstů bloudila

hledajíc světlo ranní,“ říká Jiřina Hauková v básni Zátiší.

Fetiš a cetky

Doména fragmentárních a torzovitých věcí ale nespočívá v popředí naaranžovaných draperií, v exhibici muzejních exponátů didaktických vanitas – torza vyhrézávají ze zásuvek, kredencí, půd, sklepů, spíží, skříní, kufrů a všech možných skrýší. V podobě



Juan Sanchez Cotán: Zátiší, 1601

různého haraburdí reprezentují nejjemnější řeč intimity, onoho „pravitelného domova“. Podstatný rámec této intimity vytváří právě jejich hřeznutí, narušenost, nestálost, neuspořádanost, povaha haraburdí. Velmi dobře si můžeme uvědomit rozdíl v konstrukci domova nostalgického a intimního.

Když se Sándor Márai ve *Zpovědi* (1990, česky 2003) vrací do města svého dětství, nejedná se o intimní návrat, jak by možná napovídá český název, spíše o sociologickou sondu. Věci nezabydlují vypravěče ve sféře osobního, fungují spíše jako sociologická fakta, znaky určité sociální skupiny. Bizarní suvenýry, popelník s mořskou pannou, bronzová socha jezevčíka v životní velikosti, nástěnný držák na kartáč s vyšíváním loveckým

výjevem, stříbrný jelen na psacím stole s násadkami vetknutými do paroží, kalamář v podobě sovy, pohrabáče ve tvaru kamzičích kopýtků – to vše ilustruje pouze „plyšovou hrůzu“ biedermeierského životního stylu středoevropských měšťanů. Věci sice ožívají vzpomínkou, ale coby emblémy nostalgie

zůstávají mrtvé, nehybné: nábytek se nepoužívá, ale neustále cítí. V salonních vitrínách se stávají věcí-fetišem.

Intimita domova, jakkoli může být sama o sobě pocítována v různě deformované perspektivě s obavou a úzkostí, překvapivě vznikne ve chvíli, kdy věci ztratí svůj řád, nejsou na svých místech, těkají a víří, mění tvar. Franz Kafka ve svých deníkových zápiscích dlouze pozoruje svůj psací stůl, z jehož útrobu „vylézají brožury, staré noviny, katalogy, pohlednice, všechny dílem roztržené, dílem v podobě jakéhosi venkovního schodiště, tento nedůstojný stav všechno kazí“. Příhrádka stolu se mění v „komoru s harampádím“ či „dolní balkón hlediště“ (moment divadelnosti se neustále vrací) a tužky s ulomenými hroty, prázdná krabička od zápalek, hrboilaté pravitko, utržené knoflíky a tupé žiletky se jeví „jako staří světáci, drsní chlapci, nevléčitelně nemocní“. Psací stůl (chci psát, ale jsem unaven) bojuje s pohovkou (nemůžu spát, musím psát).

Podobně ve *Skořicových krámech* Bruno Schulze (1934, česky 1968) je „dřeň nábytku a jeho substance už uvolněná, zdegenerovaná a podléhá hříšnému vábení“, obydlím vládne „uměle slátaný a hřebíky narychlo sbítený život skříní a stolů“. Zatímco „ukřižované dřevo“ nábytku trpí fragmentární podobou života, postele jak hluboké lodě odplouvají do „mokřých a spleťtých labyrintů jakýchkoli černých Benátek“, všude se válí odstřížky, cáry a hadříky jako vyplivnuté šupiny, a to vše tvoří „smetiště potenciálního karnevalu, skladiště haraburdí“. Také v *Hanemannovi* (1995, česky 2005), románu dalšího polského spisovatele Stefana Chwina, uchovává paměť haraburdí, a zvláště to, které je lidskému tělu nejbližší, jako hřebeny, lžičky, knoflíky, ručníky... Lidé v sobě nenesou stopy svých věcí, naopak předměty konzervují přítomnost svých dočasných majitelů, a ve chvíli, kdy tyto cetky propadají nicotě, vyprávějí „hrdinské eposy, na něž žádná nostalgie nestačí“. A proto hlavní hrdina nevěří slovům, ale prstům.

literární zápisník

Ojediněle bouřky

PAVEL KOŘÍNEK

Ačkoli bylo vedro, na pražské přednášce akademika a popkulturního fanouška, zároveň ale jednoho z nejcitovanějších a nejuznávanějších mediálních teoretiků současnosti Henryho Jenkinse naštěstí prázdné nebylo. Lavice středně rozlehle přednáškové auly fakulty sociálních věd UK byly zaplněné rozličnými zájemci, nemalou část publika alespoň na pohled tvořili posluchači vyšších i – to spíše – nižších ročníků tamních studijních programů. Přes tu v zásadě příznivou účast bylo ale těžké ubránit se tázání, kde že se právě nacházeli naši ctění a slavní mediální komentátoři a specialisté? Odborníci na všechny ony „internety“? V kterémže neviděném rohu se potila a zapisovala si poznámky delegace veřejnoprávních i soukromých médií a proč že se neukázali zástupci výrazných hráčů českého marketingového či PR businessu?

Jenkinsovy texty i veřejné výstupy bývají všude ve světě považovány za výjimečnou příležitost, jak se zábavnou a nesuchopárnou cestou poučit o náležitostech fungování současného mediálního světa. Těžko

mezi soudobými humanitními vědci hledat člověka, který by lépe rozuměl principům, jimiž se z pasivních diváků a mediálních konzumentů minulosti stávají aktivní vyhledavači, producenti a distributoři obsahů, a snad nikdo neumí o této progresivní kultuře participace hovořit s takovou grácií a erudicí jako právě Jenkins, aktuálně profesor na elitní University of Southern California. Jeho londýnská vystoupení byla zaplněná až po okraj a i jinde se po vstupu na přednášky jen zaprášilo. Ve většině západních zemí bývá mezi mediálními praktiky považováno za „dobrou praxi“ snažit se sledovat alespoň ty nejvýraznější trendy aktuálního teoretického uvažování o předmětu vlastní činnosti. Proč tomu tak není u nás? Opravdu toho nemají domácí obsahoví tvůrci zapotřebí?

Seznámení s jeho pracemi by přitom možná leckomu pootevřelo oči. Výkonný tým, který se snaží pro nadcházející prezidentské volby coby favorita prosadit kandidáta, který je tak nějak největší částí populace jedno, by se z politické kapitoly Jenkinsovy knihy *Convergence Culture* možná dozvěděl, že dnes sice každý může vést „kampaň jako Obama“, ale jednoduše „ne každý Obama je“. A charismatický úředník Fischer sice může svým příznivcům na Facebooku rozesílat zprávy jako o závod, dokud se ale nezabývá vizáží nerozhodného a výsostně nudného patrona, kterému navíc sloganem „zůstat sám sebou“ pravděpodobně vydává za svou přednost, bude to působit spíše jako nechtěná parodie.

Veřejnoprávnímu vysílání by zase studium koncepcí participativní kultury mohlo pomoci v hledání nějakého uměřenějšího vztahu k novým médiím a jejich výrazným principům a proponentům. Pečlivý, k umrtvující archivní rešerši odhodlaný televizní historik by jistě dokázal někdy v roce 2009 vystopovat ten osudný okamžik, kdy investigativní Kolumbové (Columbové?) České televize objevili Facebook. Jednou provždy a přesně by tak datoval chvíli, odkdy nejpozději začalo být tamní zpravodajství namnoze k smíchu a pláči. Producenti a odborníci na trendy České televize na jedné straně ohromně touží po novinkách a technologických vyfickundacích, zároveň ale, zdá se, postrádají jakoukoli koncepčnější představu o tom, jak s těmito kanály lze pracovat. Asi nejzábavnějším dokladem jejich bezradnosti může být interaktivní zapojování diváky zasílaných fotografií do každodenní předpovědi počasí. Za nebohé meteorology tak redakce velí promítat tu rozkošný snímek mraků z Mrákotína, tu hrstku krup od pana Jindřicha z Brna-Žabovřeska. Hle, každý svého televizního počasí strůjcem.

Jinak ale nutno ocenit, že se „televize námi všemi placená“ vůbec o nějaké inovace pokouší. Až nedávno jsem plně vychutnal kupříkladu tu báječnou novinku, při které moderátoři-redaktoři (v rámci příprav svých dlouhých reportáží (to jsou takové ty nadčasové vyprávěčky uvozené titulky „naše téma“, které zřejmě mají diváka odradit od přepnutí) vyhánějí nebohé zpovídáné

do plenéry a nutí je k dynamickému kombinování mluvy a chůze.

Zpravodajství možná tento dynamický prvek odkoukalo od konkurence, za vynálezce a rané propagátory oné walk-and-talk snímání techniky bývají ale obecně považováni Thomas Schlamme a Aaron Sorkin, tvůrci oceňovaného TV seriálu *Západní křídlo*. Dlouhými a zalidněnými chodbami rychle se prodírající zaměstnanci Bílého domu si v něm vyměňují břitké repliky, v zglajchšaltované podobě české politické reality-TV verze ale tato elegantní a dynamická metoda ohledává své limity. V bezprostřední blízkosti dotčeného ministerstva či úřadu – vždy se najde vhodný parčík, chodníček či navigace – cvičí neúprosný režijní pokyn produkce Událostí své zaměstnance v disciplině „couvání s kamerou“, hosty i moderátory pak cepuje v multitaskingu „chodit a mluvit“, což leckomu činí – zřejmě v návaznosti na zákon o zachování energie – veliké potíže, zvláště pokud je ještě požadováno i dílčí zapojení mysli.

Nemusí být ale vše ztraceno. Aaron Sorkin právě na americkém HBO představil svůj nejnovější seriál *The Newsroom*, ve němž formuluje svou představu ideálu televizního zpravodajství, který je pochopitelně neuskutečnitelný, nicméně vybízí k přemýšlení. Třeba si ho producenti, projektoví a programoví koordinátoři České televize někde seženou. A třeba se na ten seriál i podívají. Až bude v Mrákotíně na Kavčích horách zase jednou přšet.

Autor je bohemista.

Rozpadající se světy

Úlomky strojků a torza smyslu ve filmech bratrů Quayových

Tvorba britských animátorů bratrů Quayových je bytostně spjata s krátkým formátem, což zpětně dokazují i dva jejich dlouhometrážní pokusy. Fragmentární světy jejich filmů, rozkládající smysl na chaotický pohyb rozbitých hraček a strojových součástek, totiž nepřipouštějí možnost komplectace, aniž by byly zničeny.

TOMÁŠ STEJSKAL

Krátká metráž je na poli animované tvorby ceněnějším formátem než v oblasti hraného filmu. Celovečerní animace vzniká poměrně sporadicky, přinejmenším mimo sféru dětského publika. U bratrské dvojice Stephena a Timothyho Quayových však krátká stopáž vypovídá o něčem mnohem podstatnějším než o nedostatku financí v animované kinematografii. Jejich vize totiž nemohou existovat v celovečerní podobě, byť za svou zhruba třicetiletou kariéru Quayové už zvládli dva dlouhometrážní snímky natočit. Tyto pokusy však jen dokládají nemožnost snahy říci něco více, než lze v krátkém fragmentu. Torzovitá povaha jejich díla totiž vzdoruje dlouhému tvaru, příběhu, celku, řádu i smyslu.

Už od počátků provází dílo identických dvojčat pohyb směrem k menšinovému, upozaděnému či zapomenutému. Američané žijící v Londýně sochají torza svých světů z úlomků středo- a východoevropské imaginace. V prostoru mezi Bruno Schulzem, Franzem Kafkou, Robertem Walserem, Walterem Benjaminem, Leošem Janáčkem a polskou, českou či ruskou animátorskou školou se rodí hermetické univerzum, v němž nelze najít záchytný bod.

Kabinet Jana Švankmajera

Jejich první filmy nesou zřetelnou inspiraci rukopisem Jana Švankmajera, přesto nepatří do sféry surrealistického zkoumání zákoutí lidské psýché. Sdílené animační techniky totiž vedou k naprosto privátním vizím, v nichž není místa pro psychologii či psychoanalýzu. Namísto hravě agresivních všeobecných metafor Quayové ukazují zapomenutý svět polámaných panenek, smutných strojových součástek a pokřivené geometrie. Svět, který nelze sdílet a do kterého lze nahlédnout jen pokoutně: skrze umolousaný objektiv kamery. Svět, který je až bolestně neúplný.

Snímkem *The Cabinet of Jan Švankmajer* (Kabinet Jana Švankmajera, 1987) vzdávájí Quayové hold českému filmaři, a už jeho podtitul *Prague's Alchemist of Film* (Pražský alchymista filmu) naznačuje, že jejich tvůrčí metoda nabízí ekvivalent esoterických postupů a esoterických textů. Ve spiscích dávných hermetiků se kupí tajnosnubné věty, které svádějí nezasvěceného čtenáře na scestí. A právě bratři Quayové, nikoli Švankmajer, vytvářejí prostory, k nimž je nemožné najít klíč. Můžeme pouze odezírat a domýšlet se. V *Kabinetu* ještě lze dekodovat jasné narážky na Prahu či na motivy ze Švankmajerovy tvorby, avšak prostor obývaný hybridními

stvořeními nenabízí možnost žádné ucelené interpretace.

Švankmajerem je nepochybně ovlivněna taktilní kvalita díla Quayových, přesto je v jejich raném filmu znatelná především snaha o komentář k dílu českého surrealisty i k povaze surrealismu samotného. V díle amerických animátorů je jedním z leitmotivů nemožnost komunikace a z ní vyplývající smutek všech postav. Na bedrech jejich hrdinů leží tíha světa, v němž i v hravosti je zároveň přítomna beznaděj. Lze to ostatně rozpoznat i na rovině animačního stylu, v němž je vedle Švankmajera patrný i vliv Jiřího Trnky. Už Trnkovy pohádky v sobě obsahují velkou porci melancholie, loutky bratrů Quayových však vyrostly z pohádek do mnohem nepřátelštějšího světa. V *Kabinetu* si ještě – za doprovodu hudby Zdeňka Lišky – hrají, ale už zde lze vidět, že jejich hra nepřináší kýženou potěchu. Taktilní hry loutky, která má místo mozku knihu a místo rukou kovové násadky, poukazují na nemožnost dobrat se toho správného vjemu. Vzhledem k tomu, že představuje samotného Švankmajera, lze za jejími zábavnými přešlapy (pavoučí kůže je zaměněna za liščí kožešinu) vidět i omyly tvůrce věřícího v univerzální sdělnost svých metod.

Ulice krokodýlů

V svébytné adaptaci prózy Bruno Schulze *Skořicové krámy* (která se v angličtině jmenuje stejně jako film *Ulice krokodýlů*, *Street of Crocodiles*, 1987) lze smutek a bolest nahmatat naprosto zřetelně. Dystopická vize ukazuje neklid předmětů, který pramení už ze samotného faktu, že se hýbou; v kutálejících se šroubicích, torzech polámaných panenek a rejích kovových pilin lze cítit důraz na staré, zapomenuté, rukodělné věci stejnou měrou jako beznaděj z jejich zapomenutí. Jejich nekoordinovaný pohyb si říká o slovo, ale nemohou promluvit a není nikoho, kdo by s nimi mohl komunikovat.

Při zkoumání světa filmů bratrů Quayových jsou přitom samotný sluch i zrak klamnými smysly. V jejich mlčenlivém díle se hlas vyskytuje prakticky pouze v podobě nesouvislých výkřiků do tmy (což platí doslova, protože stín a temná zákoutí figurují prakticky ve všech scénách jejich děl), záměrně obtížně dešifrovatelných, což podporuje i fakt, že hlasy většinou promlouvají ve slovanských jazycích. Obrazové rovině dominují hnědé tóny (pozdější díla se halí z velké části do černobílé, přičemž černé je ve směsi mnohem větší

podíl), svět zahaluje tajemstvím i velmi časté užití zatmívaček a obvykle krátké záběry, v nichž dochází k rychlému pohybu objektů či kamery. To platí i pro občasné užití poměrně dlouhých jízd, prvku v ruční animaci ne zrovna běžném. Pro každý aspekt poodhalovaného univerza je typická nestálost.

Ladič pian zemětřesení

Prakticky všechny krátké filmy se vejdou do čtvrthodinové stopáže. Jejich předapokalyptická povaha a vzdorování narativitě si vyžadují prostor v řádu minut; jde o výseky světů, které nelze obývat, či přinejmenším ne naddlouho. Například snímek *Rehearsal for Extinct Anatomies* (Nácvik pro vyhynulé anatomie, 1987) je plný kmitavých pohybů na hraně percepčních možností, motivy opakované do úmoru nacházejí konec v zatmívačkách, které znemožňují orientaci i interpretaci přesně v momentě, kdy by se o ni divák mohl začít pokoušet. Když na konci vstoupí do záběru živá ruka coby ruka Boží, nefiguruje jako deus ex machina; místo rozřešení vnáší do rozklíženého světa další chaos vychýlením a rozostřením kamery. Pohled tak v posledních vteřinách ztrácí i zbytek vachrlatých opěrných bodů.

Oba pokusy o celovečerní film jen potvrzují, že loutky, automaty a stroječky bratrů Quayových nemají na dlouhometrážní půdě, která vyžaduje příběhy, sdělnost a ucelenost, co dělat. Světy, které tito pochroumaní hrdinové obývají, jsou předurčeny k rozpadu dřive, než se s nimi stihneme lépe seznámit. Pokus vyprávět příběh byl v *Ladiči pian zemětřesení* (Piano Tuner of Earthquakes, 2005) z velké části požadavkem ze strany producentů hned čtyř různých národností, a výsledek ukazuje, že tento nárok není možné naplnit.

Intuitivní, intimní tvorba naráží na limity spojené s vyprávěním a hranou tvorbou. Trhavé pohyby těl nejsou totéž co trhavé pohyby loutek a z podstaty němé torzo nelze obdařit řečí. Hlas v *Ladiči* je sice pokřivený a zvuková stopa se vzpírá hladkému plynutí, tyto postupy však nejsou ekvivalentem ušmudlanosti složky obrazové. Nemožnost jasného pohledu totiž vedla ke kontemplaci, zvukové distorze naopak diváka neustále vytrhávají a násilně narušují jemnou, mlčenlivou a smutnou povahu zobrazeného světa. Svody příběhu a dlouhé stopáže ničí tento svět právě tím, že mu dávají příliš jasné kontury a nechávají ho rozprostřít se na neadekvátně velké ploše.

Autor je filmový publicista.



Quayové ukazují zapomenutý svět polámaných panenek, smutných strojových součástek a pokřivené geometrie. Z filmu *Ulice krokodýlů*. Foto nplus2.org

Zpověď o marných obětech

Na druhé straně kopců Cristiana Mungia



Voičita miluje Alinu, ale už jinak než dřív. Foto alvinet.com

Rumunský režisér Cristian Mungiu se po pěti letech od snímku 4 měsíce, 3 týdny a 2 dny vrátil do soutěže v Cannes s novinkou Na druhé straně kopců. Realistický film o konfliktu lásky a víry uvedl letos i festival v Karlových Varech.

ANNA VONDŘICHOVÁ

Film režiséra Cristiana Mungia *Na druhé straně kopců*, uvedený na Mezinárodním filmovém festivalu Karlovy Vary, se v mnohém potkává s jeho nejoslavovanějším dílem *4 měsíce, 3 týdny a 2 dny* (4. lůň, 3. sáptámâni și 2 zile, 2007). Oba snímky spojuje motiv komplikovaného vztahu dvou mladých dívek, situace, která v podstatě nemá řešení, a anti-iluzivní obraz rumunské společnosti na pozadí příběhu.

Lidé se dívají

Úvodní scéna snímku *Na druhé straně kopců* navozuje dojem, že půjde o milostné drama – nádraží, osamělá rozechvělá dívka v tmavém oblečení. Za hukotu vlaku se vítá s přítelkyní Alinou, a už z první věty je zřejmé, že jejich shledání nebude tak docela šťastné. Lidé se dívají a Voičita, která je jednou z mnišek kláštera na kopcích, si nemůže dovolit nežádoucí pozornost. Když pak jede s Alinou autobusem, zdání nesouladu se prohlubuje. Alina sleduje pozorně každé hnutí Voičtiny tváře, zatímco ta upřeně hledí na svět za okny. Ticho, které mezi nimi panuje, vzbuzuje napětí a očekávání: Kdo jsou ty ženy? Co je k sobě může pojit? Budoucnost, minulost, nebo přítomnost? Perspektiva se však brzy zvnitřňuje, v intimním prostoru Voičtiny cely se odhaluje společné dětství dívek strávené v sirotčinci, ale i rozdílné životní cesty a představy. Alina, která opustila práci v Německu, přijela, aby s Voičitou odjely kamsi pryč, na druhou stranu kopců, nebo snad na moře. A Voičita váhá – „miluje“ sice Alinu, ale už jinak než dřív, a navíc „miluje“ Boha, protože s ním člověk „není nikdy sám“. Není divu, že Alina začne žárlit – na Boha, Voičtiny sestry, pravoslavného kněze, kohokoliv a cokoliv, co by jí mohlo kamarádku vzít.

Běsy

Žárlivost je svého druhu posedlost a u Aliny vede až k divokým záchvatům nevladatelné agrese obrácené proti sobě i členkám kláštera. Napětí budované v detailních záběrech vystřídají scény plné pohybu a hlasitých skřeků – jsou vidět jen černé hábity sester, zmítající se tělo, provaz, zní pláč, vyděšený jekot i Alininy nadávky. Již první z řady podobných výjevů předznamenává jedno z témat

Mungiova snímku. Není snadné říct, kdo je „blázen“ nebo „fanatik“, pouta, kterými dívku kněz nechá svázat, jsou nevyhnutelná, viděno perspektivou obyvatel kláštera, kteří ji chtějí dopravit do nemocnice. Na druhé straně Alina vidí za jejich jednáním zlovolnost, ale i jakési poblouznění upevňované samotným knězem, jemuž ženy říkají familiérně papa.

Po návratu z nemocnice se Alina snaží začlenit do komunity, nechá se vyzpovídat a možná i doufá v zázrak. Tím však není duchovní proměna a klid, ale získání Voičtiny lásky. Její sebeobětování nemůže přinést úlevu, ale jen frustraci, namísto důvěrného, svíčkou ozářeného prostoru sdíleného s Voičitou je zahrnuta do kolektivu, s nímž si navzájem nikdy nemohou porozumět. Jedna z mála scén, v níž je toto nepochopení explicitně ztvárněno, zachycuje sestry, které se jí rozhodnou pomoci se sčítáním hříchů ke zpovědi. Dvě čtou seznam hříchů a jejich vysvětlení, Alina si má dělat čárky, avšak to, co je pro sestry danost, pro ni představuje předmět pochybností. Jako dítě ze sirotčince, odvedené do Německa tajemným Pfaffem, o jehož podezřelých aktivitách spojených s mladými dívkami se z několika náznaků dozvídáme, má mnoho důvodů si být jistá, že Boží cesty nemusejí vést správným směrem.

Mizení těla

„Nelze vnutit Boha tam, kde o něj nikdo nestojí,“ řekne papa plačící Voičité po dalším Alinině excesu. Protože však dívky nemají kam jít, velmi neochotně se rozhodne krátce před Velikonoci sloužit mši za očistění Alininy duše „od zlého“, po níž následuje tvrdý půst a izolace od ostatních. Nyní už je dívka pouhým duchem a postupně ztrácí lidskost. Pokud se v záchvatech ještě prala, teď už jen pasivně leží a čeká – bůhví na co. Snad na Voičitu, avšak ta se stává jen svědkem dění, pozoruje připoutanou přítelkyni oknem, sleduje shluk sester, které jako hejno havranů přenášejí přes zasněžený dvůr tělo do kaple a slyší jen její křik. V tomto okamžiku se původní zdání milostného dramatu rozplývá, je zřejmé, že jde spíše o podobenství o nemožnost přejít „na druhou stranu kopců“, o snaze, která nutně musí skončit tragicky, ale nelze ji jednoznačně hodnotit. Když se v závěru role

obráť a ti, kdo by se měli kát, jsou najednou příslušníci kláštera, jde o tutéž situaci jako s Alininy čtením hříchů – jejich skutky jsou souzeny zcela odlišným paradigmatem: co pro jednoho jsou nosítka, je pro druhého mučednický kříž páchnoucí exkrementy.

Klášter na kopci

Stejně jako ve *4 měsících, 3 týdnech a 2 dnech* dokáže Mungiu skrze všednodenní okamžiky zachytit dusivou realitu rumunských měst, přeplněné nemocnice, necitlivost byrokratických procedur nebo prostě jen všudypřítomnou chudobu, která nutí lidi shánět peníze všemi možnými způsoby. Plasticity je zde vykreslen i klášter, pohledy na stavbu usazenou na vršku se střídají s tmavými, stísněnými prostorami uvnitř, což opět podporuje rozporuplnost daného prostředí. Sounáležitost jeho obyvatel totiž nemůže zabránit týmž nešvarům, s nimiž se potýkají dole ve městě: strachem z cizího, obavami o vlastní existenci, nedostatkem peněz. Nemožnost tyto problémy vyřešit, nebo jim alespoň porozumět, symbolizuje závěr, který, ač může působit trochu předvídatelně (až jako podobenství), dokresluje konflikt mezi vírou a nevírou, různými formami náklonnosti a schopností přežít na vlastní pěst.

Na druhé straně kopců (După dealuri). Rumunsko, Francie, Belgie, 2012, 150 minut. Režie a scénář Cristian Mungiu, kamera Oleg Mutu, hrají Cosmina Stratanová, Cristina Fluturová, Valeriu Andriuta, Dana Tapalagová ad.

Berlín slzám uverí?

S Tomášom Rafom o Berlínskom bienále

Mladého umelce Tomáše Rafu, který se označuje za aktivistu tvořícího „mediální alternativu vůči mainstreamu“, si Artur Żmijewski vybral za spolupracovníka při realizaci svého Berlínského bienále. V rozhovoru Rafa obhajuje koncept výstavy a vysvětluje, jakým způsobem se do něj zapojil.

FEDOR BLAŠČÁK

Ako prišlo k vášmu angažmánu na Berlínske bienále?

S Arturom Żmijewským som v kontakte už dlhšie. Poznal moje video práce z projektu NewNationalism.eu. Pred rokom ma oslovil so žiadosťou o spoluprácu na projekte Berlin Biennale 7 (BB7) s názvom Breaking the News. V rámci neho umelci vo forme krátkych reportáží približujú sociálne problémy na pozadí udalostí, ako sú demonštrácie, protesty, politické happeniny. Má to byť triezva alternatíva ku globálnym mediálnym korporáciám, ktoré majú obrovský vplyv. Osem umelcov – vrátane mňa – pracuje počas trvania BB7 na nových reportážach, ktoré sú ihneď zaradené do prehliadky projekcie. Żmijewski mal tiež víziu modifikácie konceptu Breaking the news pre internetový projekt Front page BB7. Chcel, aby sa obyčajní ľudia, ktorí sa stali svedkami či účastníkmi politického protestu alebo inej podobnej udalosti, zapojili svojimi príspevkami vo forme fotografií a rozšírili tak zámer Breaking the news. Vznikol internetový projekt Art covers politics. Vytvoril som workflow systému dát od vstupu po výstup vo forme slideshow na Front page. Projekt som pripravoval od júna 2011. Všetky prijaté fotografie bolo potrebné prefiltrovať na základe konceptu, vygenerovať poradie, aby príspevky korešpondovali s politicko-spoločenskou situáciou vo svete a zachovávali integritu s celým konceptom BB7.

Kurátor projektu Art covers politics na front page BB7 bola vaša oficiálna funkcia?
Áno.

Satinský by možno povedal, že kto ešte nie je kurátor, nech sa prihlási

u súdruha Žinčicu. Prečo organizátori potrebovali chlapíka, čo vyberá obrázky na web, premenovávať na kurátora?

Či je osoba, ktorá tento výber robí, nazvaná kurátor alebo nie, nehrá rolu. Dôležité je to, čo môžeme výberom ukázať a dokázať. Inšpirovať a podnietiť u diváka sociálny aktivizmus. Artur si ma vybral, pretože vedel o mojom projekte. Vedel o mojom vzťahu k médiám, ktoré vnímam ako nástroj zmeny. Nazvať projekt Art covers politics v rámci BB7 ako činnosť vyberania obrázkov je zavádzajúce.

Ako by ste si popísali to, čo sa tam deje?

Koncept celého BB7 je postavený na nových základoch, na aké je laická aj odborná verejnosť zvyknutá. BB7 má mať od svojho začiatku novú sociálnu funkciu. Stiera hranice klasickeho budovania kurátorského projektu. Vznikol nový derivát, ktorý naruša stereotyp. To dráždi. Momentálne redefinuje obsahy pojmov kurátor, umelec, aktivista, umenie... všetko je nekompromisne postavené na hranu v snahe pohnúť veci ďalej. BB7 je proces, ktorý sa neustále modifikuje. Je to nový sociálny organizmus. Rola médií v BB7 má absolútny vplyv. Je to katalyzátor a nástroj, ktorý systém BB7 poháňa vpred a neustále ho modifikuje. Všetky očakávané výsledky akcií sú len čiastočne predvídateľné, pretože je to experiment s otvoreným koncom. Udalosti sú jednorazové a neopakovateľné. Na druhý deň existuje len videodokument, ktorý je k dispozícii v cinema room, respektive online na berlinbiennale.de. Celý tento sociálny kolos a jeho obsah sa každodenne mení tak ako aj front page, o ktorom hovoríme. Každý deň nový výber fotografií z protestov, demonštrácií.

Podme k tým „novým základom“ a „stieraniu hraníc“. Fínsky kritik Mika Hannula o (všetkých) podobných ambíciách v magazíne Spike povedal, že „to má namierené vysoko, no dopadne to tvrdo na zem. Paradoxným spôsobom sa od umelcov vyžadujú riešenia... a to je ambícia, ktorá vždy skončí plačom.“ Skúste ma presvedčiť, že to tak nebude, a prečo by teda mal „Berlín slzám uveriť“. Projekt BB7 je nástroj komunikácie. Každý môže prísť a zmeniť jeho priebeh. BB7 je otvorená platforma, formou i obsahom založená na verbálno-neverbálnom dialógu s návštevníkom. Ten môže prejavíť svoju vôľu, využiť slobodný prejav a priamo ovplyvniť tam prebiehajúce procesy – byť autentický. BB7 takto každodenne prijíma a mení svoj obsah, vyvíja sa, experimentuje. Je sociálnym inkubátorom. Môžeme do tejto otvorenej platformy vstúpiť a očakávať interakcie rôznych kombinácií. Projekty v rámci BB7 ako Draftsmen's Congress Pawła Althamera, Occupy Biennale, Art covers politics, Breaking the news menia svoju formu na základe priamej intervencie účastníkov. Umelci sú aktivisti a ich práce sú katalyzátorom, ktorý počas 2 mesiacov spúšťa reťazové reakcie v publiku návštevníkov i širokého okolia. BB7 (ako inštitúcia pod hlavičkou Kunst-Werke Berlin) vytvorila prostredie, ktoré divákovi umožňuje vstúpiť na pôdu umenia a vystúpiť v priestore sociálneho aktivizmu. Umožňuje divákovi aktívne sa podieľať na alternatívnych riešeniach lokálnych problémov, ktoré môžu byť zároveň riešeniami práve tých globálnych. BB7 je proces katarzie pasívneho diváka na aktivistu.

Táto interakcia v priestoroch Kunst-Werke vytvára zaujímavú chémiu a klímu – jednoznačne nie typickú na poli inštitúcie, akou je galéria. To je to, čo nám v spoločnosti chýba, i keď to je stále medzi nami: pocit zodpovednosti jedinca za svoje okolie, za svoje konanie, solidarita a akcia – aktívne hľadanie nových

riešení prospešných pre nás všetkých. Pre BB7 je dôležitá rola médií. Vytvorený obsah sa ihneď zdieľa on-line. To je stratégia ako vyprodukovať alternatívu voči globálnemu mediálnemu monopolu na obsah a distribúciu informácií pre verejnosť.

A čo ak ste sa iba chytili do pasce vlastných predsudkov a zjednodušení? Totiž, alternatívy voči mainstreamu, či už v kontexte produkcie výstav a kurátorských konceptov, alebo v súvislosti s mediálnymi monopolmi a neviem čím všetkým, existujú a darí sa im aj bez toho, aby ich aktéri museli cestovať na výstavu do Berlína. Skepsa v súvislosti s konverzným, alebo po vašom „katarzným“ potenciálom umenia vo vzťahu k spoločnosti je tu na mieste aj z iného jednoduchého dôvodu – umenie ako doména individuálnej reflexie, vízií a túžob (autenticita!) nie je vo všeobecnosti kolektívnou hrou. Aktivizmus socioartu je určený pre masu. Nepovažuje za hlavný cieľ generovanie peňazí. Obchádza trh s umením, dokonca ním opovrhne. Aktivisti sú ťažko manipulovateľní. Pracujú individuálne, ale zdieľajú spoločné ciele. To si trh, umelci a galeristi veľmi dobre uvedomujú. Żmijewski pozná silu tohto postoja. Použil inštitúciu bienále, aby implementoval koncept aktivizmu v umení v koncentrovanej sile. Verím, že tieto procesy dokážu pokračovať mimo priestor a čas trvania BB7. To, či niekto iný použije tento kurátorský model v budúcnosti, je ťažko odhadnúť. Môžeme sa nechať prekvapiť, alebo inšpirovať tým, čo sa teraz deje na BB7.

Čo hovoríte na vyjadrenie Martina Zeta, ktorý nedávno v rozhovore pre arttalk.cz poznamenal, že „nejspíš jde o to utratiť poměrně slušnou dotaci takovým způsobem, aby z ní zúčastnění umělci dostali co nejméně“? Produkčný manažment Kunst-Werke nie je moja vec. Żmijewského zámerom bolo v koncentrovanej podobe ukázať, čo dokáže umelecký aktivizmus vo verejnom priestore. Jeho výber bol aktuálny k danej problematike. Použil presahy, a preto aj menej známe mená, s cieľovým a jasným odkazom. Z tohto dôvodu je prirodzené, že sa tam mená niektorých známych osobností neobjavili.

Ako som povedal, aktivizmus je mimo záujem galeristov a umelcov na trhu s umením. Aktivisti na BB7 netvorí kvôli zisku. Ich činnosť nie je komoditou na trhu s umením – v súčasnosti.

Takže revolúcia?

Z pohľadu mainstreamu určite. A je prirodzené, že má svojich odporcov.

Tomáš Rafa (nar. 1979) absolvoval digitálnu médiu v ateliéru Michala Murína na Akademii umění v Banské Bystrici a Akademii umění (ASP) ve Varšave v ateliéru prof. Grzegorza Kowalského, kde v súčasnej dobe pôsobí ako asistent. V roce 2011 získal Cenu Oskára Čepana.



Tomáš Rafa. Foto z osobního archivu

Insiders na začátku století

Výstava českého umění prvního desetiletí 21. století kurátorky Pavlíny Morganové je pojata intuitivně, umělecká díla nekategorizuje ani je nezasazuje do dobového kontextu. Laik se může ztratit, přesto jde o jeden z mála výstavních počinů, který usiluje o komunikaci současného umění se širší veřejností.

MARKÉTA STARÁ

Jednotícím prvkem postmediální tvorby začátku století, jak ji chápe kurátorka výstavy *Začátek století* Pavlína Morganová, je tendence k hybridizaci forem, materiálů a zdrojů. Umělci nultých let používají stále složitější metody, čerpají ze světa technologie, obchodu, sociální a politické praxe, archivují, konceptualizují, vyprávějí.

Kurátorka soustředí svůj zájem na relativně krátké období. Výstava historizuje s minimálními přesahy první desetiletí nového století. Její pojetí v mnoha ohledech odráží současné umělecké strategie – jedná se o skrumáž různých uměleckých forem i přístupů. Je však otázkou, zda je podobný přístup v přehledové výstavě tohoto typu na místě. Přes různorodost tvorby, která je na výstavě zastoupena, se Morganová vyhýbá jakékoli kategorizaci vystavených děl, jež by divákovi usnadnila ji vnímat v širších uměleckých a dobových souvislostech. Kurátorská strategie se tak jeví jako koncepční záměr, napodobující hybridní charakter prezentované tvorby, nebo jako výsledek intuitivního přístupu. Díla se zdají být kladena vedle sebe spíše na základě prostorových možností a citlivosti odborníka než za pomoci jasně stanoveného rámce, který by byl pro podobný typ výstavy vhodnější. Pro diváka znalého kontextu se tento přístup může jevit jako osvobozující – rigidní výstavní formáty nechť spočinou v archivech kurátorské minulosti. Není však jisté, do jaké míry dokáže výstava jako celek promlouvat k laické, respektive širší veřejnosti, na kterou, jak lze předpokládat, cílí.

Uzavřený klub českého umění

Před téměř osmi lety představila Morganová v Brně a Praze svůj projekt *Insiders* (2004). Výstava byla, jak název napovídá, přehlídkou autorů, jejichž umělecké aktivity spadaly do kategorie „příslušníků uzavřeného klubu české umělecké scény“. Morganová se tehdy pokoušela o jejich definici a demystifikaci v očích veřejnosti. Existence izolované komunity byla důsledkem a zároveň manifestací nefunkčního institucionálního prostředí. Komplexnost postkonceptuální tvorby se pro veřejnost stala strašákem a kurátor figuroval, která se kvůli svému insiderskému egu nechce na zprostředkování jakkoli podílet. Propast mezi laickým a odborným publikem se prohlubovala a zájem veřejnosti o tvorbu současných umělců se zmenšoval.

Bohužel stejně jako tehdy i dnes působí na české scéně jen málo kurátorů, kteří mají zájem o propojení odborné a neodborné veřejnosti. Chybějí tu kurátoři vytvářející souborné výstavy, jejichž cílem by bylo uchopit a tematizovat tendence a aspekty vývoje současného umění, aktivně se podílet na vyplňování propasti mezi oběma skupinami, a stimulovat tak zájem o současné umění. Mezi hrstkou kurátorů mladší generace, jejichž ambice přece jen míří tímto směrem, by se však Morganová se svými „insidery na začátku století“, i přes některé výhrady k pojetí formátu výstavy, umístila na přední příčce.

Nutnost přísného výběru

Současnost je dobou s mnoha přívlastky. Jejich společným jmenovatelem je pocit krize a s ním spojená potřeba změny. Nacházíme se v období, které vybízí k historizaci, a to nejen v kontextu výtvarného umění. V poslední době zaznamenala česká umělecká scéna hned několik souborných výstav, jejichž



Pohled do instalace výstavy *Začátek století*. Foto Oto Palán

hlavním cílem byla snaha uchopit a pojmenovat dobu nedávno minulou. Jedním z nejvýraznějších počinů byla letošní výstava *Ostrovy odporu* kurátorů Jany a Jiřího Ševčíkových a Edith Jeřábkové.

Oba projekty se zaměřují na různá období: *Ostrovy odporu* se pokoušejí zachytit vývoj umění od osmdesátých let do současnosti, zatímco *Začátek století* se zaměřuje výhradně na uplynulé desetiletí. Výstava Morganové je však výsledkem racionálního výběru a uvědomělé snahy vyhnout se velkému počtu děl, jenž rozmělnuje záměr a velice snadno vede k zahlcení. Díky tomu kurátorka dokázala, oproti nedávné výstavě, vytvořit velice kompaktní a pro diváka stravitelný celek s relativně silnou výpovědní hodnotou. Přesto je otázkou, zda by vymezení určitých kategorií a vztahů mezi jednotlivými díly nepřispělo k jasnějšímu vytčení jednotlivých tendencí, jak to ostatně činí výstavní katalog, nakolik je namístě se v kontextu přehledové výstavy oddávat strategii volného plynutí.

Morganová ve svém textu charakterizuje nulté roky jako období „nejisté aktivity“. Nové století s sebou po euforii devadesátých let přineslo mnoho změn a otázek, na které se nám doposud nedaří nalézat odpovědi. Stejně jako v jiných oblastech lidského bytí je i v umění zcela zásadní, abychom s kladením otázek v dobách nejistoty pokračovali. Stejně důležité však je, abychom odpovědi a otázky samotné nezapomínali také sdělovat, a to se Morganové v domácím kontextu začátku století jako jedné z mála podařilo.

Autorka je kritička a kurátorka.

Začátek století. České umění prvního desetiletí 21. století. Západočeská galerie v Plzni, 4. 5. – 5. 8. 2012.

Ohlédnutí za Berlínským bienále

Následující článek se pokouší nahlédnout Berlínské bienále z jiného úhlu pohledu, než jak činí většina kritiků a novinářů. Navrhuje jej vnímat z perspektivy celku – namísto hodnocení jednotlivých děl – jako odvážný pokus o narušení zaběhlých pořádků velkých přehlídek současného umění.

TEREZA STEJSKALOVÁ

Snad na žádnou výstavu nepřípadlo tolik negativních, někdy až jedovatých recenzí. Berlínské bienále pro mnohé zdiskreditovalo politické umění. Svým záměrně polemickým kurátorským textem, který jasně stanovil, že se tu jedná o reálné politické důsledky uměleckých praktik, jako kdyby Artur Żmijewski kritiku předpokládal – a ona se tak stala nedílnou součástí jeho kurátorského konceptu.

Bienále jako umělecké dílo

Vášnivě reakce lze také vysvětlit velkými očekáváními, která mnozí do výstavy vkládali, což svědčí o jistém naladění umělecké scény. Na své přednášce v Praze ještě před zahájením bienále hovořila kurátorka předchozího ročníku Kathrin Rhombergová o formátech výstav současného umění a o tom, jak úzce souvisí s neoliberalním kapitalismem. Pokud je kapitalismus

v krizi, o výstavách to platí také. Podle Rhombergové je výstavní provoz zkostenatělý a jede ze setrvačnosti. Je prý třeba hledat nové formáty, jež by dokázaly zachytit aktuální tvůrčí impulsy. V této souvislosti padla řeč na Żmijewského, o jehož přímočarém přístupu se Rhombergová vyjadřovala se směsicí zvědavosti, nadšení, ale i skepse.

Soudíme-li bienále podle jednotlivých děl, výsledkem je nesourodá směs dobrého (mnohovrstevnatého, působivého) a špatného (kýčovitého, naivního, sloganovitého) umění. Pokud jej však nahlédneme v celku, ukáže se, že Żmijewski použil metodu specifické koláže – v tomto smyslu se výstava skutečně nachází v prostoru mezi kurátorským a uměleckým projektem. Aktivistické skupiny (hnutí Occupy) vystavil Żmijewski tak, jako kdyby šlo o ready-made, historické skutečnosti tu jsou přítomny v podobě inscenované události (představení bitvy o Berlín). Hranice mezi žitou skutečností a uměním tak zůstávají rozostřeny (viz také provokativní práce Joanny Rajkowské *Born in Berlin*, 2012, dokumentující narození dcery umělkyně včetně detailů porodu a dovětku odhalujícího, že se dcera narodila s vážnou chorobou očí). V prostředí galerie Kunst-Werke Żmijewski konfrontoval pravicové, reakční či naivní umění v kontextu levicové nebo liberálně orientovaného světa současného umění. Pokud bienále vnímáme jako jeden organismus, stávají se tématem i samotná hodnotící kritéria, jimiž současný umělecký svět disponuje.

Bienále nepředstavovalo žádné potěšení pro smysly, vystavené práce byly často v rozpracovaném stavu, vyžadovaly interakci, diskusi nebo spřízněnost s kontextem. Nebylo možné je uchopit jednorázovou návštěvou vernisáže nebo jednotlivých výstavních lokací, a nelze se proto divit, že řada návštěvníků odcházela zklamaná, ne-li znechucená. Intenzivnější zážitky z bienále nabídly série přednášek, diskusí, událostí, probíhající po celou dobu výstavy. Skrytý imperativ „zapoj se“ (diskutuj s Occupy, nakresli, co tě štve na „kongresu“ uspořádaném Pawełem Althamerem) působil direktivně a připitoměle v rámci statické výstavy, ale v průběhu skutečných diskusí, setkání a událostí tomu mohlo být úplně jinak.

Radikální počin

Důležitým důsledkem celého bienále je také nová viditelnost polského prostředí, umělců, teoretiků a vůbec celého východoevropského kontextu. Svou roli v tom hraje skvělý katalog, sestávající z konfrontačních rozhovorů s osobnostmi nejen na polské scéně. Je tu například interview s Marcinem Śliwou, který organizuje alternativní kulturní projekty v Mazovsku a kritizuje lokální instituce, jež jen reprodukují konzervativní představy o kulturních událostech bez návaznosti na potřeby a představy lidí, kteří zde žijí. Publikace také přináší rozhovor s Joannou Mytkowskou o bytostné politické roli veřejných galerijních institucí či s Jerzym Hausnerem, profesorem ekonomie a aktivním členem kulturně-politické iniciativy Občané kultury, která bojuje za lepší financování kultury v Polsku a formuluje alternativní vize kulturní politiky.

Bienále od počátku působilo jako časová bomba s cílem způsobit velký rozruch a pozdvižení jak v uměleckém světě, tak ve sférách mimo něj – stačí zmínit skandál kolem akce českého umělce Martina Zeta či *Peace Wall* makedonské umělkyně Nadi Prljové, proti níž místní dokonce sepsali petici. Už méně se hovořilo o tom, že přizvané hnutí Occupy, sídlící v přízemí KW, vyzvalo představitele bienále, aby zrušili hierarchie institucionálních vztahů. Jakékoliv prostorové restriktce měly být odstraněny a rozpočet se měl stát zcela transparentní. Kurátoři se vzdali svého výsadního postavení a hlas každého účastníka či zaměstnance se počítal stejně. Můžeme se ptát, jak velká změna se mohla odehrát v rámci Berlínského bienále v posledním týdnu jeho trvání, jedno je ale jisté: jiné velké výstavy, a to i ty s radikálním kurátorským záměrem, se ani na chvíli nepřiblížily situaci, v níž by se něco podobného odehrálo. Żmijevského bienále byl „čin“ v žižkovském smyslu, který narušil koordináty uměleckého pole, toho, co v něm je či není možné, a neodvratně tak proměnil jeho strukturu.

7. berlínské bienále. Kunst-Werke, Berlín, 27. 4. – 1. 7. 2012.

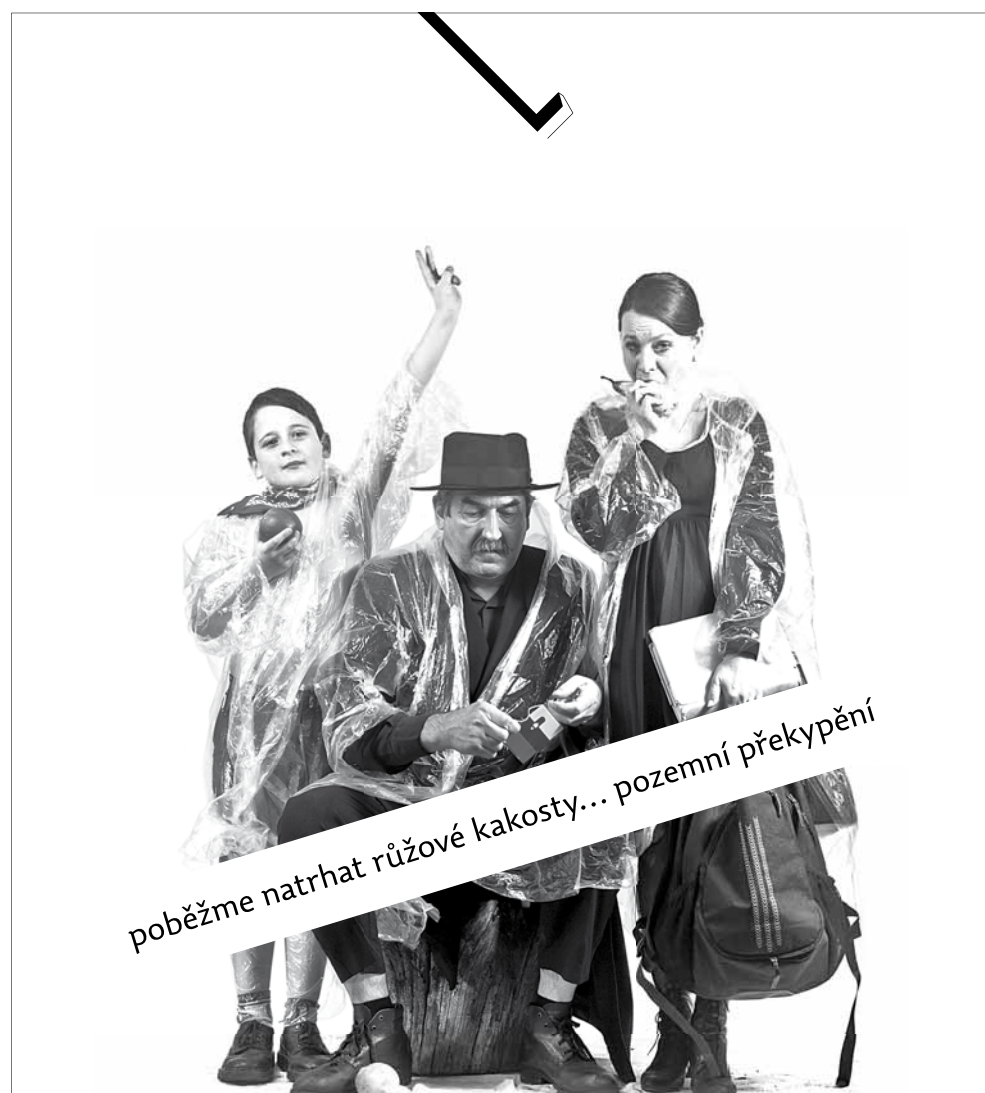
MĚSTSKÁ KNIHOVNA
6/6–9/9
2012

LUBOMÍR TYPLT:
TIKAJÍCÍ MUŽ
TICKING MAN

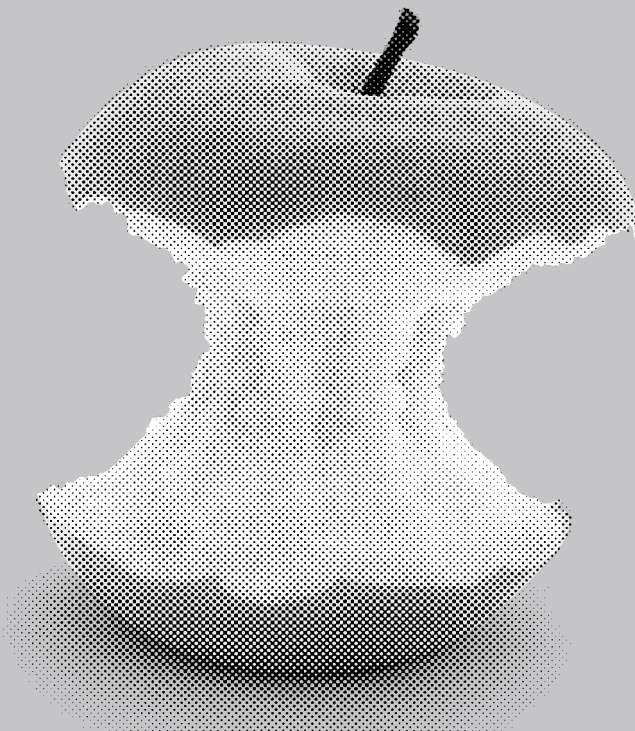
Galerie hlavního města Prahy
Městská knihovna
Mariánské náměstí 1, Praha 1
Otevřeno denně kromě
pondělí od 10 do 18 hodin



ghmp PRAHA PRAHA PRAHA PRAHA MUZEUM VILÉM ZEMSKÝ radkyluadent PRAHA PRAHA PRAHA PRAHA Vltava ArtMuseum A2 art ARTIMAX ATELIER



Měsíc autorského čtení ▶ čestný host Slovinsko
13. ročník ▶ 1. 7. až 3. 8. 2012
Brno / Košice / Ostrava / Wrocław ▶ www.autorskecteni.cz



38. LETNÍ FILMOVÁ ŠKOLA
UHERSKÉ HRADIŠTĚ 2012

21.–28.
července
2012

WWW.LFS.CZ

Hlavní pořadatel:



Hlavní partneři:



Finanční podpora:



Romové bez obalu

Tragikomedie o politické korektnosti i extrémním nacionalismu

Divadlo o Romech a s Romy, které se dokáže vyhnout nástrahám negativních i romantizujících stereotypů, se u nás nevidí často. Viktorie Čermáková ve hře *Můj soused, můj nepřítel* ukázala, jak lze odkrýváním klišé a s pomocí ironie dloubnout majoritu do žeber.

JULIE KOČÍ

Činohra pražského Národního divadla uvedla v uplynulé sezoně inscenaci *Můj soused, můj nepřítel*. Vznikla jako součást Mezinárodního divadelního projektu *Nouzový vchod / Emergency Entrance*, na němž se pod záštitou Unie evropských divadel podílel také rakouský Schauspielhaus, Řecké národní divadlo, Maďarské divadlo v Kluži, italské Teatro Garibaldi a Izraelské národní divadlo Habima. Společným motivem projektu, který v lednu 2012 vyvrcholil festivalem v rakouském Grazu, se staly konflikty a kontroverze vyplývající z migrace, imigrace a soužití etnik.

Tématem inscenace *Můj soused, můj nepřítel* je vztah české majority k Romům a postoj romských intelektuálů k současnému stavu společnosti. Inscenace se zcela vymyká všem dosavadním pokusům českých divadelníků o uchopení tématu či kultury Romů. Je výjimečná tím, že v ní dostali všichni aktéři – romští i majoritní – rovnocenný prostor k vyjádření. *Můj soused, můj nepřítel* je tak navýsost aktuálním česko-romským autorským projektem.

Riziko stereotypu

V uplynulých patnácti letech vzniklo v Česku víc inscenací inspirovaných romskou kulturou, historií či současností. Některé z nich přímo stojí na atraktivních klišé o Romech, jako například cenami ověřená a divácky úspěšná inscenace Dany Dinkové *Cikánské kořeny/í* (2008), kterou uvádí Severočeské divadlo opery a baletu v Ústí nad Labem. O autentičtější přístup usilují *Bareder papežis* (Šéf papežů, 2002) a *O zlatém Sidorovi* (2005) ústeckého Činoherního studia, *Cikáni jdou do nebe* (2004) pražského Divadla Bez zábradlí, *Paramisa – Chytrý hloupý Rom* (2005) brněnského Divadla Líšeň či hudebně-dramatické pásma Hany Kofránkové, které jako *Šunen Romale – Poslyšte, Romové* (2010) uvádí pražské Divadlo Viola. Nástrahám majoritních stereotypů a romantizujících klišé však tyto inscenace – zejména v rovině herectví – unikají jen zřídka.

depeše

Krásná hrůza od Constanzy Macras

Na Novou scénu Národního divadla se 5. června při festivalu Tanec Praha vrátila choreografka Constanza Macras. V inscenaci Open for Everything pracuje jak s profesionálními tanečnicíky ze svého souboru Dorky Park, tak s Romy z Česka, Maďarska a Slovenska. Nechává je tančit, zpívat, hrát a vyprávět vlastní příběhy. Využila přitom z předchozího kusu Hell on Earth ozkoušený koncept a metodu – pásma, které dává prostor příběhům jednotlivých aktérů, dramátům i úsměvným historkám, nízkému i vysokému a zároveň vše kombinuje s pracovanou skupinovou choreografií a tentokrát také s živou muzikou.

Romové byli ke spolupráci s Macras vybráni konkursem. Už tento princip vede k zamyšlení nad mírou autenticity jednotlivých příběhů, které se dostaly až na jeviště. Samotný konkurs již totiž nutí k sebestylizaci a sebedramaturgii. V další fázi autenticitu obrousí inscenování a oko dramaturgyně (Carmen Mehnert). Stylizace a estetizace tak má více úrovní.

Constanze Macras není cizí patos ani klišé. V diskusi po představení vysvětlila svůj přístup ke klišé právě v Open for Everything. Tvrdí, že klišé obecně neexistuje – jde jen o úhel pohledu: to, co někomu může připadat jako klišé, je pro jiného životní realita. Co má například na mysli? Scén, na něj bychom asi vztáhli pojem klišé, je v inscenaci požehnaně. Třeba hned otvíračka: na jeviště vjede auto naprosto přeplněné Romy a ozdobené monogramy choreografky, jež parafrázuje Louise Vuittona – značka přece hraje svou statusovou roli. Macras nechce hrotit problémy romské komunity; když už na ně z logiky věci narazí, jejich hrany spíše zaobluje, více se zaměřuje na společné jmenovatele kultur lidí, kteří se spolu ani nedomluví jedním jazykem. Proto se tu hodně tančí v company a muzicíruje – to je srozumitelná forma komunikace, pro aktéry i pro publikum. V zadním plánu jeviště se promítají fotky z neutěšených romských lokalit. Kritický osten? Ani ne, na těch fotkách jsou i hrůza a špína vlastně krásné. Open for Everything je prostě show (opravdu zábavná show, to nelze popřít, klobouk dolů!), velká profesionální mezinárodní produkce vytvořená na zakázku Goethe-Institutu s řadou koproducentů. Může cestovat po světě jako dárek, který problematičnost obsahu zamaskuje hezkým balícím papírem převázaným dekorativní mašličkou. Může se nabízet jako kolektivní odpustek. Ale zanechává za sebou zatuchlinu otázky, proč se Romové ocitnou na majoritním jevišti většinou až ve chvíli, kdy někdo vymyslí a štědrě zafinancuje speciální projekt. Je paradoxní, že inscenace, která chce stavět mosty, ve svém důsledku hloubku skutečné propasti ještě zdůrazní.

Jana Bohutínská



Můj soused, můj nepřítel. Na snímku Daniela Voráčková, David Tišer, David Matásek. Foto Jiří N. Jelínek

Většina z uvedených projektů vznikla stejně jako inscenace *Můj soused, můj nepřítel* na základě spolupráce majoritních divadelníků s Romy. Nejčastěji se jedná o inscenace inspirované romskou literární předlohou, na nichž se romští interpreti podílejí jako představitelé epizodních rolí, nebo jako muzikanti či tanečníci.

Dekáda romské inkluze

Inscenace *Můj soused, můj nepřítel* naproti tomu vznikla jako autorská spolupráce všech zúčastněných umělců. Čermáková romské herce do romantizující polohy nestylizuje. Zavedená klišé – majoritní i romská – naopak odkrývá s nádechem jemné, avšak nepokryté ironie. Inscenace je tragikomickou parodií na vyprázdňené pojmy a fráze o integraci menšin, politické korektnosti, latentní xenofobii či extrémním nacionalismu.

Z hlediska scénické koncepce jde o monotónně volně navazujících výstupů. Jejich jednotlivým prvkem je motiv konference, na níž vládní úřednice (Daniela Voráčková) prezentuje výsledky českého předsednictví Dekády romské inkluze 2005–2015. Její projev s nezájmem či hořkostí sledují český sponzor akce (David Matásek) i romský aktivista (Ladislav Goral). Suchopárný výčet nicneříkajících frází typu „o nás bez nás“ nervově nevydrží přisedící romský umělec (Vojtěch Lavička) a odejde. Čermáková využívá i příznačný motiv zamčených dveří, které však mladému akčnímu Romovi (David Tišer) nezabrání, aby se do místnosti dostal oknem a zkoprnělým účastníkům zarapoval provokativní píseň *Šprávněj běloch*. Dokonce se mu podaří je přesvědčit, aby na závěr konference zahráli hru, kterou k této příležitosti napsal: morbidní selanku ze života národního socialisty

Herberta Schweigera. Inscenace vrcholí groteskou, jež demaskuje politickou korektnost a metaforicky pojmenovává český majoritní rasistický marasmus.

Intertextuální scénář

Můj soused, můj nepřítel vznikl na základě výzkumu a scénického využití nejen literárních, ale také historických a úředních materiálů. Kromě úryvků z Máchových *Cikánů* v inscenaci zaznívají pasáže z projevu vládní zmocněnkyně pro lidská práva Moniky Šimůnkové (Prezentace výsledků českého předsednictví Dekády romské inkluze 2005–2015), z textu předsedy DSSS Tomáše Vandase (Jak jsem se stal nepřítelem státu), textu aktivistů Národního odporu (Zemřel Herbert Schweiger), textu představitele poválečné generace romských intelektuálů Karla Holomka (Otevřený dopis Petru Nečasovi) a využity jsou také úryvky z internetových diskusí. Inscenace tak nese rysy divadla dokumentu či divadla faktu. Smutným paradoxem české prezentace evropského projektu je, že sice s evropskou finanční podporou vznikla aktuální, provokující inscenace, která ale zůstala stranou propagačního i diváckého zájmu. *Můj soused, můj nepřítel* je přitom inscenací, která téma sociálního vyloučení Romů a majoritního biedermeieru současnosti předkládá bez obalu. V programu Národního divadla jí připadlo místo téměř pod čarou.

Autorka je doktorandka katedry divadelní vědy FF UK.

Národní divadlo Praha – Můj soused, můj nepřítel.

Scénář Viktorie Čermáková, Matěj Samec, režie Viktorie Čermáková, dramaturgie Martin Urban, Matěj Samec, výprava Jana Preková, hudba Petr Kofroň, video František Pecháček. Premiéra 21. 9. 2011, Ateliér ND na Anenském náměstí, derniéra 30. 5. 2012, romský festival Khamoro.

Za humno do Viedne

Správa o stredoeurópskej improvizačnej scéne III

Tretí díl zápisků slovenského skladatele a hudebníka ze čtyř střeoevropských měst se věnuje improvizační scéně ve Vídni. Opět jde o subjektivní reportáž z cesty autora, který zjišťuje, jak omezená je komunikace mezi umělci různých zemí jednoho regionu.

MIROSLAV TÓTH



Südbahnhof ve Vídni. Foto Herbert Ortner

Zasa cestujem vlakom. Do Viedne. Idem na stretnutie s klaviristkou Ingrid Schmoliner a huslistkou Irene Kepl. Máme sa prvýkrát stretnúť. Idem im predstaviť dva projekty, v ktorých by som chcel, aby hrali: Ďalšie variácie pre Goldberga a Dunkeltherapie. Neznámam e-mailu a skype, treba sa osobne stretnúť. Druhá vec je, že „predstaviť“ v mojom prípade znamená použiť pantomímu plus angličtinu. Moja túžba posunúť kapely ďalej je evidentne silnejšia než ústup z dôvodu strápňovania sa zlou angličtinou pred neznámymi ľuďmi. Už dávnejšie mi trklo, že z Bratislavy treba začať chodiť pre hráčov za humno do Viedne a mixovať ich s našou scénou. Takmer vôbec sa nepoznáme, a to sme od seba vzdialení päťdesiat sedem minút.

Späťne si človek uvedomuje, ako hrozne málo vieme o hudbe okolitých štátov, nielen o tej rakúskej. Chcel by som napísať: nič nevieme, ale nie je to úplne tak vďaka zopár koncertom, festivalom a nejakej hudbe, čo tu koluje. Zlomku toho, čo sa deje v okolitých štátoch. Samozrejme, oni zasa nevedia takmer nič o československých zaujímavých projektoch, o ktorých im vravím ja. Výmena informácií medzi štátmi je takmer mŕtva. Uvedomujem si, že sme šesťdesiat dva kilometrov vzdialení od Viedne, pritom nevieme dlhodobo rozbehnúť vzájomnú sieť. Jasné, nie sú peniaze, nemajú nás „po ceste“ na svojom turné a druhá vec, nad ktorou rozmyšľam: sme až tak veľmi za opicami? K tomu sa dostanem nižšie.

Kapitalizmus v hudbe

Veľké mesto zožerie všetko. Zo Südbahnho-fu je kráter. Neostalo nič. Vlak skončil jazdu pred plotom, za ktorým je diera ako po jadrovej bombe. Keď kráčam popri jame, vidím, ako blízko pred tou roklinou končia vlaky. Čaká ma štyridsaťminútová chôdza smerom ku kaviarni, po slnku, neznámymi uličkami. Takto sa robia a rodia kontakty v súčasnej hudbe. Začínam uvažovať, prečo navrhli stretnutie tak ďaleko? Toto je klasický syndróm domácich poznajúcich mesto a predpokladajúcich, že si odvodím trasy liniek a nejakou skratkou sa tam predsa len dostanem. Mapa ma dovedie.

Spoznávam Irene Kepl, predstavíme sa, posadíme a naraz spoza nej si prisadne Ingrid Schmoliner a kladie mi otázku: „Ako si to celé

predstavuješ z ohľadu financovania?“ Projekty som ešte nepredstavil. Predsa len niečo je na nej sympatické: je priama. Nakoniec zistím, že práve kvôli tomuto sa s ňou veľmi dobre spolupracuje, komunikuje a hrá. A druhá vec je, že Ingrid ako aj Irena sa touto hudbou živia. Prečo by mali projekty neznámeho sponzorovať svojou účasťou? Uvedomil som si dôležitý aspekt, respektíve dôležitú rovnicu mnohých hrajúcich na experimentálnej pôde: „hrám“ rovná sa „chcem peniaze“, lebo to beriem ako svoju hlavnú činnosť. Samozrejme, mnohí z vás to sami tak vykonávajú aj u nás, ale v Rakúsku je umožnené mať improvizovanú, alternatívnu alebo súčasnú hudbu ako jedno z hlavných zamestnaní. Či je to trubkár Franz Hautzinger, bubeník ddkern alebo spomínané dve hráčky, u nich je to tak. Umožňuje to väčší trh, množstvo podujatí, príležitostí, kontaktov, alebo aj funkčná sieť v okolitých štátoch, podmienená väčšou tradíciou, výmeny hráčov, informácií.

A tak sa nám vynára osoba improvizátora, ktorá musí mať adekvátne vybavovacie schopnosti, čo sa de facto rovná neustálemu sledovaniu e-mailov, facebookov, twitterov a iných sociálnych blbostí, najlepšie v mobile – človek číha na ponuky a odpovede, výšky honorárov, doladuje termíny, naťahuje sa s organizátorom podujatia, myslí na promo atď. Preto táto otázka od Ingrid. Trh. Ja som zaspätý. Som naivný, nemám to ako živobytie. Moja chyba, mohol by som byť miliónár. Keď si zrátam všetky projekty, nápady, šuflíkovú hudbu. Vlastne stále mám pocit paradoxu, že či by takáto menšinová hudba mohla prinášať obživu, ale aj obavu, že potom by som ju musel hrať často. Čím by bola výnimočná? Toľko malá kritika kapitalizmu v súčasnej improvizovanej hudbe.

Rozvíjanie silnej tradície

Ingrid Schmoliner je odborníčka na preparáciu klavíra. Podľa mňa nie je ani tak virtuózna klaviristka ako skôr majsterka vo zvukovosti. Pozerá sa na klavír z pohľadu neklaviristu. Hľadá a skúma jeho netradičné zvukové možnosti. Vlastne je to iný segment klaviristov, ktorí už dávno prelomili hranicu klasicky interpretovanej hudby, ku ktorej sa nevedia alebo nechcú vrátiť, a objavujú teda klavír z perkusívno-sonoristickej stránky. Sú to „klavírobicisti“. Platí teoretické uvažovanie: z klavíra môže

zníeť čokoľvek, čo sa nepodobá klavíru. Struny sú vypletané skrutkami, ktoré by sa mi v týchto dňoch zišli na primontovanie kuchynskej linky na stenu. Hlavne v basovej polohe, v ktorej má klavír hrubšie struny – Ingrid používa veľmi hrubé skrutkové závitníky. Úder paličkou na hlavicu zacvaknutej skrutky medzi strunami vytvára fikciu zvuku exotického východoázijského zvonu. Vidím, že kombinácie preparácií na strunách môžu byť neobmedzené. Množstvo čínskych paličiek na jedenie zasuniem do vrchného diskantu. Keď Ingrid hrá, myslím na môjho miláčika Harryho Partcha. Podobný zvuk objavoval v roku 1954.

Irene Kepl je iná kapitola, iný nástroj: husle a viola. Pred pár dňami vyhrala druhú cenu na Mahlerovej skladateľskej súťaži. Súťaž je anonymná. Jej víťazstvo je zrejme dôkaz víťazstva zdravého úsudku, že aj klasicky nevzdelaný jedinec samouk píše dnes nápaditú hudbu. Nakombinovala pesničku Patti Smith s malou aleatorikou podobnou zápisu Witolda Lutoslawského zo šesťdesiatych rokov minulého storočia, a možno o tom ani nevie. Rozpísala skladbu pre sexteto nástrojov. Predstavte si pesničku Patti Smith, ale namiesto známeho podkladu znie abstraktná, riadená improvizácia. Irene Kepl fluktuuje medzi rôznymi projektmi. Od populárnej hudby z obdobia päťdesiatych rokov minulého storočia cez voľne improvizovanú, intuitívnu hudbu až po popové pesničky, ktoré si píše pre radosť. Má to trochu náročnejšie – predsa len husle vypreparuje s väčšími komplikáciami než klavír. Musí hľadať a skúmať skôr z pozície prirodzenej zvukovosti, ak chce robiť akustickú hudbu a zničiť si nástroj za niekoľko desiatok tisíc eur. Predsa len klavír, na ktorých hrá Ingrid, nie sú jej. Keď ich preparáciou rozladí, je to daň umeniu.

Obdivie hudobníčky, o ktorých som písal, tvoria generáciu mladých hráčok, ktoré nie sú ani tak priekopníkmi v štýle improvizovanej hudby, ale dokazujú rozvíjanie silnej tradície, ktorá je v Rakúsku dlhodobejšia než u nás. Na druhej strane, ak sa mladí ľudia púšťajú do zaužívaných, bezpečných postupov v žánri hudby, ktorá sa pyšila inovatívnosťou posledných tridsať rokov, môže to znamenať, že v našom prostredí, kde je málo vzorov a slabá tradícia, vzniká niekedy aj originálnejšia hudba. Málokedy ale vieme presne, čo očakávať.

Autor je hudebný skladateľ a saxofonista.

NODO

První ročník ostravského festivalu nové opery

Moravskoslezská metropole má po Ostravských dnech další významný festival soudobé hudby – Dny nové opery Ostrava / New Opera Days Ostrava. Také tentokrát stojí za projektem agilní Ostravské centrum nové hudby.

JOZEF CSERES

Spolupráce mezi Ostravským centrem nové hudby a Národním divadlem moravskoslezským, tedy mezi flexibilním občanským sdružením a kamenným divadlem, se ukázala jako nesmírně efektivní. Aspoň letošní tři večery prvního ročníku Dnů nové opery, během nichž byly v Ostravě na sklonku června představeny čtyři scénické produkce, předpovídají projektu, který je zamýšlen jako bienále, slibnou budoucnost.

Pánem scény je ireverzibilní čas

Zařazení české premiéry *Europery 5*, poslední opery Johna Cage, na úvod bylo dramaturgicky velice vhodnou volbou, a to zdaleka

nejen díky letošnímu skladatelovu dvojitému výročí. Poslední ze série *Europery*, dokončená v roce 1991, totiž příkladně demonstruje mnohé z aspektů transformace porenesančních scénických intermédii v postmoderní multimédia: rezignaci na velkolepou výpravu ve prospěch komorních řešení, nahrazení lineární časové organizace simultánními akcemi a transversálními plány, depatetizaci témat a syžetů, přechod postav od jungovských archetypů k lacanovským projekcím subjektu nebo třeba reinterpretaci a recyklaci tradičních operních mytémat v libretech, jež směšují mytologii a historii s dobovými reáliemi.

Tento posun je zřejmý již z instrumentace díla, která angažuje dvě zpěvačky, klavíristu, jednoho hráče na victrolu a osobu obsluhující magnetofon, rozhlasový přijímač a televizor. K tomu je třeba přičíst nepředvídatelné světelné variace a také to, že *Europery* jsou bez děje. Účinkující zpívají, hrají nebo přehrávají operní árie dle vlastního výběru bez jakýchkoli narativních referencí. Obě vokalistky – Katalin Károlyi a Martha Herr – zpívají postupně každá pět árií, klavírista hraje volně šest různých operních transkripcí, zatímco starý fonograf přehrává šest historických

operních nahrávek. Tyto hlasy zní zároveň, pánem scény je přitom ireverzibilní čas, který neúprosně odčítá délku představení a určuje i entrée jednotlivých árií.

Není mi známo, jestli si mezzosopranistku Katalin Károlyi vybrala sopranistka Martha Herr, jak jí to nařizuje instrukce v původním scénáři, nebo režisér Andrew Culver či pořadatelé, nicméně rozdílné repertoáry, jež si obě zpěvačky volily, se obdivuhodně scénicky doplňovaly. Zatímco Károlyi zazpívala árie z Čajkovského *Evžena Oněgina*, Rossiniho *Italky v Alžíru*, Mozartovy *Figarovy svatby*, Händelovy *Partenope* a Bizetovy *Carmen*, výběr Marthy Herr byl poněkud současnější a pestřejší: Pucciniho *Bohéma*, Erkelův *Bánk Ban*, Gounodův *Faust*, Mozartův *Don Giovanni* a *El niño judío* Pabla Luny. Historické árie vycházející z trouby starobylé victroly, živé rozhlasové vysílání, nahrané zvuky z pásu a střídmy Spielkunst světél dodávaly divadlu magickou atmosféru a teleportovaly diváky do staromilského salonu zašlých časů, kdy ještě vzdálenost mezi operním světem a jeho příznivci nebyla nepřekonatelná. Ti, kdo ještě stále nevěří, že Cageův indeterminismus může fungovat jako legitimní poetický princip, snad ani nemohli dostat přesvědčivější důkaz.

Útržky a fragmenty

Poněkud rozpačitý dojem z prvního představení druhého večera, premiéry festivalové zakázky *Eva a Lilith* od Františka Chaloupky, napravilo až uvedení scénické jednoaktovky Salvatora Sciarrina *Infinito nero*, složené v roce 1998. Obě produkce se odehrály na téže scéně, jejíž jednoduché, avšak brilantní scénické řešení od Jiřího Nekvasila a Davida Bazika postavilo diváky do nečekané pozice – přímo na scénu. Dá se říct, že v případě Chaloupky to byla nejsilnější deviza díla, které, ačkoli formálně zajímavé, zklamalo prvoplánovým zpracováním tématu, banálními hudebními variacemi a repetitcemi v podání autorova Dunami Ensemble. Nápadité rozhodnutí zrušit hranici mezi pódíem a auditoriem umístěním hudebníků do velké krychle s okny a dveřmi, přes které kolemjdoucí diváci nazírali do autorské i interpretační kuchyně, uvízlo kdesi mezi snaživostí, rádoby originalností a vyšumělou estetikou nové jednoduchosti.

Na druhé straně geniální nápad inscenovat hudebníky Ostravské bandy s dirigentem Petrem Kotíkem na točnu otáčející se jako nějaký mechanický chronometr uprostřed diváků adekvátně podtrhl expresivní ráz Sciarrinovy hudby, založené na fragmentárně diseminovaných sonoritách. *Černé nekonečno* je strhující monodrama legendární myslitelky Marie Maddaleny de Pazzi – v operním zpracování hrdinka extaticky vokalizuje své vize v obkroužení instrumentalisty vyluzujícími působivé zvukové aluze, evokace a imitace v překvapivých interakcích se zdánlivě živelnou vokálně-gestickou akcí.

Sciarrinův operní čas pokračoval také třetí večer, kdy byla díky koprodukcí s divadelní společností Wuppertaler Bühnen uvedena jeho poslední opera *La porta della legge*, složená v roce 2009 na motivy Kafkovy krátké prózy *Před zákonem*. V této tříaktovce účinkují pouze tři kafkovské charaktery, jejich nekonstruktivní, absurdní jednání s tragickým koncem dokonale symbolizuje všudy přítomný moloch nezničitelné byrokracie. Minimalizované scénografické řešení Jürgen Liera odpovídalo zredukované naraci a závěrečná videosimulace multiplikovaného paternosteru, postmoderní podobenství Jákobova žebříku do byrokratického nebe, aktualizovala archaickou starozákonní metaforu v mimočasovém kontextu. To vše spolu s excelentními výkony zpěváků – zejména Martina Jeaseoka Ohu – a Ostravské bandy pod taktovkou Petra Kotíka povýšilo zdánlivě skromný hudebně-dramatický útvar na pulsující scénické multimédium se zcela originální estetikou a umně zvoleným poetickým řešením. Slovní repetice útržkovitých dialogů, zdůrazňující reprezentovanou situační bezmocnost, sice neodpovídaly repetitcím a fragmentům v hudební rovině, ty však samy o sobě zakládaly formální strukturu díla, minuciózní zvukovou tkáň místy sotva slyšitelných tónových transformací i extrémních nástrojových deviací, tvořící podklad pro dramatická rozvíjení. Ostravskou inscenaci *La porta della legge* v režii Johanna Weiganda budou další ročníky jen těžko překonávat.

Autor je estetik.

Dny nové opery Ostrava / New Opera Days Ostrava.

Divadlo Antonína Dvořáka a Divadlo Jiřího Myrona, Ostrava, 24.–26. 6. 2012.



Ostravské nastudování *Europery 5* Johna Cage. Foto newmusicostrava.cz

hudební zápisník

Syd Barrett, návod k dezintegraci (a k návratu domů)

KLAMM

Hudební „kariéra“ Syda Barretta po odchodu z Pink Floyd mohla být synonymem pro umělecké hroucení mimo jakýkoli intencionální rámec. Stačilo by k nahrávkám přistoupit ze strany Barrettovy stupňující se disability a sledovat rozšiřující se mezery, stále častější přeryvy a čím dál tím zřetelnější výchyly. Místo toho jsme již od vydání Barrettových sólových nahrávek svědky opakovaného osahávání fragmentů na pozadí velkých celků – minulých (Pink Floyd v době prvního alba), paralelních (Pink Floyd po Barrettově odchodu, album a film *The Wall*, tematizující Barrettův osud, apod.) či hypotetických. Právě hypotetický pohled, usilující o pomyslné

scelení rozdrobeného materiálu do dokonalého tvaru, představuje ten nejhorší možný způsob, jak převrátit jedinečný odkaz Barrettova uměleckého ztroskotání.

Barrettův pozitivní otisk do dějin rockové hudby je nezpochybnitelný: v druhé polovině šedesátých let se jako skladatel, textař a inovativní kytarista podílel na vzniku psychedelického rocku a ovlivnil celou řadu významných hudebníků a skupin následujících dekád. Psychická porucha výhradního autora hudby i textů, způsobená či urychlená nadměrným užíváním LSD, narušila v první řadě představu zbylých členů o správném fungování rockové kapely. Publiku však podle dobových svědectví Barrettovy výstřelky (opakování jednoho akordu, rozladování kytary či totální strnulost a nečinnost) spíše imponovaly. Jednak se vlivem halucinogenních drog často nacházelo v podobném rozpoložení jako Barrett, jednak se v jeho excesivním chování hlásily o slovo subverzivní strategie, s nimiž hudebníci začali vědomě pracovat až o desetiletí později. Barrettův tvůrčí kolaps tak ovlivnil pozdější vlnu experimentální hudby stavící na nečitelnosti a nepředvídatelnosti (o současném fenoménu tzv. outsider music ani nemluvě). Vedle toho umožnil, že se z Pink Floyd

– díky urputné dřině a ctizádosti do té doby nepřiliš tvořivých ostatních členů, snažících se vypořádat s jeho absencí – stala opravdu slavná skupina. Roger Waters, Dave Gilmour, Rick Wright a Nick Mason pak mohli už v roce 1975 od bazénů svých luxusních vil nad sklenkou martini vyvolávat Barrettova ducha v podobě „šiléného diamantu“ na albu *Wish You Were Here*.

Většina snah o ožívování odkazu Syda Barretta, ať už za nimi stáli sami Pink Floyd či jiní hudebníci, vychází z lítosti nad promarněným talentem. Jako by všichni chtěli z torz a fragmentů rekonstruovat krásné a velkolepé dílo, které mohlo potenciálně vzniknout, kdyby v Barrettově hlavě nepropukl onen destruktivní živel šílenství, a přitom nechtěli připustit, že i šílenství může mluvit působivou a inspirativní řečí. Námitka, která by mohla bránit tomuto čtení Barrettova osudu – není přece úplně namístě považovat psychickou poruchu, a tedy osobní tragédii za umělecké dílo –, nemá v tomto případě tak úplně opodstatnění. Život Syda Barretta totiž vyústil de facto v idylu. Po odchodu z Londýna koncem sedmdesátých let se uchýlil do bezpečí matčina domu v Cambridge, hudbě se dál nevěnoval, pouze pobíral tantiémy, vrátil se k malování, staral se o kočky a náruživě

zahradničil. Ke své minulosti se stavěl netečně, zanecháváje ji za sebou jako něco, co snad ani nelze pochopit.



Fragmentárne písanie

Tematickým esejem je kapitola z knihy venovanej literárnemu fragmentu. Francouzská literární vědkyně se v ní zabývá možnosťami, jež fragment nabízí ako forma „ne-Díla“, jehož hravý charakter odmietající konečnosť celku balansuje na pomezí rozmrzelosti z neusporiadanej a radosti nad nekončící improvizácií.

FRANÇOISE SUSINI-ANASTOPOULOS

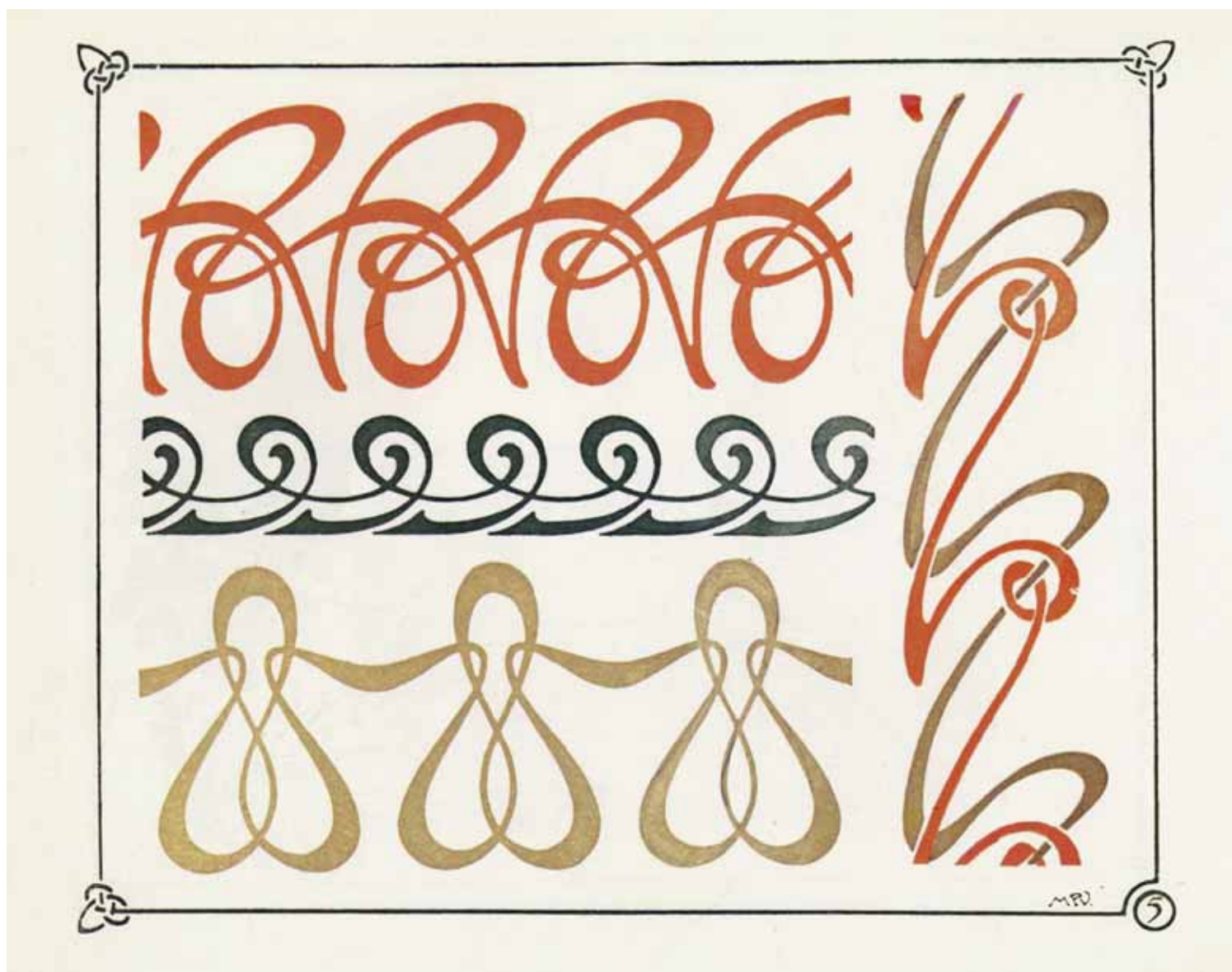
Zvýšený záujem o všetko, čo je fragmentárne, fragmentové, fragmentistické, či dokonca fraktálne, zjavne vyplýva z obáv súčasnej spoločnosti, konfrontovanej s rozkladom a trieštením. Zároveň je aj odpoveďou na postštrukturalistickú filozofickú klímu v dielach dekonštrukcionizmu, najmä v dielach Jacquesa Derridu, a zodpovedá novému štádiu citlivosti, ktoré je charakteristické pre odvrátenú stranu estetiky.

Zdá sa, že osud fragmentu je nestály. Na jednej strane irituje a na druhej láka. Neprestajne osciluje medzi systematickým hanobením a zanietenou obranou. Spája sa s ním mnoho negatívnych konotácií a často pôsobí

či menej dôveryhodné taxonomické pokusy, ktoré však nijako nerozptýlili pochybnosti o jednoduchosti, stručnosti či diskontinuite krátkych textov.

Fragment v takomto kontexte len potvrdil svoju pozíciu „žánru absencie žánru“. Vôbec nikde sa nespomína, a zdá sa, ako keby vôbec nebol samostatnou kategóriou. Až nedávno uverejnené práce sa konečne začali venovať najvážnejším teoretickým otázkam textovej fragmentácie. Toto dlhé a neľahké obdobie, ktoré predchádzalo „uznaniu“ fragmentu, vyplývalo aj z existencie mnohých predsudkov voči tomuto žánru. Pre svoju stručnosť, no najmä pre „medzery, ktoré ho spredu

Na druhej strane – kto hovorí fragment, hovorí zároveň absencia úplnosti. Platí to aj o prípadoch dokonale ukončených textových sekvencií, kam patrí aj známy Schlegelov „ježko“. Úplnosť, ako atribút akéhokoľvek operačného systému, je – počnúc Aristotelom – základnou požiadavkou všetkých tradičných poetík. Ak má totiž dielo ostať sebou samým, musí si zachovať úplnosť, pretože práve ona je znakom jeho integrity, zdravia a posvätného charakteru. Lenže vychádzajúc z logiky slova samého a z konotácií, ktoré vyvoláva, fragment i úlomok, nech sú akékoľvek dokonalé, nesú v sebe znamenie neúplnosti, a teda niečo patologické, nečisté a profánne. To potom



Maurice P. Verneuil: Kresba z portfolia *Combinaisons Ornementales*, 1901

len ako odpad. Dôvodom na takýto obraz je najmä jeho konštantne hraničná forma, ktorá iba podporuje podozrenie z nečistoty štýlu. Prítomnosť rôznych štylistických znakov a ich zmes vzbudzuje priam hrôzu, prameňiacu z obrovskej túžby po „definovateľnosti“, ako o nej hovoril Paul Valéry v *Tel Quel*: „Dielo, ktoré publikum nie je schopné definovať, a ktoré sa nedajú len tak ľahko zaradiť do nejakej kategórie, sú iba zriedka ovenčené slávou.“ Ba nezriedka sa stane – a je to príčina alebo dôsledok? – že vznikne dojem, akoby neexistovali. Sme totiž v období, keď sa „la parole en archipel“ (slovo ako súostrovie) stáva čoraz častejšie znakom dvojitého spochybnenia „dlhej nadvlády kontinuity a koncepcie loga, kde mala kontinuita privilegované postavenie“ (Jean Lafond). Tento dejinný úsek posunul fragment do rovnakej pozície, akú mali vtedy všetky ostatné formy krátkych textov, a to do poloilegality ostatných, možno príťažlivých, no stále len menšinových žánrov. Tam im neostávalo nič iné, iba vegetovať, pretože nemali dosť síl, aby sa vymanili z nemilosti, kam ich uvrhla klasická rétorika Bernarda Lamyho a Aristotela. Táto chronická indispozícia vyvolala rozličné, viac

i zozadu oddeľovali od akéhokoľvek kontextu, dokonca aj v samom strede zbierky, sa objektívne javil ako čosi neukončené, ako akýsi zvyšok alebo prejav nedostatku sily učiniť zadosť počiatočnému nadšeniu. Navyše musel čeliť námietke, že sa nedokáže zbaviť estetických návykov a reflexov, ba dokonca mýtov a môže tak mať ďalekosiahle následky na umenie i na umelecké diela. Fragment ako „malé nič“ sa teda považoval za bezvýznamný, a stal sa tak stelesnením *par excellence* toho, čo bolo neskôr označené za „nie-Dielo“.

Fragment ako nie-Dielo

Písanie krátkych foriem sa často spája s ústrižkovou a odpadovou literatúrou. Súvisí to so skutočnosťou, že vždy existovali a ešte stále existujú spisovatelia, pre ktorých sú viac či menej dlhé zápisky možnosťou lacného uplatnenia sa v literárnom prostredí. Poskytuje im to možnosť niekam sa zaradiť a zároveň odpútať pozornosť od poklesu ich literárnej aktivity. Skombinovaním mierne zábavného tónu a dostatočného množstva pedantérie sa usilujú dospieť k poučnej forme a i tie najväčšie banality predstaviť čitateľovi v dôstojnom šate.

vedie k neistote o charaktere i účinnosti diela samého. Neukončenosť ako umelecká forma teda existuje ako predmet úvah len v rámci reflexie o konkrétnom diele.

Pojem diela v sebe zahŕňa veľmi široké sémantické spektrum. Môže byť použité na všetky aspekty a produkty ľudskej aktivity, no jeho miesto je v samom srdci estetiky a ako umelecké dielo je dielom *par excellence* a stáva sa modelom pre každé iné dielo. Z podrobnejšieho pohľadu na postupy estétov je zjavné, že súčasný záujem o problematiku diela súvisí s konvergenciou dvoch základných problémov. Na jednej strane ide o pojmy subjektu a objektu a na druhej strane o otázky samotných umelcov vzhľadom na formy umeleckej praxe. Vo všetkých oblastiach umeleckej tvorby sa navyše rozmnožujú len veľmi ťažko zaraditeľné práce, vyvolávajúce aspoň na určitý čas všeobecný zmätok v normálnom režime generickej identifikácie v danej oblasti. Tento chaos vyvoláva dokonca otázku výstižne formulovanú J. M. Schaefferom o „ich schopnosti exemplifikovať predikát umelecké dielo“, ako to vidíme napríklad na prvých fotografiách alebo pri Duchampových *ready made*.

výlet do pivovaru

U Fleků

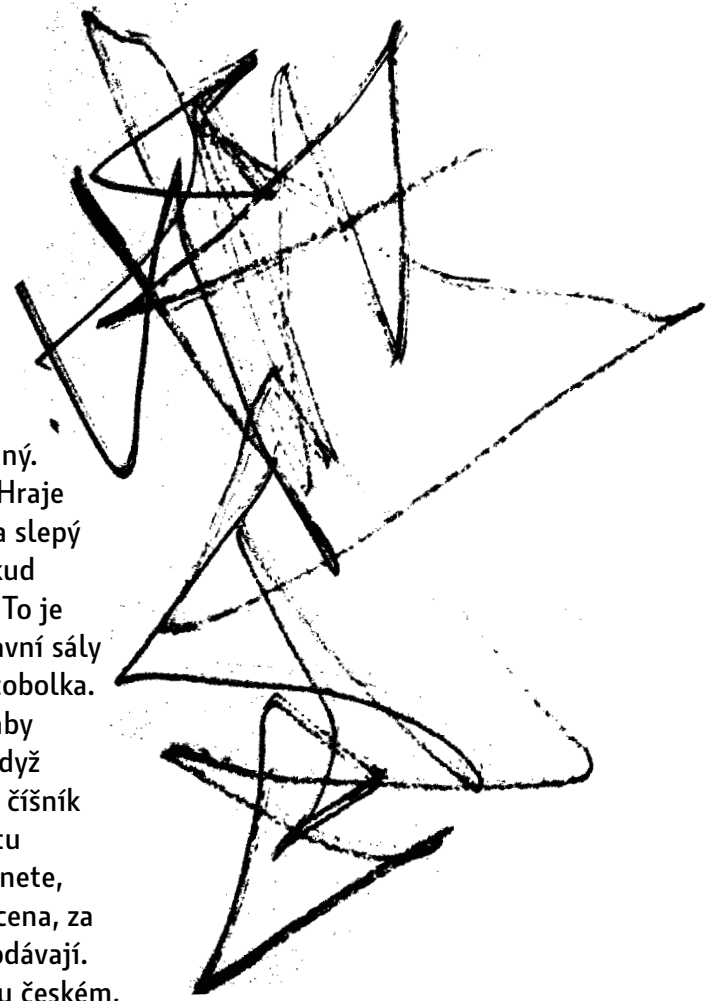
Dnes výjimečně tip, kam se spíš nevydat. Vyzkoušeli jsme totiž pivovar U Fleků – tedy svého času jediný minipivovar u nás. Už v dobách komunismu ho vládnoucí představitelé využívali jako solidní příjem valut do vlastních kapes. Po revoluci se příliš nezměnil, stále z něj číší atmosféra normalizace a touha po zisku. O pivu jen krátce: točí tu **flekovskou třináctku**, což je černé, spodně kvašené pivo, jehož chuť možná vynikne, když ho srovnáte s průmyslově vyráběnými pivy velkých pivovarů. Ve srovnání s produkcí minipivovarů je průměrné. Má mírně praženou chuť, takže trochu připomíná stout. Plusem je, že není příliš sladké, minusem, že není ani moc hořké. Každopádně se pije dobře, tedy pokud se přitom nezamýšlíte nad cenou, protože za čtyři deci zaplatíte 59 korun. Není to zas tak hrozné, když cenu srovnáte třeba s cenami u Zubatého psa, ale když poměříte kvalitu pív, která točí u Psa, s de facto běžnou



tmavou třináctkou u Fleků, rozdíl je to propastný. Daleko zábavnější je sledovat provoz hospody. Hraje se tu na imidž z dob Švejka, a tak nechybí třeba slepý harmonikář (hned v několika místnostech). Pokud vás tedy stejně jako nás neposadí do kabaretu. To je obrovská místnost připomínající rekreační zábavní sály z filmů jako Anděl na horách nebo Homolka a tobolka. Nebo školní jídelnu. Hosty tu sesazují k sobě, aby měli pocit alespoň trochu rušného prostředí. Když jste cizinec, máte o zábavu postaráno. Přisviští číšník s tácem plným becherovek, což je nápoj, který tu vydávají za tradiční český aperitiv. Když podlehnete, hned máte na lístku čárku za číslem 79, což je cena, za kolik tu velkou-malou (0,4 cl) **becherovku** prodávají. Když si pak chcete pochutnat na něčem opravdu českém, nabídnou vám třeba **klobásu s hořčicí** (servírovanou s houskou!), která vás vyjde na 139 korun. Odolali jsme! Návštěvu tohoto tradičního pražského pivovaru tak doporučujeme především jako výpravu do jakéhosi tematického parku. Takhle budou tisíce turistů vzpomínat na krásy pražských hospod. Asi bych se už nevrátil.

Více: ufleku.cz

–jgr–



Synestezie začíná

V rámci zahájení mezinárodní výstavy Synestezie vystoupí se společnou improvizací **András Blazsek, Marcin Dymiter** aka **Emiter, Daniel Neumann** a **Martin Blažíček**. Kdo je kdo a kdo co dělá? Andras Blazsek je vizuální umělec a hudebník, člen budapeštské skupiny BA. Marcin Dymiter je skladatel a zvukový umělec, který kombinuje terénní nahrávky, akustické nástroje a elektronický zvuk a vytváří zvukové instalace, rozhlasové pořady, filmovou hudbu a performance ve veřejném prostoru. Za umělce Daniela Neumanna hovoří jeho slova: „Nejzajímavější gesta současného umění jsou ta, která se rodí ve smutku z faktu, že někdo má pořád ještě potřebu tvořit umění.“ A konečně: Martin Blažíček. Co dodat? Kdo zná Školskou, tuší, co čekat: vytříbené zvučení pro zasvěcené, intimitu vnitrobloku.

Komunikační prostor Školská (Školská 28, Praha 1), v úterý **24. 7.** od 18.00.

–klk–



divadlo

Barování pod stanem

Do konce července bude na Letné ještě stát ChapiteauX, do něhož se ovšem zdaleka nechodí jen na jeho otce zakladatele Cirk La Putyka.

Pět dní před jejich posledním odvážným přeletem nad cirkusovým jevištěm můžete navštívit Benefiční Barování se Sandrou Novákovou. Projekt, v němž zpívají a jinak baví diváky nejružnější herecké i pěvecké osobnosti, existuje již šest let a po cestách různými prostory nakonec zakotvil v Malostranské besedě. Pro tentokrát tedy přesídlí do výrazně větších prostor a oproti běžným večerům také veškerý výtěžek půjde na konto Radioterapeuticko-onkologického oddělení Fakultní nemocnice v Motole a občanského sdružení Adrenalin bez bariér. A to včetně peněz získaných dražbou fotografií **Tomáše Třeštíka**, které zachycují členy Cirku La Putyka. A protože u Barování nikdy není jisté, co se vlastně bude dít, a kromě **Sandry Novákové a Filipa Rajmonta**, který večerem pravdělně provází, jsou i hosté značně nejistí, nechme se tedy překvapit...
ChapiteauX (Na Špejcharu, **Praha 7**), v úterý **24. 7.** ve 20.00.

Shakespeare na Hradě

Že se české divadelní léto pokračé nese ve znamení Shakespeara, je snad již samozřejmostí. Léto je totiž čas zážitků, a tak je i divadelní scéna lákadlem zážitkovitých diváků.

A co udělá větší dojem než soíře s klasikem na Pražském, brněnském, ostravském či jakémkoli hradě?!

A tak již potřebnácté právé probíhají

Letní shakespearovské slavnosti, jejichž program letos obohatí i slovenská verze **Richarda III.** Do

přímé konfrontace s jeho českým představitелеm Jiřím Langmajerem vstoupí ceněný herec Slovenského národního divadla **Robert Roth**, který se zdejšímu publiku před několika měsíci představil v Divadle Komedie inscenaci Hollyroth. Jeho křehkou lady na Pražském hradě

ztvární neméně ceněná a českému diváku snad ještě známější **Táňa Pauhofová**. A páté-li se, proč vlastně ještě stále chodit na tak notoricky známou tragédii, režisér **Marián Pecko** odpoví jasně: „Je to hra, ve které každý ví, co se stane, a přece jde o strhující detektivku, protože nevíme, jak se to stane.“

Nejvyšší purkrabství Pražského hradu (Jiříská 6, **Praha 1**), česká premiéra v pátek **27. 7.** ve 20.30, 21. 7. 2023

film



film

Kung-fu v srdci Evropy

Kíno Aero uvede v premiéře krátkometrážní český dokument Kung-fu v srdci Evropy, který letos natočil režisér **Jaroslav Balík**. Film věnovaný čínským bojovým uměním v českém prostředí představí tři domácí učitele a jejich školy. Spouští premiérové projekce bude i filmová povídka Dřevěný muž, natočená podle povídky **Eduarda Štěpáře**, a doprovodný program, který obstarají přímo domácí školy kung-fu.

Kíno Aero (Biskupcova 31, **Praha 3**), ve středu **18. 7.**

Letní filmová škola

Tradiční Letní filmová událost opět láká návštěvníky zejména na tematické a osobnostní retrospektivy. Hlavním hostem festivalu bude íránský režisér **Abbás Kiarostamí**, jemuž bude věnována i poměrně rozsáhlá přehlídka filmů. Dalšími hosty budou maďarský autor **Bence Fliegauf** a španělský klasik **Carlos Saura**. Tematické retrospektivy budou zahrnovat přehlídku **současných ruských filmů**, průřez **historií maďarské kinematografie** nebo půlnoční sekci sedmdesátkových „**blaxploatačních**“ filmů, tedy běček natáčených pro černošské publikum. Pozoruhodné je pojatá sekce **F jako pravda** zaměřená na téma manipulace ve filmu. Přiznává

Sierra: harfa, Bianca: knourání Také sestry Sierra a Bianca Casadyovy rády splétají své folkové melodie s leccím. Říká se tomu freakfolk. Snové plochy se rozplývají v drum n' bassových rymech, záchvěvy folku střídá svižné diško, operní

hudba

Rodina s bubnem

World music je jako čtení do vlaku – má ráda svérázné příběhy. Tak třeba třigenerační muzikantský klan z Tel Avivu kombinuje rytmy střední Asie s elektronickými beaty producenta Tamira Muskata z Balkan Beat Box. Zakladatel ansámblu Allo Alaev vychází z tážické a židovské hudby. Je mistr hry na buben s kovovými kroužky, zvaný doyra, byl dokonce prvním perkusistou tážické Lidové opery v Dušanbe. Po odchodu celé rodiny do Izraele v roce 1991 založil ansámbl **Alaev Family**, hrající tradiční tážickou a židovskou hudbu. Skupina předvádí virtuózní

rytmickou produkci. V dnešní sedmičlenné sestavě hrají kromě Allo Alaeva jeho dva synové Ariel a Amin a vnoučata Zvika, Allen, Amir a Aviva. Nejmladšímu členovi kapely je patnáct, nejstaršímu skoro osmdesát let. Nevěříte?

Palác Akropolis (Kubelíkova 27, **Praha 3**), ve středu **25. 7.** od 19.30.

Sierra: harfa, Bianca: knourání Také sestry Sierra a Bianca

Casadyovy rády splétají své folkové melodie s leccím. Říká se tomu freakfolk. Snové plochy se rozplývají v drum n' bassových rymech, záchvěvy folku střídá svižné diško, operní

výtvarné umění

Košíčky, košíčky

V nejnovější ze svých fotografických sérií se umělecká dvojice **Lukáš**

Jasanský s Martinem Polákem drží svého osvědčeného modelu: mapovat skutečnost tak, že se z ní stane bizarní safari. Jde ovšem o dosti nečekaný výsek reality: autory fascinuje architektura polských postkomunistických kostelů, která v nich vyvolává ateistický údiv nad náboženskou zapáleností sousedů i typologické nadšení z bizarní a eklektické různorodosti sakrálních staveb. V důsledku můžeme jejich zájem číst jako hledání Boha, jenž neumí česky, na pozadí sdílené postkomunistické situace. Umělci tu navazují na svůj poslední soubor fotografií sakrální architektury „Tlucte “ z roku 2011. **Svit** (Štefánikova 43a, **Praha 5**), do soboty **11. 8.**

Volný pracovní čas

Mladá slovenská umělkyně **Jana Kapelová** ve svém participativním projektu zkoumá modely pracovních subverzí. Autorský výzkum se

zamýšlí nad zaměstnanci, kteří svými realizacemi vzdorují imperativu pracovní etiky hlásající rychlost, výkonnost a iniciativnost. To, že si zaměstnanec dokáže odtrhnout, ať už tajně nebo jako veřejné tajemství, kousek času pro sebe, považuje Kapelová za osobní zisk, zvláště pokud

zaměstnanci samotný pracovní čas nic takového neproskytuje. Vyzvala své známé a jejich prostřednictvím další osoby k poskytnutí tajných děl (poezie, prózy, objektů, kreseb, knížek, společenských her apod.) vytvořených v pracovní době často s mimikry pracovní náplně. Získaný objekt doplňuje o jejich výpověď, která se váže k předmětu tvořivé činnosti. **Galerie U Dobrého pastýře** (Radnická 4, **Brno**), do středy **29. 8.**

Mechanický dokument

Předobrazem výstav jsou reálná prostředí nebo stylizované momenty ze života výrazné osobnosti československého mezináleckého období, taneční choreografky a představitelky moderního tance **Milči Mayerové**. Její působení je úzce spjato s představiteli české avantgardy. **Dominikem Gajarským** fotografované výjevy, manipulace s geometrickými motivy nebo parafráze konkrétních děl z okolí tvůrců a přátel Milči Mayerové se stávají formou obrazového průvodce.

televize

V Číně jedí psy 2

Dánský režisér **Lasse Spang Olsen** navázal na úspěch své černé komedie V Číně jedí psy volným pokračováním, ve kterém vystupují vedlejší postavy z prvního dílu, konkrétně skupina kriminálníků, kteří provozují restauraci. Ve spleťtí sítí problémů, jimž skupinka čelí, figurují srbsští gangsteři, výprava do švédského vězení, kde je zavřený syn umírajícího mentora hlavního hrdiny, i mistrovství světa v listovém pečivu. **ČT 2**, v pondělí **23. 7.** od 22.50.

Malý New York

Americké nezávislé léto pokračuje režijním debutem scenáristy **Jamese DeMonaka**, který má být portrétem newyorských outsidersů. Sleduje tři vzájemně lehce provázané dějové linie, jejichž hrdiny jsou gangster ukrývající se na stromě, čistíči septiků a hluchý pomocník v lahůdkářství. V hlavních rolích vystupují **Ethan Hawke, Vincent D'Onofrio** a **Seymour Cassel**. **ČT 2**, v úterý **24. 7.** od 22.20.

Vodnické zpívánky

Erotický muzikál o vodníkovi, který zachraňuje svou milou před smrtí tím, že pro ni slání magickou anální perlu, svérázně nazazuje na tradici japonských erotických dramát „pinku“. Jedná se o japonsko-

-německou koprodukcí, k níž psal scénář filmový kritik **Tom Mes**, snímál ho uznávaný kameraman

Christophere Doyle, prostulý prací na filmech Wonga Kar-waie a hudbu k neumětelským muzikálovým číslům složila francouzsko-německá elektronická skupina **Stereo Total**. **Cinemax**, v úterý **24. 7.** od 3.00.

Půlnoc v Paříži

Zatímco nový film **Woodyho Allena**, věnovaný Římu, čerstvě obchází českými kiny, do televize se dostal jeho předchozí snímek zasvěcený Paříži. S Půlnocí v Paříži se filмоgrafie Woodyho Allena vrací do suverénní odlehčené polohy, která nemá potřebu stavět před diváky neřešitelná morální dilemata, ale jednoduše se těší z rozehrané situace a jejího potenciálu pro komické situace či vyprávěské posuny. Jeho hrdinovi se splní sen a po nocích cestuje časem do Paříže dvacátých let, obývané karikaturně zábavnými verzemi slavných umělců spojených s tehdejší dobou.

HBO, v neděli **29. 7.** od 20.00. –at–

rozhlas

Modlením proti strašení

Ve víkendové příloze stanice Vltava se tentokrát dozvíte o „jedinečném souboru ručně

psaných a zdobených modlitebních knížek z let 1750–1850 ve sbíře Muzea umění Olomouc, které jsou nyní umístěny do 2. září v zimním refektáři Strahovského kláštera“.

Pořad se jmenuje Růžová zahrádka aneb Skvosty českého a moravského venkova. V příloze bude poté následovat povídání se spisovatelem

Václavem Cibulou, který je autorem knihy Pražské pověsti, známé především ilustracemi Cyrila Boudy. A bude to samozřejmě povídání o strašení v Praze. Pomodlit, postrašit a vstávat!

ČRo 3 – Vltava, v sobotu **21. 7.** od 8.33.

Mikromuzikál

Miniaturizace pokrčila i na divadelních prknech! Ostatně ve starších číslech Ádvočky jste mohli nalézt jako přílohu mikrohry. Na rozhlasových vlnách si pak v dlouhých letních dnech můžete poslechnout mikromuzikál. Vznikl už v roce 1965



do neděle **5. 8.**

reprízy v sobotu **28. 7.** a v neděli **29. 7.** ve stejný čas.

Praha, město literatury dvou jazyků a mnoha prostředníků

Dvojazyčná výstava představí paralelní existenci české a německé literatury v Praze od doby příslušnosti k monarchii přes léta první republiky až k protektorátu. V popředí stojí ženy a muži, kteří působili jako prostředníci a překladatelé: **Max Brod, Paul Eisner, Otokar Fischer** nebo **Milena Jesenská**. Celý obraz rámuje audiotanice s originálními hlasy a stylizovaná kavárna se starými novinami.

Památník národního písevníctví (Strahovské nádvoří 1, **Praha 1**), do neděle **16. 9.**

Hodný, zlý a přitažlivý Výstava představí mexické komiksy a jejich tvůrce, kteří se stali populárními díky státnímu zákazu ngramotnosti v roce 1911.

Ten proměnil četbu komiksů – levného a masám snadno dostupného produktu – v akt spojený s revolučními ideály. Po sedmdesáti letech se jako jediný pokračovatel mexického komiksového průmyslu udržel pouze časopis Kovojčka (El Libro Vaquero), zasazený do prostředí Dívokého západu na rozhraní mezi Mexikem a Spojenými státy.

Kulturní centrum Divus (bývalé Elektrické podniky, **Praha 6**), do pátku **31. 8.**



Shakespeare v Celetné Poněkud komornější verzi megalomanského projektu Letní shakespearevé slavnosti je chystaná premiéra pravděpodobně nejznámější hry nesmrtelného dramatika – **Romeo a Julie**.

V Divadle v Celetné ji v překladu **Josefa Topola** uvede spolek Kašpar. Za pozornost tato inscenace stojí především proto, že je Shakespeareovo obsáhlé drama jedinečně upravené pouze pro osm postav, což z něj činí skutečně komorní záležitost

hratelnou i v intimních prostorách divadla. Dvorní režisér Kašparu **Jakub Špalek** do hlavních rolí obsadil jeho mladé tváře – jako

Romeo se představí **Matouš Ruml** a partnerkou je mu v alternaci s **Veronikou Kubařovou** i jeho reálná manželka **Tereza Rumllová**. Kromě nich vystoupí ve zbylých šesti úlohách protřelí matadoři spolku **Jan Potměšil, Barbára Lukešová, Ilona Svobodová, Petr Lněnička, Martin Hofmann, Aleš Petráš a Adrian Jastraban**.

Divadlo v Celetné (Celetná 17, **Praha 1**), předpremiéra v úterý **31. 7.** v 19.30, premiéra ve středu **1. 8.**, repríza **2. 8.** ve stejný čas.

tema manipulace ve filmu. I rizinove klasických snímků potěší přehlídka **Davida Leana** nebo projekce francouzské klasiky Oči bez tváře režiséra **Georgese Franjoua**.

Uherské Hradiště, od soboty **21. 7.** do soboty **28. 7.**

Temný rytíř povstal Režisér **Christopher Nolan** dokončil třetí díl své série o Batmanovi. Muž v kostýmu netopýra se tu opět střetne s tlupou extrémně nebezpečných bláznů, především s maskovaným teroristou Banem. Bezpochyby nej očekávanější hollywoodský film roku.

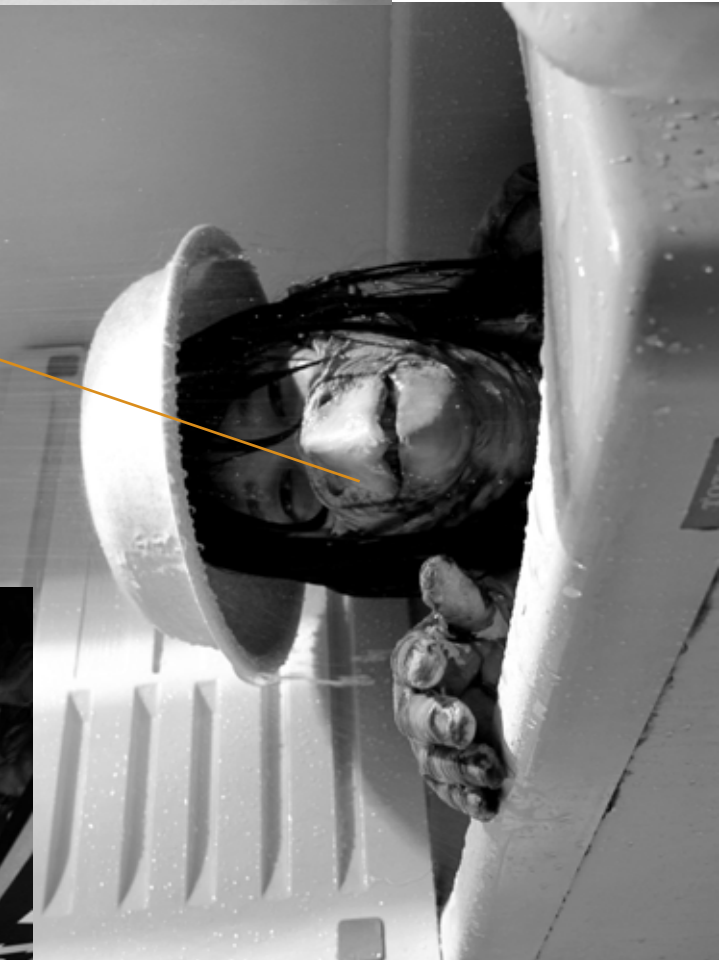
Premiéra ve čtvrtek **26. 7.**

Sun Wu Kung fest „Ahoj opice a opičáci, vypadá to, že máme ještě zimní spánek, ale pravdou je, že interně to maká jako blázen – schůze, hlasování, pívo, hádky, křik, rány a usmířující obejmутí. Brzy potvrdíme přesný program, teď si zatím napište do deníků, že se potkáme v sobotu 28. července ve Mlejně. Víme kde a víme s kým, že jo,“ tak zněla pozvánka na čtvrtý ročník festivalu Sun Wu Kung na konci května. Teď už se ví, že na „mlýně tety Helenky“ vystoupí mj.



skupiny **Fetch!, Microvomit, Crazy Spirit, Planety, Telefon** či **Plěšatá zpěvačka**. Na programu je také performance **Kačí Olivové** a velká noční projekce videoartových kousků mladých autorů.

Mlýn (Červeněves u Nového Bydžova), v sobotu **28. 7.** od 14.00.



V důsledku vzniklá série diapozitivů nemá charakter archivního dokumentu nebo portrétu, ale spíše studie estetického kánonu moderny. Osud a životní prostor konkrétní osoby se stal východiskem k analýze geometrické abstrakce, kompozice, ale i nahodilé tvárové zástupnosti na základě podobnosti předmětů. I přes toto zobecnění zůstává dílčí obsahovou rovinou v Gajarského Mechanickém dokumentu

dobové zákulisí, vztahy, stavby, manifesty a zároveň i současnost, reprezentovaná spoluprací či přátelstvím s příbuznými Mayerové.

Galerie Mladých (Radnická 4, Brno), do středy **29. 8.**

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

a jení autorem je americký spisovatel O. Henry. Hru Napravení Jima Valentina do češtiny převedl a pro rozhlas upravil Karel Michael Walló, ve hře si zazpívá Karel Štědrý, Eva Olmerová nebo Pavlína Filipovská. Hudbu složil Harry Macourek. Po necelé hodině poslechu můžete vyrazit zase lovit paprsky slunce.

ČRo 3 – Vltava, v sobotu **21. 7.** od 14.00.

Knihkupec v Kábulu Severský rok na Vltavě se posunul do svého poločasu, je třeba se přesunout do jižnějších krajín. Norská novinářka Asne Selerstadvová tak učínila a vydala se do Kábulu, a to těsně po pádu vlády Tálibánu. Žila tu v rodině místního knihkupce,

a tak dostala kniha název Knihkupec v Kábulu. Ukázky z ní si budete moci poslechnout v dvouhodinovém pořadu Pokračování za pět minut. Kdyby vás zaujala, vydejte se pro ni za svým knihkupcem, podle stránek Kosmasu by ji ještě mohl mít někde zasutou, ačkoli vyšla již v roce 2005.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

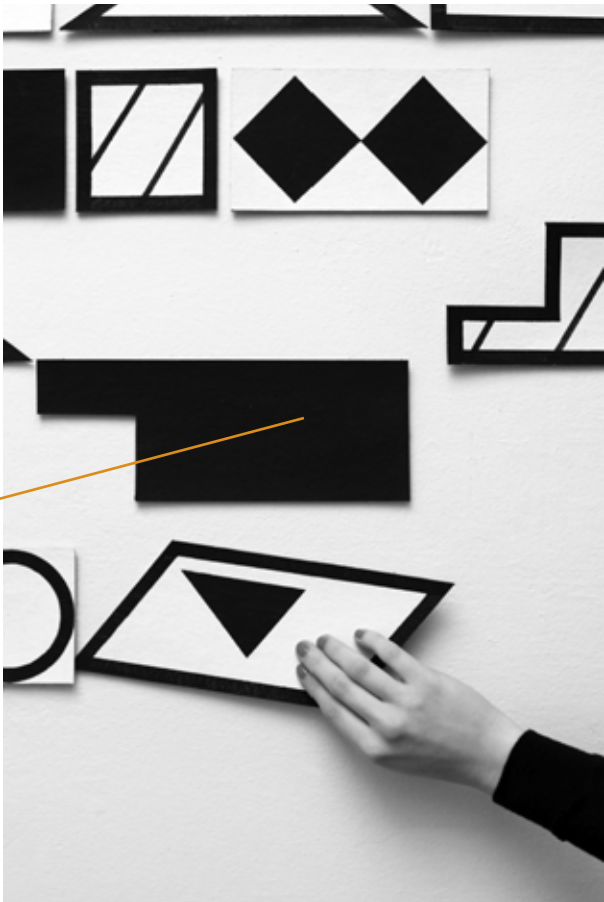
ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

ČRo 3 – Vltava, v pátek **27. 7.** od 20.00.

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





 CENA POKROTY
CANNES
 FILM FESTIVAL

Alkoholem proti nezaměstnanosti

ANDĚLSKÝ PODÍL

režie: Ken Loach



V kinech od 26. července 2012
www.aerofilms.cz



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 tísní

BEZ VÁS BYCHOM TO NEZVLÁDLI
PŘIDEJTE SE JEŠTĚ DNES!



www.clovekv tisni.cz/klub

Horkýže Slíže (SK)

Tublátanka (SK)

IX. ročník festivalu

Šternberský

Kopeček

Wohnout

Eddie Stoilow

Tonya Graves

Clou

Rock & Roll band

Marcela Woodmana

Fihla Ginger

The Shapes

28. 7. 2012 od 14 hod.

Státní hrad ŠTERNBERK

Vstupenky k zakoupení:

Olamouc	CD centrum hlavní nabídka, Jermotova 23, tel. 972 741 020	Vstupné	CENOVÉ AKČNÍ CENA 390,- na místě 490,- Zanechávající vstupní 100,-
Informační centrum, Hlavní náměstí - radnice, tel. 585 513 392	Litovel	Místní informační centrum, Masarykovo nám. 28, tel. 585 024 080	
Aktis Plus s.r.o., Dvůr Hradištská 31, tel. 585 418 017	Šternberk	CC Bavi Nám. Přemysla Otakara 754, tel. 585 342 300	
		Místní informační centrum, ČSA 19, tel. 587 571 243	

Objednávky vstupenek:

vše TICKETSTREAM www.ticketstream.cz

w w w . S T E R N B E R S K Y K O P E Č E C . c o m

Sponzoré:

- STABAG EUROPIA
- EUROPIA
- LIPOVEČ
- Hotel mládež
- PROGRESSIVUM
- TOI TOI
- GRANITOL
- REMIT s.r.o.
- LINDAUR STAVBY s.r.o.
- Medline partneri
- PRACOVNÍ
- TECERITE
- TICKETSTREAM
- ROCKMAG



A2+

CONTAINER USA
UNICORN HARD-ON USA
LASER POODLE NL
MOEMLIEN NL

LOŽ TAJEMSTVÍ (PRAHA, RAŠÍNOVO NÁBŘEŽÍ)
04/08/2012 20:00 WWW.ADOVJKA.CZ/A2+

 MINISTERSTVO KULTURY

A2

BLOOD IN THE BUNT RECORDS

 RED COLOUR FOR BLIND

Poetika priznanej porážky

Toto nové „obrazoborectvo“ však nijako nebráni dielu, aby vďaka svojej odlišnosti od obvyčajnej práce a svojmu charakteru chcenej nevyhnutnosti aj naďalej pokračovalo v sprístupňovaní sveta pre svojich divákov a čitateľov. Maurice Guérin k tomu napísal: „môžeme bývať len vo svete staršom, ako sme my sami, no ten svet nás zároveň aj prežije“. Fragment sa teda podujal zruinovať „antropogénnosť diela“ s jeho štyrmi hlavnými funkciami: dokumentárnou, monumentálnou, komemoratívnou a dialogickou. Lenže dielo si napriek všetkému musí zachovať základnú stabilitu a svoju integritu musí doložiť jednak sedimentáciou pohľadov, ktoré sa naň uprú, a aj čitateľmi, ochotnými sa pri ňom pristaviť. Moderní sociológovia, predovšetkým Pierre Bourdieu, to nazývajú „legitímna inštancia legitimizácie“. Fragment narúša dôveryhodnú a neprotirečivú auru, ktorou tradícia obklopila nehybné a majestátne umelecké dielo. Sám o sebe však ostáva bezvýznamný a nedostáva sa mu veľa uznania. Za takýchto okolností môže byť v najlepšom prípade vnímaný len ako nostalgická stopa, ohrozený symbol a osamotený svedok strateného diela, alebo naopak, ako neistý krôčik k budúcej celistvosti, večne ohrozenej možnou nenaplnenosťou.

Neukončený objekt

Z pohľadu tradície každé dielo svojou výnimočnosťou ašpiruje na pozíciu vrcholného diela. Dielo je teda „ukončeným objektom, ktorý si dokonale vystačí, a suverénne sa tlačí do pozornosti diváka s istotou, že divák od neho odíde šťastnejší a naplnenejší“ (Mikel Dufrenne). Dielo sa stále usiluje o zjednotenie pohľadov, a preto vkladá do hry svojho súťaživého ducha a zo všetkých síl sa snaží upútať pozornosť, vzbudiť túžbu po jeho poznaní, po jeho vlastnení, či imitovaní. Nijaký pohľad ani myšlienka (s výnimkou perverznej) by predsa nedokázali nájsť záľubu a uspokojenie v akomsi defilé útržkov a zdrapov. Podľa Clauda Lorina je mučenie, lámanie, znetvorenie a zvrhlosť antiideálom, a teda „všetko neucelené je škaredé a pochádza z tej najodpornejšej stariny. Naše očakávanie od zázračného a posvätného diela je totiž príliš veľké, aby sme sa vzdali myšlienky, že v nás zaplní ono tajomné prázdno.“ Hoci takáto mentalita už prešla istým vývojom, neucelenosť je stále niekde zakorenená ako absolútna antitéza všeobecne chápaného diela. Neukončené alebo rozkúskované a neposkladané dielo je rebelské a chaotické. Vytvára nepokoj a neposkytuje ani kusok miesta „naučenej rozkoši“ očí a mysle. Ak sa totiž pozorne zaoberáme nejakým umeleckým dielom, „celkom nás pohltí a my ho posudzujeme buď pozitívne a obdivujeme ho, alebo negatívne, ako by každá jeho nedokonalosť bola hriechom podobným klamstvu či morálnemu zlyhaniu“ (Rainer Rochlitz). Dielo, ktoré je klamlivé a deformujúce, dielo vo fragmentoch, kontra-štruktúra a kontra-finalita sa vníma dokonca aj v dnešnej anti-heroickej dobe charakteristickej slobodou voči všetkému dogmatickému ako marenie kánonov ucelenej prezentácie a jeho autora môže polahky postihnúť aj istý druh exkomunikácie.

Fragment ani zďaleka nepredstavuje harmóniu častí a detailov, naopak, len potvrdzuje ich separáciu. Navyše vytvára dojem akej-si tvorivej neporiadnosti a neusporiadanosti a má všetky známky nehomologovateľného plodu improvizácie, o ktorej vieme, že ani ona, ani jej výhonky nemôžu byť prijaté do zlatého fondu diel. Každému musí byť predsa jasné, že „jej existencia sa môže prejaviť len cez konkrétny čin, a teda ju nemožno zaradiť do nijakej kultúrnej akadémie“ (Jean-François de Raymond).

Fragment sa teda vedome stavia do pozície buriča proti „dobromyseľnej autorite“

a charakteristicky jednotiacemu úsiliu stojacemu na pozadí uzavretého diela. Je to však len dôsledok odmietavého postoja k takto vynaloženému úsiliu i k remeselníkovi, pretože umelecké dielo by malo byť vždy aj „dielom svedčiacim o remeselnej zručnosti“ (J. M. Schaeffer).

Práca bez námahy a bez majstra

Fragment sa vie veľmi elegantne vyhnúť siahodlhým rozpravám o vonkajšej forme a o samotnej práci na diele. Je to jeden zo spôsobov, ako zdôrazniť i uchrániť hravý charakter tvorby a nezdôrazňovať ani náročnú prácu, ani didaktické zámary, ani tvorbu v pote tváre. Čitateľ by sa nemal stať objektom „tógového efektu“ ani svedkom akéhosi „odhaľovania busty“ (Pascal Quignard). Všetko je však iba zámienka a celá slobodná tvorba fragmentu je výsledkom akéhosi amnestického amaterizmu, ku ktorému sa navyše pripája narcistická ochabnosť a nefunkčnosť mimetického vzťahu. Fragment je vlastne len znakom prerušenej skúsenosti a odklonu od pôvodného literárneho majstrovstva, očividným odmietnutím schopnosti pracovať s vedomím historických súvislostí: „Technické a anonymné obmedzenia spisovateľského povolania sú odrazu nahradené samolúbosťou so všetkými jej výrazmi.“ Fragmenty a ich pochybná *trma-vrma* tak vyjadrujú neplodné úsilie odlišiť sa za každú cenu od ostatných a „odmietavý postoj k tým, čo k umeniu a jeho rafinovanosti dokázali pridať krásu, ktorá ešte aj dnes dojíma čitateľov“. Preto by bolo možno vhodnejšie hovoriť o fragmente nie ako o diele, ktoré samo osebe značí dokonalosť a je *Schöpfung* i *Gestaltung* zároveň, ale ako hovorí Roland Barthes, radšej by sme ho mali nazývať jednoducho prácou alebo zbierkou.

Jednota takejto práce, či už tematická, sémantická, alebo existenciálna, je zjavne len otázkou náhody, je nejednoznačná, často neprirodzená a robí skôr dojem náhodného zhľuku. „Kľúč k forme“ teda nenájde ani v jednotlivej práci, ani v celej zbierke fragmentov. Za takýchto okolností sa adresát nemôže cítiť ani vyprovokovaný, ani prebudený k túžbe či žiarlivosti. Fragment a práca majú k sebe blízko okrem iného aj preto, lebo obe formy svojím spôsobom nesú značku „výrobcu“ a majú odrážať a materializovať jeho subjektívne kvality. Fragment aj práca sú vlastne len akýmsi náčrtom „nerozbehnutého“ a „neuchyteného“ diela. Nemožno o nich hovoriť ako o diele a tobôž sa nemôžu stať vrcholným dielom. Sú však naozaj len dôkazom neúspechu a sklamania? Len zriedka sú veci také jednoduché. Manicheistická opozícia medzi dielom a nie-Dielom sa len veľmi ťažko udrží bez podpory istého totalitarizmu a zjavne ju bude treba z veľkej časti oddramatizovať.

Pojem integrity je naozaj nejednoznačný a často podlieha svojvoľnej interpretácii. V tejto súvislosti sa Maurice Blanchot vyjadril, že dielo nech je akékoľvek, „je už od počiatku v rozpade a zato, že nezanikne, ba že sa zarádď medzi ostatné výdobytky kultúry, vďačí len rešpektu, aký vzbudzuje, efektu, aký po ňom ostáva, a zbožnej úcte, akú vyvoláva“. A kto by si dovolil povedať, že fragmentu chýba rozhodnosť a autorita? Je dokonca celkom možné, že fragmentu sú úplne cudzie akékoľvek predsudky voči dielu a svojou schopnosťou vyzdvihnúť *in absentia* vlastnú zamlčanú celistvosť mu vzdáva síce paradoxný, no neprehliadnuteľný hold.

Samozrejme, že umenie fragmentu by mohlo byť aj čistým amaterizmom, falošným umením, či dokonca istou formou perverzného umenia. Myšlienka „opracúvania fraktúry len kvôli nej samej, leštenie akýchsi nepatrných zvyškov a brušenie ich klamlivého ostria, predstieranie násilia alebo divosti,

alebo geniality, alebo bláznovstva, alebo náhody, to všetko je naozaj prinajmenšom zvláštne“ (Pascal Quignard). Pritom netreba zabúdať, že ukončenie diela neznamená, že by dielo bolo naozaj „uzavreté“, rovnako ako ani jeho integrita neznamená len priamo a empiricky dokázateľnú fyzickú integritu. Dielo môže byť dokonca aj nejakým spôsobom znetvorené a nemusí to znamenať, že je postihnuté nejakou chorobou. Len strulé dielo je *contradictio in adjecto*. Fragmentárne dielo by teda nemalo byť vždy považované za menejcenné. V maliarstve býva fragment považovaný za niečo výnimočné a jeho výpoveď dokáže silno zapôsobiť. Niet teda divu, že vyvoláva pozitívne reakcie častejšie než v literatúre. Príkladom takejto silnej výpovednej schopnosti môžu byť zreštaurované fresky, ktorých sila komunikácie sa skrýva v spomienkach, v retrospektívnej zvedavosti, v nostalgii, či dokonca v akomsi smútku a meditácii nad pominulosťou diela i jeho krásy. Na podobnej motivácii sa zakladá aj estetika *torza* a ruiny v architektúre. Ak je totiž fragment sám osebe dostatočne krásny, jeho neukončenosť stráca pre nás význam. Práve jeho zvláštny, ničím nezaťažený charakter, bez minulosti a bez budúcnosti akoby „spadol z neba“, skrýva v sebe neobyčajnú príťažlivosť. Páči sa nám na ňom jeho „povýšenecký nadhľad“, jeho osirotená múdrosť „odrádzajúca od akéhokoľvek zásahu nielen sochára, ale aj každý pohľad, ktorý by chcel narušiť jeho neukončený charakter“ (Maurice Blanchot).

Melancholická nedostatočnosť

Fragment by sa vlastne mohol definovať ako melancholický estetický postup a potešenie z neho pramení okrem iného aj v pocite objavovania čara trieštiť, v disipácii zmyslu ako textovej repliky na rozkúskovanú identitu. Fragment sa takto stáva jedným z ambivalentných spôsobov, umožňujúcich žiť a zároveň vedome prijať to, čo Julia Kristeva označila ako „melancholický skúsenosť symbolických zdrojov človeka“ a čo bezprostredne nadväzuje na melancholický substrát – stálu tému úvah Waltera Benjamina. Ak neberieme do úvahy ustálené názvy a pomenovania textov, tak zmyslom písania fragmentov s ich estetikou a melancholickou rétorikou nedostatočnosti je stále a napriek všetkému sa opakujúci pokus o napodobenie vzkriesenia, „kým žijeme ako siroty, ale sme i stvoritelia; stvoritelia, ale opustení“. Je teda celkom možné, že práve fragment je onou paradoxnou formou majstrovstva, ktorá vidí jedinú záruku udržania možnosti diela v jeho nemožnosti.

Keď sa moderný umelec rozhodne skončiť s akýmkoľvek pokusmi niečo vyjadriť, predstaviť či imitovať, a prestane poskytovať možnosti na nejaké spontánne identifikácie, dobrovoľne podstupuje nevyhnutnú obeť, ktorá mu umožní zredukovať dielo na „čistú hru foriem“ a „sériu diferenciálnych stôp“ (významové posuny v nadpisoch, disparátne objekty alebo ich jednoduché opakovanie v refazcii signifikantov zbavených ich pôvodného signifikátu). Takto sa vymaňuje z oblasti, kde mal zmysel pevnú pozíciu, a otvára celkom nový priestor vytvorený predovšetkým z hry a neurčitosti. Z tohto pohľadu je potom fragment najvyššou formou nie-Diela a práve tu je jeho najväčšia slabosť a zároveň úplná výnimočnosť. Fragment so svojou formou však aj napriek tomu naďalej ostáva v menšíne. Analogicky sa dá povedať, že fragment má k dielu rovnaký vzťah, ako mali kedysi kresba alebo skica k malbe, či zátišie k takzvaným „veľkým témam“. V nedávnej minulosti by sa tento vzťah dal prirovnať ku vzťahu koláže a malby, ktorej sa síce v poslednom období dostáva historického uznania, no aj napriek „technickej špecifickosti, charakteristickej pre dvadsiate storočie, ostáva naďalej zaradená

k menšinovým umeleckým smerom“. Z tohto hľadiska je koláž a fragment vlastne iba cvičením alebo pokusom a obe formy ostávajú stále len v medziach „ateliérových pokusov, nevhodných na prezentáciu publiku“. Fragment vo forme denníkovej literatúry sa podľa Saint-Beuva podobá „na tú najspodnejšiu časť palety, celú začiernenu a presiaknutú farbami, na najspodnejšiu časť zásuvky, na obsah nočného stolíka, ktorý nie je určený pre verejnosť“.

Na druhej strane sami autori fragmentov sa nedokážu zbaviť pocitov viny a za svoju inakosť platia naozaj ťažko. Rozbiť krásne usporiadané dielo prakticky znamená nielen usmrtiť paradigmu, ale aj celkom rozdrviť „obraz“ umelca. Odrazu ho nemožno ani nahmatať, ani identifikovať a stratí nielen vlastnú tvár a rodičovské právo nad svojim dielom, ale riskuje pohrdanie, opovrhovanie, dokonca odsúdenie. Napriek tomuto všetkému nemá autor fragmentov (nech už majú akýkoľvek charakter) pocit, že by bol naozaj bezvýznamný, a nepripúšťa si ani fascinujúcu nedosiahnuteľnosť modelu, ani pýchu a márnosť celého svojho úsilia. Pocity viny a zároveň celý jasavý náboj fragmentárnej tvorby sú len zámienkou na jednu ohromnú psychologicko-estetickú debatu o možnostiach a nemožnostiach, o úspechoch a zlyhaniach umeleckej tvorby. Všelijaká „zásuvková“, tiesňová či iná zápisníková literatúra a rôzne anekdoty určené výhradne pre autora a jeho obmedzený svet, práce kdejakých „zábudlivcov“ a „astmatikov“, to všetko patrí medzi fragmenty, ktoré sú sami osebe jedným veľkým zlyhaním a znakom psychickej nesúdržnosti a formálnej neschopnosti.

Strohosť a uvoľnenosť

Celé fragmentárne písanie je síce poznačené trieštením a neukončenosťou a prirodzene sa tak stáva zrkadlom istého smútku či nešťastia subjektu, diela i doby, no má aj inú tvár. Ak si dáme tú námahu a „otočíme“ ju, zistíme, že tento typ písania môže byť aj prameňom nesmierneho uspokojenia a radosťi, ktorá je o to „vážnejšia“, že na počiatku sa musela vyrovnáť s istou stratou. Existuje teda aj „šťastná“ fragmentácia ukrývajúca v sebe autentický prameň jasavej radosťi, pociťovanej ako autorom, tak aj čitateľom.

Francis Ponge raz povedal, že „krása je slovo, ktoré len nahrádza iné slovo“, a táto veta hovorí veľa aj o fragmentárnej kráse charakterizovanej na jednej strane slovom strohosť, ktorá je želaním a nielen priznaním textovej chudoby, a na druhej strane výrazom uvoľnenosť, ktorá celou svojou sémantikou odľahčenia a rozptýlenia poukazuje na slobodu myšlienky. Písanie vo fragmentoch je dôsledkom toho, čo Roger Munier s radosťou nazýval „zjavenie nedostatku“ a o čom Jean Paul oslavne hovoril ako o „redukcii počtu znakov“. Fragment už nie je len „odpadovým textom“, ale výsledkom vášne k niečomu, čo je menej ako nič. Textový minimalizmus a diskontinuita sa teda stávajú hlavnými estetickými hodnotami. Takýto literárny prejav je založený na viac či menej chcenom a vedomom nevypovedanom, čo niekedy núti autorov fragmentov, aby sa správali ako paradoxní atléti ozajstnej poetiky biedy. A posledným, hoci nijako nie najmenším tromfom tejto poetiky je jej nenútenosť a príťažlivosť.

Autorka je profesorka literárni komparatistiky na Univerzite Nancy 2.

Z francouzského originálu **L'Écriture fragmentaire** (Presses Universitaires de France 1997) preložila **Mária Vargová**.

Prevzato ze slovenského vydání **Fragmentárne písanie**.

Definície a prínosy (Kalligram 2005). Publikované s laskavým svolením autorky, prekladateľky a slovenského vydavateľa. Redakčne upraveno.

Jak rozbít korupční systém

V situaci soustavného rozkrádání státu se majetek korupčníků stává jedním z mála dostupných zdrojů. Snahu tento majetek získat lze využít i k odstranění korupčního systému, říká ekonom Petr Gočev.

ONDŘEJ SLAČÁLEK

Říká se, že jinde se přihrádá, zatímco v Česku se krade z podstaty. Liší se korupce v Česku od korupce na Západě nebo v jiných postkomunistických zemích? Myslím, že to je postkomunistický standard. Od Západu se lišíme tím, že korupční systém tu byl soustavně budován. Co je třeba hned dodat: korupční systém není žádoucí ani z hlediska kolektivního zájmu vládnoucí třídy. Kromě neefektivních investic do veřejných statků totiž korupce znemožňuje, aby bylo vůbec možné vládnout. Stát tak přestává plnit svoji roli orgánu, který hájí zájmy vládnoucí třídy jako celku. Pro samotné kapitalisty by tedy bylo lepší, kdyby se dohodli, že korupci odbourají. Dochází však mezi nimi ke koordináčnímu selhání – každý jeden je na tom lépe, pokud korumpuje, ať už ti ostatní dělají cokoli.

To ale do určité míry platí všude, nebo ne? Kdyby v zemích, které jsou ekonomicky vyspělejší nebo mají větší moc v rámci mezinárodních vztahů, panovala taková míra korupce, tak by nemohly plnit roli světového hegemonu, nebo na ni ani aspirovat, protože by jejich řídicí struktury prostě vůbec nefungovaly. Je to evoluční hledisko: země, v nichž korupce rozbývá do takového míry, upadají do bezvýznamnosti. Naopak země, kterým se podaří prosadit efektivní systém správy, šíří svůj vliv po celém světě.

U zemí východní Evropy navíc na začátku devadesátých let došlo k rozbití bývalé mocenské struktury. Bylo tady mocenské vakuum a obrovské lákadlo majetku, který bylo možné snadno rozkrást. Východiskem byla navíc nízká míra vnějšího zadlužení, takže bylo možné dlouho rozkrádat na dluh, aniž by to populace pocítovala. V důsledku toho se v celé východní Evropě vyvinul v podstatě totožný korupční systém.

Co ho charakterizuje?

Hlavní charakteristikou je, že politické strany jsou na korupčním systému závislé, aby mohly vůbec fungovat a konkurovat ostatním politickým stranám. Počátky korupčního systému v České republice můžeme hledat ve vzniku ODS a její snaze vybudovat profesionální stranu – s podporou Lájosů Bácsů a Pepů z Hongkongu. Do této doby spadá legendární výrok místopředsedy ODS Čermáka na adresu pohrobků Občanského fóra: „Tady se rozdávají majetky na tisíc let. Vás utlučem prachama.“

Ale myslím, že k vybudování korupčního systému přispěl ještě jeden faktor – konzervativní strach z demokracie. Ideologové ODS se obávali, že pokud se v Česku zavede skutečně demokratický systém, povede to k populistické politice. Tím si mohli vytváření korupčního systému racionalizovat. Nemyslím si, že by třeba Klaus, který je jako jednotlivec s korupčním systémem spojován snad vůbec nejvíc, byl taková lidská zrůda, že by uvedl Českou republiku na cestu k úrovni Balkánu a Afriky jenom kvůli udržení moci.

Mocenský kalkul mu přitom skutečně vyšel – nebýt korupčního systému, tak by se nestal prezidentem. Víme dobře, že se jím mohl stát jen díky kupování opozičních poslanců. Myslím si však, že jemu nešlo jen o moc, ale že se domníval, že tímto systémem bude možné zabránit demokratické populistické politice. Možná si myslel, že po zhasnutí bude možné zase rozsvítit, že tu proběhne rychlá prvotní akumulace kapitálu a korupčníci se pod taktovkou neviditelné ruky trhu transformují na běžné kapitalisty, ale jak se říká v tom vtipu, rozsvítit už nejde, protože někdo ukradl i tu žárovku.

Reprezentantem takové politiky byl Miloš Zeman, který se také

stal úspěšným vyzývatelem Klause. Součástí jeho rétoriky byla přitom akce čisté ruce, odpor vůči první vlně zbohatlíků... Čím to, že akci čisté ruce v podstatě odpískal a stal se naopak reprezentantem korupčního systému?

Nedovedu posoudit Zemanovy motivace, ale problém korupčního systému jako celku je, že z hlediska jednotlivce je v podstatě nemožné se mu vzepřít – okamžitě by proti vám začali pracovat vaši vlastní stranníci kolegové či úředníci na ministerstvech. Fungování legislativy a exekutivy je tvořeno tak, aby napomáhaly reprodukci korupčních struktur. Proto jsou třeba v Česku na rozdíl od Západu státní zaměstnanci mizerně placeni, a pokud si chtějí přilepšit, tak je to zcela na libovůli jejich politicky dosazeného nadřízeného a oni mu musejí jít na ruku, pokud nechťejí skončit na ulici. A tak fungují všechny mocenské struktury České republiky – policie, státní zastupitelství... Jednotlivec, který by se tomu systému vzepřel, bude okamžitě smeten. Odhalování jednotlivých korupčníků, ke kterému v poslední době dochází, je především důsledkem války klauzů o tenčící se zdroje.

Dobře, ale tady nemluvíme o běžném jednotlivci, nýbrž o premiérovi, předsedovi strany...

Ano, ale je to pořád jednotlivec, který nemůže ničeho dosáhnout, aniž by s ním spolupracovali další. Nevím, jaké byly jeho prvotní motivace, ale každopádně se do toho systému zařadil jako všichni ostatní.

Mluvil jste o tom, že korupční systém je pro kapitalistickou třídu jako celek nevýhodný. V posledním roce jsme svědky vystupování podnikatelů proti korupci. Je to ukázka tohoto faktu, nebo je to módní vlna, ve které řada lidí zapojených do korupčního byznysu se snaží jen zvětšit své korupční příležitosti – jako je to v případě Víta Bárty?

Může se jednat o obojí a motivace je u různých aktérů různá. Přece jenom majetek, který bylo možné v devadesátých letech rozkrádat, už je jaksi rozkradený a veškeré další rozkrádání je na rozdíl od minulosti hodně cítit. Tudíž je aktérům jasné, že to takhle nemůže pokračovat donekonečna. Mají strach, že kdyby došlo k vývoji jako v Řecku, byla by to voda na mlýn populistům, kteří by požadovali přerozdělení majetku. Tudíž si podle mě i někteří korupčníci uvědomují, že by pro ně bylo optimální, kdyby se míra korupce redukovala.

Sami už třeba kontrolují tolik procent průměsu, že by se klidně mohli transformovat do role poctivých kapitalistů, těžko ale mohou říci svým nástupcům a konkurentům: Vy už nekradte! Potíž je v tom, že jen málokdo, jehož podnikání je závislé na státních zakázkách, je ochoten vzdát se konkurenční výhody spojené s korupcí.

Proč se vlastně podnikatelé tak dlouho neozývali?

To může souviset se zmiňovanými obavami z demokratického populismu. Italský ekonom z MMF Marco Pani publikoval článek, kde dokazuje, že korupci za určitých okolností podporuje část společnosti, která z ní přímo neprofituje. Mediánový volič totiž při vyšší míře korupce preferuje nižší sazbu daně. I část podnikatelů, která přímo nebenefituje z korupce, je ochotná podporovat korupční systém, dokud profituje z toho, že korupční systém vede k nižšímu zdanění. To je ale možné, jen dokud korupční systém nízké zdanění opravdu zabezpečuje. V momentě neudržitelného státního dluhu je také neudržitelná nízká míra zdanění.

K tomu tady došlo a strany jako TOP 09 a ODS, které měly v programu, že nebudou zvyšovat daně, tak je nakonec zvyšují. Tím ztrácejí podporu i té části podnikatelů, kteří byli dříve ochotni ke korupci mlčet.

Co říkáte na argumentaci, která se objevuje na levici a nejlépe ji asi formuloval Václav Bělohradský, že rétorika korupce jednak zakrývá jiné politické problémy, odvádí například od nyní potřebné mobilizace proti reformám a za druhé může nahrávat vysloveně fašizujícím silám?

S tím druhým bodem souhlasím, ale to platí obecně. Když instituce nefungují a společnost nemá legitimitu, tak to nahrává všem, kdo požadují zásadní změny, ať už to jsou fašisté, revoluční socialisté nebo kdokoli jiný. Pokud jde o první bod, reformy a korupce spolu souvisejí. Reformy, jak jsou v ČR navrhovány, často postrádají odborné zdůvodnění, a tudíž se nelze ubránit dojmu, že jsou zaváděny se dvěma cíli. Za prvé přímo vytvořit projekt, z kterého budou profitovat korupčníci – tím, že se vynaloží nějaké státní prostředky, nebo tím, že se důchody převedou do správy soukromých společností...

A za druhé, jejich cílem je ve státním rozpočtu uvolnit prostředky, aby je bylo možné dál rozkrádat, protože když není možné získat více z daní a ze zadlužování, tak je nutné snížit objem prostředků vyplácených na mateřskou dovolenou nebo na sociální zabezpečení.

Mnohé navrhované reformy a projekty jsou buďto škodlivé, nebo by nemusely být uskutečněny, pokud by se tolik nerozkrádalo.

My jsme ale svědky toho, že proti korupci vystupují především voliči pravicových stran nebo zelených, protikorupční iniciativy se rekrutují z prostředí, které není proti reformám, je antikomunistické, zdůrazňuje distanci od odborů.

Z hlediska těch lidí je to naprosto racionální, oni si dobře uvědomují, že korupce delegitimizuje stávající režim. Takže pokud usilují o to, aby se uskutečnil nějaký slušný kapitalismus, tak to zcela odpovídá jejich vědomí i ekonomickým zájmům.

Jakou dáváte těmto iniciativám, jako jsou například Vratte nám stát, šanci?

Těžko říct. Jakákoli taková iniciativa potřebuje financovat. Většina lidí, kteří mají k dispozici prostředky, aby něco takového financovali, jsou korupčníci, i když i ti mohou mít na omezení korupce zájem... Je to otevřená otázka. Taková iniciativa by mohla uspět, ale jsem spíš skeptik, karty jsou rozdány postavením ČR ve světové ekonomice. Stejně jako tady nějací podnikatelé zakládají iniciativy za omezení korupce, tak se v Africe mohou bavit o tom, že by bylo dobré, aby tam neměli tolik občanských válek. S tím ale také nejsou schopni nic udělat.

To zní hodně drtivě...

Nerad bych říkal, že jakákoli taková snaha nebude úspěšná, ale musíme si uvědomit, že korupčníci dispoují nakradenými biliony. Mohou ovlivňovat média, policii, soudy, legislativu... Ti se svých pozic snadno nevzdají.

Ještě se vrátím do historie. Proč se vládnoucí třída v Anglii vzdala politického monopolu zavedením všeobecného volebního práva? Existují na to dvě teorie. Podle jedné z nich se vládnoucí třída obávala revoluce a zavedením všeobecného volebního práva mohla nepřivilegovaným vrstvám věrohodně garantovat větší podíl na národním produktu, a otupit tak jejich zájem na revoluční změně. Jiní teoretici přišli s tím, že šlo o boj v rámci vládnoucí třídy. Jedna její část preferovala starý systém, v němž existovalo málo

S Petrem Gočevem o postkomunismu a zbylé kořisti

lidí s volebním právem a bylo možné je individuálně korumpovat, kdežto jiná část dávala přednost systému, kde by se odstranilo individuální korumpování, ono známé nakupování celých volebních okrsků, ony prohnulé a kapesní obvody, kde bylo třeba deset lidí, kteří měli volební právo.

Po rozšíření volebního práva už nebylo možné všechny volitele individuálně podplácet a politické strany si namísto toho musely konkurovat poskytováním veřejných statků v podobě třeba vodovodů, zdravotnictví atd. To ostatně bylo v zájmu kapitalistů,

zakoušejí jako karneval demokracie. Konečně se mohou dostat na kobytku těm, kdo zneužívali moc. Je třeba si uvědomit, že účelem teroru není zastrašit jen ty, kdo zneužívají stará privilegia, ale také ty, kdo je mají těchto privilegií zbavit, a čelí tak pokušení nechat se zkorumpovat. Třeba o Francouzské revoluci panuje konsensus, že bez teroru by se neudržela. A jak napsal Orwell, když si člověk představí Francouzskou revoluci, vždycky to jsou káry, které jedou ke gilotině, ale celý ten teror měl méně obětí než jediná Napoleonova bitva. Takže: nedémonizujeme teror. Má

– změnit se vláda a garance vezmou za své –, je jedinou možností, jak získat prostředky zpět do ekonomiky, jejich vyvlastnění.

Jak byste si to konkrétně představoval? Kdo usvědčí korupčníka, získá třetinu jeho majetku?

To není nic tak mimořádného, podobně to funguje v USA, kde někdo, kdo udá korupčníka, má skutečně ze zákona nárok na vysoké procento částky, kterou pro stát takto zachránil. Týká se to ale jen aktuální korupce. Otázka je, jak dosáhnout na již nabyté majetky.

motivaci lze změnit jenom pozitivními nebo negativními pobídkami.

Mluvil jste o kořenech korupce v devadesátých letech. Často se ale mluví také o dědictví normalizace, doby, kdy platilo, že kdo nekrade, okrádá rodinu, bujely různé typy neformálních vazeb, často potřebných k obstarání základních a legitimních zájmů. Když mluvíme o dědictví postkomunismu, kolik platnosti přičítáte těmto argumentům o dědictví minulého režimu?

Je zajímavé, že korupce tohoto typu bují v zemích, které měly odlišnou historickou trajektorii, ale jsou na tom podobně z hlediska současného postavení ve světovém ekonomickém systému. Podobná situace jako ve východní Evropě panuje i v Latinské Americe, Africe, nebo třeba v Řecku, které se do současné situace dostalo mimo jiné i v důsledku rozsáhlé korupce a vyhýbání se placení daní, jež bylo stejné jako v Česku záměrně umožněno podporou švarcsystému. Lidé jsou všude stejní, ale jde o to, v jakých institucionálních poměrech jednají, jakým pobídkám a omezením čelí. Na druhé straně, aby se instituce změnily, musí se lidé angažovat, k čemuž je zapotřebí snad morální motivace, snad motivace radostí ze hry, ale především dlouhodobě budovaných sociálních kompetencí a důvěry v možnost kolektivní akce.

Mluvil jste o tom, že korupční systém zvyšuje šance jakýchkoli kritiků. Myslíte, že tu je šance i pro to, o čem jste mluvil jako o demokracickopopulistickém subjektu. Mohl by sehrát pozitivní úlohu? Určitě ano. Potíž je v tom, že lidé nejsou zvedaví na neustále nové strany zakládané novými a novými korupčníky, ale zároveň nejsou ochotní se angažovat. To je možná neblahý důsledek minulého režimu, že odnaučil lidi angažovat se v rámci své komunity nebo celého státu. A v tom bych viděl i pozitivum protikorupčních iniciativ, které přicházejí s mobilizujícím tématem, s nejmenším společným jmenovatelem.

Lze jen těžko očekávat, že se lidé teď seberou a budou usilovat o vybudování radikálně odlišné společnosti... Ale korupce je téma, které je může mobilizovat a na kterém si mohou osvojit základy občanské angažovanosti. A pokud by se našlo dost lidí, kteří by byli ochotni se angažovat, aniž je za to budou korupčníci platit, tak to může vést ke vzniku onoho populistického hnutí, o jakém mluvíte.

Kdybyste měl na závěr podat prognózu, jak myslíte, že bude ČR vypadat při zachování současných korupčních trendů?

Česko je už kategorií samo o sobě. Myslím, že v ročním objemu korupce na jednoho člověka jsme stejně jako v konzumaci alkoholu na světové špičce – existují sice země s vyšší mírou korupce, ale ty mají většinou nízký produkt na hlavu, takže se tam ve výsledku nakrade méně. Ono je to svým způsobem obdivuhodné, že korupčníci dokázali každou českou rodinu v průběhu posledních dvaceti let připravit o majetek v řádu milionů. Takovou dojivost se může chlubit málokterý národ. Pokud bude tento trend pokračovat, hrozí, že podobně jako v Bulharsku odejde většina mladých do zahraničí.



Petr Gočev. Foto Lenka Šlichtová

kterí nepotřebovali, aby jim dělníci v nově vzniklých průmyslových centrech hynuli na nemoci. Existují podobné analýzy týkající se zavedení politiky států blahobytu.

Například ve Skandinávii bylo zdokumentováno, jak podnikatelské svazy sdružující nejvýznamnější producenty podporovaly růst sociálního zabezpečení, aby tak z trhu vyšachovaly menší podnikatele, kteří nebyli schopni ustát růst nákladů práce. Nakonec veškerý sociální pokrok v posledních několika staletích měl povahu vítězství progresivní části vládnoucí třídy, která měla zájem na zvýšení efektivity, nad konzervativní částí vládnoucí třídy, pro kterou jakákoliv politická změna znamenala ohrožení ekonomických zájmů. Tedy i v Česku může docházet k takovému boji v rámci vládnoucí třídy a je otevřené, kdo v tom boji zvítězí.

Před časem jste publikoval návrh, jak čelit korupci, nazval jste ho Rozkorupčnit korupčníky. V čem spočívá?

Uvažoval jsem, jak dosáhnout změny v situaci korupčního systému, který zasahuje všechny státní orgány. Taková změna by byla zásadní, až revoluční. Problém je, že v dějinách v takové situaci existuje jediná trajektorie, a tou je teror.

Je zajímavé, že teror není nic iracionálního, je to zákonitá etapa v situaci zásadního společenského střetu s nejasným koncem, kterou její aktéři z řad nepriviligovaných vrstev

ale samozřejmě velmi nežádoucí důsledky, lidé zneužívají mocenské situace k vyřizování osobních účtů a nakonec se k moci dostanou ty nejbezohlednější a nejkrvežíznivější elementy. Byl bych rád, kdyby k takovému vývoji nedošlo, a uvažoval jsem tedy o tom, zda existuje nějaká alternativa.

A existuje?

Jak řekl poslanec ODS Jan Morava, lidi lze motivovat negativně nebo pozitivně. Buď je lze zastrašovat a terorizovat, nebo jim lze dát možnost sáhnout na majetky korupčníků a obohatit se na jejich úkor. Když už není možné více vyždímat nepriviligované nebo se dál zadlužovat, tak jediný zdroj, který je možné vytěžit, jsou právě korupční majetky.

Avšak právě proto, že se korupčníci obávají takového vývoje, odklánějí majetky do zahraničí, takže nejenom že rozkrádají státní rozpočet, ale navíc peníze, které nakradou, nejsou investovány do české ekonomiky. Proto někteří ekonomové navrhuji, že je třeba bývalým korupčníkům zaručit beztrestnost a nedotknutelnost nakradeného majetku, aby jej byli ochotni investovat v zemi, kde jej nakradli. Axel Leijonhufvud, raný kritik politiky šokové terapie, to říkal v souvislosti s Ruskem. Má to logiku – stávající situace je ta nejhorší možná. Ono by opravdu bylo lepší, aby se majetky korupčníků buď legalizovaly, nebo aby se přistoupilo k vyvlastňování. Protože legalizaci nelze doopravdy garantovat

Samotné vyvlastňování v rámci České republiky je snadné – zavede se opatření, o kterém se už diskutuje, tedy nutnost prokazovat původ majetku spojená s konfiskační daní z neprokázaného majetku. Největší korupčníci mají majetek v zahraničí, a proto je potřeba součinnosti zahraničních orgánů. Ty jsou ochotné ji poskytnout, a dokonce byly za tímto účelem vytvořeny různé instituce v rámci Interpolu nebo Světové banky, ale zatím nebyl z české strany zájem tyto instituce využít.

Kajmanské ostrovy nám asi součinnost neposkytnou...

Pokud to jsou vyslovené daňové ráje pro korupčníky, tak nikoli, ale třeba Evropská unie má zájem na potírání korupce v členských státech – právě proto, že míra korupce, která panuje ve východní Evropě, znemožňuje, aby tu vůbec někdo mohl vládnout, takže ani opatření, která se snaží zavést Unie, není možné v takto zkorumpované zemi prosadit. Tlak EU nebo USA by umožnil získat i majetky ulité v daňových rájích.

Všichni známe Madoffovu finanční pyramidu, ale je zajímavé, že v rámci soukromých soudních sporů byli poškození schopni získat víc než polovinu majetku zpátky, dokonce byli schopni donutit baseballový klub, kterému Madoff přispíval, aby část těch prostředků vrátil. Kde je vůle, tam je cesta. Ta vůle ale doposud v Česku chybí, neboť je výhodnější nechat se zkorumpovat. A jak říkám, tuto

Petr Gočev (nar. 1977) je doktorand na katedře politologie na Yale University v USA. Studoval ekonomii, informatiku a filosofii na VŠE v Praze. Působil jako vysokoškolský pedagog a výzkumník. Věnuje se hospodářské politice a politické ekonomii.

MĚSTO S FONTÁNOU

K tématu čísla přispíváme také úryvkem z druhého románu Michaela Chabona, který autor nikdy nezveřejnil. Čtyři kapitoly z knihy z roku 2010 jsou cenné především kvůli komentářům a poznámkám, tvořícím velkou část knihy a nastiňujícím jedno literární ztroskotání.

Americkému prozaikovi Michaelu Chabonovi (nar. 1963) v češtině vyšly čtyři romány, povídkový soubor *Modelový svět* (Argo 2006) a nedávno i kniha esejů s názvem *Mapy a legendy* (Plus 2011). Nedokončený román *Město s fontánou*, vklíněný mezi *Záhady Pittsburghu* (Plus 2010) a *Wonder Boys* (Báječní chlapci), má v jeho tvorbě zvláštní status (k historii tohoto díla se vrací i v jednom z esejů *Map a legend*). Chabon na něm začal pracovat v roce 1987, ale šlo o proces velmi úmorný, naposledy se román pokusil oživit na počátku roku 1993, ale bezúspěšně. Úryvek, jež předkládáme, pochází z vydaného fragmentu románu o délce čtyř kapitol, jimiž kromě náznu dějové linie především procházejí Chabonovy poznámky. Jejich smysl, jak tvrdí autor, je didaktický – donutit čtenáře (a případně začínající spisovatele) poučit se z jeho vlastních chyb. Chabon se odvolává na Beckettův text *Worstward Ho* z roku 1983, a zde bychom měli být obezřetní. Jde totiž o dílo nesmírně komplikované a prakticky nepřeložitelné, působící zprvu jen jako melodický shluk jednočlenných vět (či spíše výpovědí), zájmen, slov nakupených bez ladu a skladu: „All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.“ Jen s velkou námahou a trpělivostí čtenář objeví záblesky jakéhosi příběhu zasazeného do prázdnoty, v níž zaznívají jen výkřiky bez odpovědi – dítě a starý muž, někdo se ptá, kdosi další (druhý? třetí?) odpovídá. Avšak konec jen opakuje první větu prvního odstavce, text se zacyklí ve slovech, jež ztratila smysl. Chabonův odkaz vyjadřuje paradoxní situaci, kdy to, co se říká, a to, na co se odkazuje, si protirečí. U Becketta „fail better“ nevede k prozření a poučení, ale znamená kontinuální nejistotu ohledně vlastní existence, což ostatně implikuje i konec anabáze komentovaného *Města s fontánou*. Chabon zde v podstatě zaujímá dvě role – zdánlivě snaživého, racionalistického autora, který se snaží nalézt kořeny celého debaklu a „vytěžit poučení z chyb“, a toho, kdo ale stejně jako Beckett ví, že nic takového není nikdy možné, protože slova nemusejí vždy vrhat na věci světlo, ale naopak tmavou deku neporozumění. Řečeno s Beckettem: „Worse words for worser still.“ Otázkou je, co se čeká od čtenáře – jak si brát poučení z pouhých čtyř kapitol fragmentu (být o patnácti stech stranách), o němž víme, že jej jeho autor považuje za ztroskotání? Proč byly tyto kapitoly vůbec vydány? Že by právě pro onen odstup, který se vytváří mezi původním textem, rozkošné minuciózními poznámkami a předmluvou? Jde o veřejný masochismus autora, nebo formálně originální úvahu na téma nemožnosti vysvětlit literární dílo, nad nímž autor ztratil moc?

Město s fontánou¹ je román², který ztroskotal kvůli³ Michaelu Chabonovi.

Předmluva

Nevěděl jsem kudy kam. Po mnoho let jsem měl dlouhý a velmi osobní sen o Pittsburghu a tajemstvích léta, ale dnes, jakoby zásluhou nějakého běčkového maniaka s laserovou pistolí v rukou, se mi ten jedinečný sen vykouřil z hlavy. Kdysi jsme s mou nastávající zmámení alchymii soudcových slov, jež plynula z našeho umanutého rozhodnutí nevykroutit se v poslední minutě (jak hořkosladká již tehdy byla vzpomínka na dávnou noc, kdy jsme se bez okolků rozhodli celou věc zrušit), zveřejnili před zraky blízkých a státu Washington své chabé přesvědčení při obřadu, jehož průběh se též vyznačoval nevyhnutelností vlastní snů. No a pár dní nato se naše svaatební lůžko v jednom benátském hotelu stalo dějištěm takřka operetního truchlení a zkázy. Bylo mi čtyřiaadvacet, neměl jsem žádné kořeny, energii, domov ani mapu, jakožto dítě z rozvedeného manželství mne odchovaly roztržité utopie sedmdesátých let a městečko Columbia v Marylandu. Stál jsem kdesi v útrobách čtvrti Cannaregio, solo, abbandonato, perduto, nakrátko a na zkoušku odloučen od své nevěsty (poprvé se doopravdy rozejdeme následující podzim), byl jsem zmatený a doslova nevěděl, kudy se vydat.

V tu chvíli jsem spatřil fatu morganu. Vznášela se za výlohou, malá, zlatá, obdélníková, s ozdobným nápisem vyvedeným skromným serifem, jenž se právě v ten moment jevil jako naprosto patřičný: *Co je postmoderna?*

Vešel jsem do knihkupectví a poprosil, zda bych si mohl knihu prohlédnout. Listoval jsem stránkami, jako bych pátral po stopě, cestě domů, chladivém nápoji pro žízňovou duši. Hned první věc, která mě zaujala, se zdála naplňovat, jak už to s fatou morganou bývá, všechny tyto touhy. Byla to reprodukce akvarelu Léona Kriera, architekta, jenž se proslavil nerealizovanými projekty ideálních měst. Zachycovala, jak by mohl vypadat Washington, D.C., kdyby byl uskutečněn původní barokní urbanistický návrh provedený Pierrem L'Enfantem. Díval se na imaginární město z ptačí či spíše letecké perspektivy, pozorovatel se nacházel nahoře, trochu doprava od staromódního vznášedla, jež hřívávalo křídlem na rozloučenou a posilovalo dojem, že ideální město klesá, když ho člověk opouští. Barvy – zelené kolonády, modrá vodní plocha, bílé pomníky – byly intenzivní a zároveň zkrušující, budily dojem, že zobrazené není jen malba, ale vzpomínka. Vzpomínka na místo, které nikdy neexistovalo.

Narodil jsem se ve Washingtonu a vychovali mě v čerstvě založené Columbii v Marylandu, městě, které stejně jako mé město rodné nejprve existovalo jako předpověď, vlastní grandiózní diagram. Nákresey Washingtonu a Columbie mi vždycky v hlavě splývaly, nejen kvůli tomu, že v obou případech šlo v podstatě o idealizované, neuskutečnitelné mapy sebe sama, ale i proto, že mě celým dětstvím provázel záhadný černošský astronom, vynálezce a průzkumník Benjamin Banneker, který koncem osmnáctého a počátkem devatenáctého století žil kdesi poblíž Columbie a který údajně díky své fotografické paměti zrekonstruoval L'Enfantovy náčrtky poté, co prchlivý Francouz s prací dopáleně (a v rýze francouzském stylu) praštil. Co se však Washingtonu, D.C., týče, stejně jako prokletý román, který mi v benátském knihkupectví začal klíčit v hlavě, ani Columbia nebyla nikdy dokončena, přinejmenším ne tak, jak si původní stavitelé horoucně představovali. Stal se z ní sen; Johnsonova Great Society, Kumbaya aneb sen o rasové a ekumenické koexistenci, otevřený prostor a otevřená třída; a já tento sen snil

dlouhých jedenáct let. Ale plány se nesplnily, rodiče se rozvedli a z Columbie jsme odjeli do Kalifornie, tedy do Pittsburghu, města, které mělo do ideálů z Kumbaye hodně daleko. Avšak až ve chvíli, kdy jsem na straně dvacet textu *Co je postmoderna?* spatřil obrázek Léona Kriera a hlavou mi proběhla vzpomínka na město, jež nikdy nebylo, jsem pochopil a skutečně pocítil ztrátu domova: nekonečnou, neutuchající touhu po místě, jež vlastně nikdy ani nevzniklo, a to je konečně i odpověď na otázku v názvu zmíněné knihy Charlese Jenckse.

Když jsem se vrátil z líbánek, začal jsem si shánět informace o Krierově tvorbě a představoval si román o truchlícím nebo alespoň básnický nešťastném mladíkovi, který se kvůli touze po zmizelém domově nebo jeho představě stane učněm vizionářského, postmoderního architekta. Jinak jsem měl prázdné ruce. V průběhu následujících pěti let jsem napsal patnáct set stran a do látky románu a příběhu jsem vpletl všechno od mesianistického sionismu přes francouzskou kuchyni po ekologický aktivismus. A baseball. A ještě japonské horory. Když jsem ale konečně přestal na té proklaté věci pracovat, zavrhl jsem ji a pustil se do textu, z něhož posléze vznikl román *Wonder Boys*, měl jsem v podstatě ruce pořád stejně prázdné: ztracené dítě a iluzorní představa domova. Později mě mnohokrát napadlo – být jen o něco pravdivější, přimknout se k tomu děcku a touze blíž, řekněme na méně než čtyřech stech stránkách. Mít jen klíč k završení románu, ať už je jím cokoli, dostát nesplněnému závazku, dokončit, co jsem začal. Řečeno s Beckettem, nalézt tak lepší způsob, jak neuspět.

Já totiž v neúspěch věřím, neboť jedině ten je pravdivý. Úspěch je úchylka, nahodilost postrádající smysl. To, že mi paprsek newyorské vydavatelské společnosti vysál z hlavy letní pittsburský román a následovalo „úspěšné“ otisknutí, mě nic užitečného o světě⁴ nenaucilo, nic (krom několika případných poznatků o vlastní pyši), co by alespoň vzdáleně připomínalo pochopení mého Já – tápajícího, prokrastinujícího, váhavého, racionalizujícího, mnohdy netečného plýtváče času.

A co víc, stejně jako v případě vědců, šéf-kuchařů, rodičů, kohokoliv, kdo tvoří nějaký druh umění – vydestilovaného lidského počínání, jež je, v nejjednodušším smyslu, otázkou soustředění –, neúspěch spisovatele nějak určuje. Každý román, než se pustíme do jeho psaní, je potenciálně největší, nejkrásnější či nejnapínavější dílo všech dob; ale během dlouhého zmírajícího pádu, který následuje po dokončení (pokud jej člověk dokončí), poskytuje stejně štedře, jako zdechlý buvol maso, kůži, kosti, rohy a tuk, možnost kdykoliv přesně změřit vzdálenost mezi dílem a l'enfantovským snem. Největší uměleckou i lidskou povinností je všimnout si svých neúspěchů, prokouknout je, zkoumat nahrávky, provádět rekonstrukce, vyhodnocovat výsledky, poučit se z vlastních chyb.

Tudíž jsem se dlouho poté, co román ztroskotal, pokusil, řádně vybaven přírodou, vytěžit z neúspěchu poučení.

1. Pište kratší knihy. *Město s fontánou* se odehrávalo na třech kontinentech, ve dvou městech (jednom fiktivním), v rozsáhlém časovém úseku, má vševědoucího vypravěče, vystupuje zde mnoho postav, objevují se další a další prostředí. Román *Wonder Boys*, stejně jako můj debut, se odehrává ve starém dobrem Pittsburghu, má omezený počet postav a časový rozsah – jediný víkend.

Toto ponaučení jsem posléze zavrhl, protože nevyhovovalo například dalšímu románu *Úžasná dobrodružství Kavaliera a Claye*, a nahradil je jiným:

2. Důvěřujte si. Poměrně brzy nato, co jsem zahájil práci na knize, někdy mezi dvanáctým

a osmnáctým měsícem, jsem věděl, že tu něco, řečeno spisovatelským žargonem, skřípe. Protagonista byl příliš pasivní. Jeho žal příliš vágní. Nevěděl jsem nic o tom, jak architekti ve skutečnosti pracovali, a přitom jsem byl sám příliš pasivní, než abych se pokusil tuto nevědomost napravit. A tak dále. Mnohokrát se mi stalo, že jsem se posadil k práci, žaludek mi sevřela ledová ruka a ne a ne se pustit. Byla to Ruka hrůzy. Měl jsem jí věnovat větší pozornost.

Bohužel jsem si na *Město s fontánou* vzal poměrně značnou zálohu od vydavatele své prvotiny. Báł jsem se, že pokud bych knihu



Akvarel architekta Léona Kriera, zobrazující ideální podobu Washing-

nedokončil, mohl bych být donucen peníze vrátit. Mohl bych se stát kořistí černé právnícké magie. Na druhé straně jsem se také bál, usadit se ke stolu a pokoušet se zmírnit protagonistovu vágnost nebo skryt svou neznalost architektonického řemesla, že jediným důvodem, proč jsem navzdory pravidelným masážím prováděným Rukou hrůzy dosud vytrval, byl pouhý strach, finanční obavy. Když *Město s fontánou* neuspělo, ponaučení logicky bylo:

3. Neberte si zálohy, dílo prodejte, až když je hotové. Finanční závazky vůči vydavateli probouzejí ve spisovateli celou řadu tlaků, jemných i silných, přičemž zásadní je výše zmiňovaný tlak, aby navzdory zdravému rozumu pokračoval v práci na zpackaném úkolu. Tlak zálohy ho uvádí do podobného stavu, v jakém se nachází stát po monstrózních výdajích intelektuálních, lidských i finančních statků, když po celé roky vede válku bez sebenepatrnější šance na vítězství. Avšak spisovatelé stejně jako kdokoliv jiný potřebují peníze, a když jsou k mání, tak si je pravděpodobně stejně jako kdokoliv jiný vezmou. Pokud byste měli živit rodinu a nechtěli jen nakupovat

Michael Chabon

jídlo, oblečení, nejnovější plachetnice od Matela, ale koupit si i čas, v němž budete moct doopravdy psát, odmítnout zálohu by znamenalo, že budete muset být bohatší, optimističtější, cílevědomější nebo daleko šikovnější, co se zacházení s časem týče, než většina spisovatelů, jež znám. A proto:

4. Vytrvejte. Protože i později, když jsem pracoval nejdřív na *Úžasných dobrodružstvích Kavaliera a Claye* a pak na *Židovském policejním klubu*, za něž mi vydavatelé opět nabídli tučné zálohy, Ruka hrůzy se vracela, znovu a znovu, aby obratně propletla mrazivé prsty mými vnitřními orgány. Hodně, hodněkrát

ženou, zkonsumovaná jídla, navštívené hostely, zakoupené boty, to všechno proniklo do textu a všem kromě mne by zůstalo neviditelné a neznámé. Také jsem našel střípky z dětství a let před románem, příběhy a legrační historky a osoby a prostředí, které bez odmlouvání šlechetně posloužily ztroskotanému románu, přičemž mi částečně nebo zcela vymizely z živé paměti, dokud jsem je znovu s lítostí z opětovného setkání neobjevil na stránkách *Města*.

Když jsem začal číslovanými poznámkami vytvářet tento koncept „života pod čarou“, ocitl jsem se náhle i na stopě záhadného

dostal na úroveň lavičky hostů, otec už přeběhl celé levé křídlo, aby ho uvítal.

„Harry!“ vyrazil otec první slabiku a rozpraženými rukama udělal jakési kouzelnické abrakadabra. Obvykle to byl rezervovaný, dokonce odtažitý člověk, ale na loučení a vítání si potrpěl. Končetiny měl kostnaté a hranaté, nos dlouhý a těsně předtím, než se objali, si Harry všiml, že jeho světlá, rezavá a stříbrtá bradka je delší, vypelichanější a stříbrtější než kdykoliv předtím.

„Ahoj, tati.“ Otec čpěl tělesnou námahou, ale jeho košile pohladila Harryho po tváři. „Šel jsem kolem domu.“

„Přestěhovala se,“ vysvětlil rabín Klezmer a dal synovi velkou, škrábavou pusu.

„To mi došlo.“

„Pojď sem,“ řekl otec a ukázal na lavičku hostů. „Tak, děti,“ zavolal na děcka na hřišti, která přestala trénovat a sledovala svého rabína, který jim naštěstí doprával alespoň kousek nezvyklého chování, například objetí neznámého muže, denně. „Dejte si tři kolečka kolem dokola.“ Mával rukama, dokud se nepohnuli. „Honem, honem.“

Děti se daly lině do běhu, a sotva se otec posadil a otočil se k nim zády, Harry si všiml, že nechaly běhání a jen obcházely hřiště, napodobovaly otcovo víření rukama, opičily se po jeho „Honem, honem“ a hihňaly se. Rabín Klezmer si sundal čepici s velkým žlutým M a pročísl si řídnuoucí vlasy.

„Tak. Kdepak jsi byl?“ V hlase neměl ani stopu výčitky, ačkoliv Harry za celou dobu, co byl pryč, poslal jen jeden pohled a zavolal všehovšudy třikrát, hned zkraje svého putování. „Ale tak vůbec,“ odpověděl. „V Kalifornii. V Indianě.“ Neurčitost odpovědi byla záměrná jen zčásti. Projel všech čtyřicet osm sousedů kromě Severní Dakoty a Maine, včetně Britské Kolumbie, Ontaria a Quebecu, žil z peněz, které zdědil po Royovi, spal v 275 motelech, spatřil všemožné přírodní skvosty, zažil celou škálu amerického počasí, na Západě prošel zdevastovaná předměstí, koukal na baseball na Wrigley Field a vyspal se s holkou jménem Sheena. Ale podrobnosti této cesty se zdály příliš početné a zároveň příliš všední na to, aby je šlo vyjádřit slovy. Pokrčil rameny. Většinu času nejspíš jen tupě řídil Royovo auto. „Viděl jsem Mount Rushmore. Obědval jsem tuňákový sendvič s hranolky v každém motorestu po celých Státech.“

„Nádhera,“ řekl otec a usmíval se, jako by ho snad ani neslyšel. Rabín Klezmer byl jako mnoho rabínů odjakživa rozumný a pragmatický muž, přízemní v tom nejlepší slova smyslu, zajímal se o život, jeho břemena i radosti, ale od Royovy smrti se prostota jeho duše a zájem o svět staly jen chlácholivou, neprostopnou mlhou. Bradku, kterou dosud udržoval tak pečlivě jako místní zubař, nechal zplanět, byla rozčuchaná a řídká jako mrak; jako postgraduát nebo uprchlík prošel řadou anonymních a zaplivaných bytů. Nesoustředil se a byl neustále jakoby v jiném světě, v hovoru odkazoval na mesianistické či starověké texty. Někteří členové kongregace ho občas nemilosrdně nazývali rabín Krazy. „To zní jako velká zábava.“

„Tati, kde je máma? Odešla snad z Huxley?“

Harryho otec chvilíčku zaváhal, než promluvil, a na okamžik se Harry vyděsil, že se jí něco stalo, protože naprosto stejně otec zaváhal před čtyřmi lety, když mu oznamoval, že se Roy zabil.⁵ Otec to nepochybně vycítil, protože Harrymu položil ruku na rameno.

„Odjela ze země.“ Zamrkal údivem nad informací, kterou hodlal odhalit. „Tvoje matka je na Belize.“ Rabi vyrostl v Canarsie, a když měl vyslovit exotické slovo, jeho obvykle vážný tón nadšeně ožil.

„Belize? To je v Jižní Americe?“

„Střední. Bývalý Britský Honduras. Prý tam hrozně rychle kácejí stromy.“ Nezdálo se,

že by rabína nebezpečný stav belizského ekosystému nějak zvlášť trápil.

„Jela se Zemí číslo pět?“⁶ Jméno označovalo kontroverzní „zelenou policejní sílu“, k níž se matka vloni přidala, těsně před Harryho odjezdem do neznáma.

1 Původně (1987–1989) *Ztracený svět*, což je název výstižnější, byť ne zcela původní. Ovšem už jako děcku mi dědeček z matčiny strany (jeden z pěti právníků v naší rodině – rodiče nevýjímaje – kteří nás pravidelně navštěvovali na Pesach či Dikůvzdání) vtloukal do hlavy: „Na název není copyright.“

2 S poznámkami, komentáři, připomínkami, omluvami, vysvětlivkami, vzpomínkami, varovnými historkami a výchovnými naučeními, textovými variantami, sebeobviňováním, zleřšovky, otázkami řemesla a techniky, odhaleným tajemstvím obchodu, reflexemi a se životem, a tím vším rozcupovaným, leč zarovnaným pod čarou.

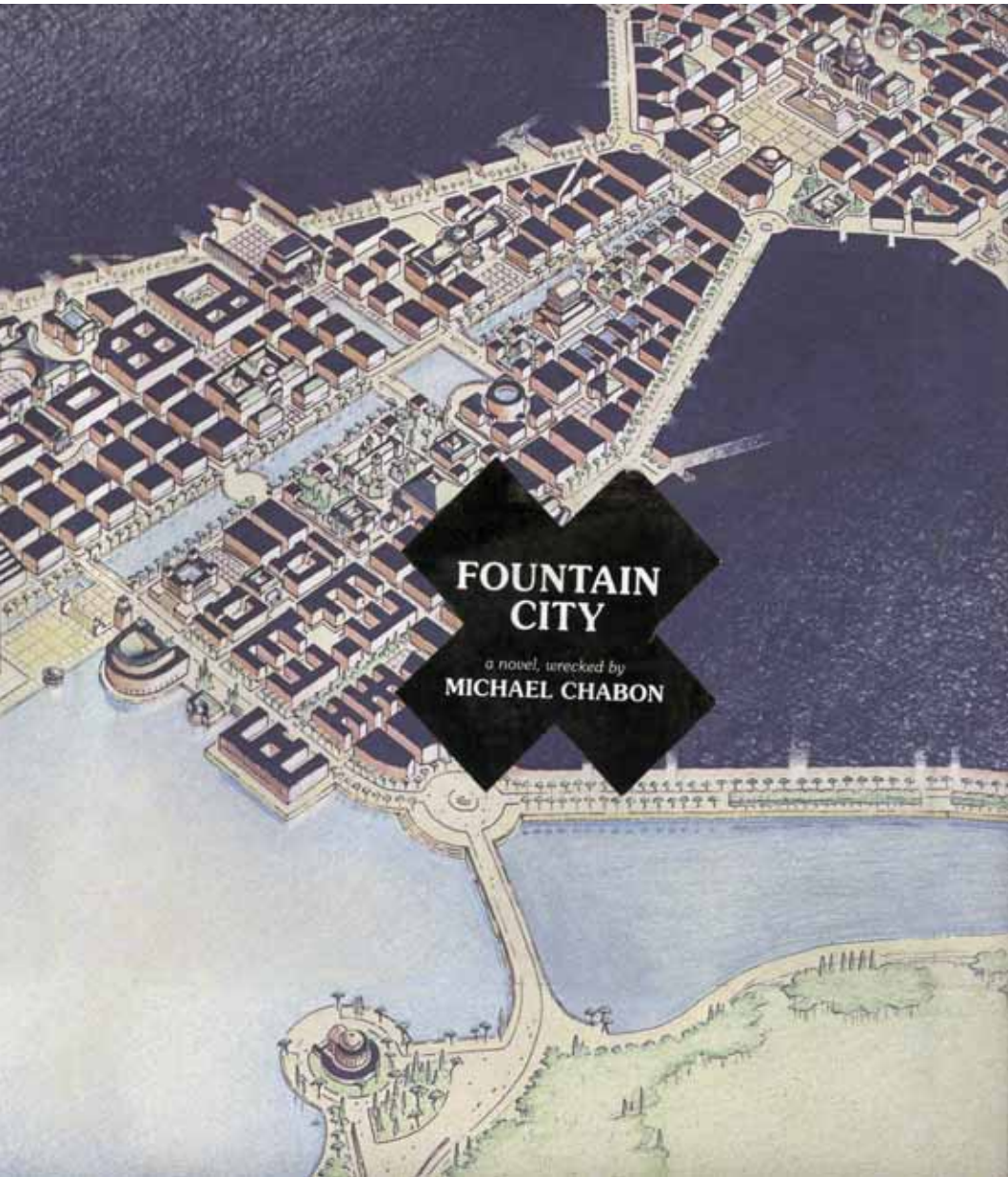
3 Ztroskotat – 1. Nárazem přijít ke zkáze. 2. Prožít takovou zkázu lodi. 3. Utrpět škodu, nezdar. Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost, Academia 2007.

4 Jak vyhrát v loterii: Za prvé, zakupte výherní los.

5 Druhý odkaz na sebevraždu na prvních čtyřech stranách románu. V mé tvorbě jde o návratný motiv, zejména ve *Wonder Boys* a *Židovském policejním klubu*, které se otázkou zabývají důkladně. Je to zvláštní, protože sám jsem nikdy, ani v nejtěmnějších okamžicích svého života, o sebevraždě neuvažoval. Tento paradox lze možná vysvětlit tak, že kniha jako taková se neustále snaží svého autora během psaní zabít. Mnohokrát jsem při pětiapůlletém trmácení *Městem s fontánou* cítil, že mě ničí, sráží k zemi, pohřbívá mě zaživa, topí mě, vysává ze mě všechny síly. A autorem té zatracené věci jsem samozřejmě byl já sám. Zabíjel jsem sám sebe.

6 V prvních náčrtech se organizace jmenovala Geofilia a sloužila jen jako místo, kde šlo upíchnout jednu ze dvou sester Ralpha Haymakera. Román se v podstatě začíná tak, že zatlučete pár náhodných motivických háčků – otec rabín, bratr, který zemřel na depresi spojenou s AIDS, hrdina student architektury – na nástěnku imaginace a navěsíte na ně do zásoby nejrůznější postavy. Spousta práce na cestě od prvního do druhého náčrtu spočívá v tom, že sundáváte některé z postav, nikdy pořádně nevyužité, z háčků a se značnou lítostí je, často ještě v típytíových, honosných, konceptuálních obalech, vyhazujete do smetí. Když se z gojského Ralpha stal Harry, syn rabínův, vyhodil jsem mu sourozence a opustil tak prapůvodní zdroj inspirace pro *Město*, své dětské přátelství s Megginsonovými. Mezitím se prohloubil můj vztah k otázkám obnovy životního prostředí. Nejprve jsem jen plánoval si poněkud nevtipně zavtipkovat na účet jedné z dávných kolegyní na Irvine, ženy trochu upjaté, ale upřímné. Ale přírodní obnovu jsem začal vnímat v kabalistickém smyslu jako tikkum olam – nápravu světa – a cítil jsem, že by měla ležet přímo v srdci románu. Osud můj i osud díla proto nevyhnutelně přitahovala Florida, stát, který byl jako jídelní lístek posetý piráty, kosmonauty, pomeranči a ali-gátory a odjakživa mě okouzloval. Uvědomil jsem si, že se zde nachází vážně poškozený národní park Everglades, ale i Disneyland, totalitní verze mého rodného města. Opustil jsem původní představu o hrdinovi, který hledá svůj osud v grandiózním utopickém prostoru, a vyměnil jej za Las Vegas. Přetrpěl jsem další šedivou seattleskou zimu, čekal na začátek jara a směřoval pohled ke Slunečnému svítu, domovu Grapefruitské ligy, kam Ponce De León odešel hledat tajemnou léčivou fontánu, fontánu obnovy, tikkum olam. Vypadalo to, že se všechna tematická vlákna spletou vjedno. Tento román mi dopřeje možnost provést to, čeho dosáhl Léon Krier na obrázku, jenž je i přebalem této knihy – postavit na papíře město, jež bude patřit jen a jen mně. Poprvé jsem to město spatřil, palmy, sluneční svít, červené tašky na střechách hotelů města s fontánou. Brzy poté jsem vyrazil na Floridu, ve fikčním i skutečném světě, a byl jsem nekonečně natěšený. Historie neúspěchu je plná takovýchto šťavnatých a iluzorních představ zlatých měst, od Ciboly po Pearyho Rocker Land.

Z anglického originálu **Fountain city** (kniha vyšla v roce 2010 jako součást 36. čísla časopisu McSweeney's) přeložila **Anna Vondřichová**.



gtonu, D.C. Michael Chabon tento návrh použil jako obálku svého *Města s fontánou*

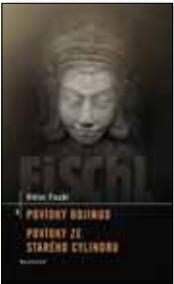
jsem při psaní cítil, že mě zalila vlna zděšení, pochyb a tušení nevyhnutelného neúspěchu. Kdybych si vzal ponaučení z druhého bodu, odložil bych obě knihy, než bych na nich mohl strávit stejně času jako na *Městě s fontánou*. Přesto jsem klopýtal vpřed a své pochybnosti a nesnáze jsem opisoval, přepisoval, až jsem se z nich nakonec vypsál docela. Dokončil jsem knihu podle svého nejlepšího svědomí a pustil se do další.

Těsně předtím, než jsem vzdal svůj mar-ný pokus vzít si z fiaska z *Města s fontánou* ponaučení, vidět je slovy rozkošné stati Řemeslník od Richarda Sennetta jako „užitečný neúspěch“, vytvořil jsem poznámky, jež román doplňují. Po několikaleté pauze jsem se potopil zpět k vraku knihy, kterou jsem zanechal na dně svého pevného disku, abych zjistil, jaké poklady – pokud vůbec nějaké – je z ní možné vynést na světlo. Namísto užitečných moudr jsem objevil podivně netknutý záznam svého života v době, kdy jsem knihu psal, bublinu dávného vzduchu lapanou v neprodyšně uzavřeném trupu potopeného románu. Sousedé, hádky s bývalou

života knihy, jakékoliv knihy, historie jejího zrození, růstu, evoluce a – v tomto případě – předčasné smrti. Zapáleně jsem věřil, že neexistuje nic úspěšnějšího než neúspěch, a doufal jsem, že se vytasím a podělím (jako zvláštní zmocněnec Kongresu pro vyšetřování katastrof) s poučeními ze ztroskotání *Města s fontánou*, v naději, že se druzí poučí a získají tak z mých chyb užitek. Ale pak, dříve než jsem dokázal sepsat poznámky dál než do čtvrté kapitoly, se do toho vložily další, naléhavější závazky, a ta prosolená, vilejší oslizlá hmota klesla zpět do ticha a temnoty, a tak jsem v této snaze, stejně jako v mnoha dalších před jistým benátským odpolednem i po něm, neuspěl.

Michael Chabon, červen 2010

Když Rabín Klezmer syna spatřil, byl mladík tak v polovině parkoviště Interfaith Plexus; zvolna, možná udiveně zamával, a když se



Viktor Fischl
Povídky odjinud
 Garamond 2012, 192 s.

Obálka s tváří slepého khmerského krále skrývá poslední čtyři povídky spisovatele a diplomata Viktora Fischla, jenž zemřel před šesti lety v Jeruzalémě. Bylo mu 94 let, a jak slíbil při přebírání ceny Jaroslava Seiferta v roce 2004, psal do posledního dechu. Byl už slepý, pohyboval se na kolečkovém křesle, povídky diktoval nebo po paměti ňukal – ne vždy přesným úhozem – do starého stroje. Odjinud v názvu znamená inspiraci jiným světem, Dálným východem, jenž rodí téma smrti, přesahu, a zároveň méně autobiografických prvků. Autor připouští, že texty „vyrůstají často z nějakých kořenů nerealistických. Všecko je v nich jiné. Jinak se v nich myslí, jinak se v nich žije.“ Obrazné příběhy však souvisejí, čtenář má dojem, že četl spíš román. Mistrný vypravěč sní v kambodžském Angkor Vat pod sochou krále o osudu opuštěného města. O královském činu, který zabránil válce. Vladař lid odvedl poslepu pryč, kamsi za věčností, a památka na to přetrvala staletí. Poslední povídka Dostihy zůstala nedokončená a zčásti nečitelná. A to právě v nejdramatičtější pasáži o dvou proti sobě směřujících provazozjezdčích. Snad jde o obraz tenké životní linky, u níž stále hrozí ztráta balance. Umocňoval by ho zlomený vaz jezdce na pardubické steeplechase a školníkovy úsměvy nad párky z koně, který si zlomil nohu. A školník je zároveň akrobatem... Jako by tu Fischl zanechal nerozřešitelnou hádanku a souborem obecně i výzvu: „... nejsem si jist, dojde-li všecko, co vám tu začínám posílat, adresátovi, ale prostě nemohu, nejsem s to nosit všechno v hlavě jenom sám. Tak mně v tom prosím pomozte.“

Božena Tichá



Olga Barényiová
Pražský tanec smrti
 Přeložila Michaela Škultěty
 Plus 2012, 346 s.

Olga Barényiová (nar. 1910) zůstává doposud tajemstvím české literatury, nikdo netuší, jaké byla národnosti ani kdy a jak zemřela. Co o ní tedy víme? Především že za protektorátu byla veřejně literárně činná a že se provdala za německého státního příslušníka, proto se po skončení války skrývala a posléze z Čech uprchla. Roku 1958 jí pak v Mnichově vyšla německy psaná, pro Čechy značně kontroverzní kniha Pražský tanec smrti. A nyní po skoro šedesáti letech od svého vzniku vychází i u nás. Tento román otevírá absolutně převrácenou perspektivu k našemu chápání událostí během květnového povstání. Antičeské ladění z něj přímo křičí. Češi jsou zde vykresleni jako bestie mstící se na všem, co jen trochu připomíná Německo. Bez jakéhokoli ohledu a slitování vraždí děti i lidi, kteří se je snaží chránit. Otázkou je, jakým způsobem tedy román číst. Nabízejí se dva. Pokud se neubráníme čist ho jako dokument doby, dovede nás to jen k literatuře faktu, popřípadě do archivu, a k touze dopátrat se pravdy. Druhým způsobem je čist ho jako detektivní či špiónážní román. Avšak potom je to detektivka značně prvoplánová a místy modelově připomínající socialistický realismus. Postavy naplňují předem daná schémata, děj je vystaven na náhodách a vše pohromadě drží jen konspirační teorie. Proto jediným východiskem je oprostit se od všeho, co se nabízí, a zamyslet se nad dosahem knihy, problémem kolektivní viny a kolektivního trestu. Může vůbec něco takového existovat?

Tereza Šnellerová



Ian McEwan
Amsterdam
 Přeložil Ladislav Šenkyřík
 Odeon 2012, 162 s.

Je s podivem, jak podobný si je McEwanův poslední román Solar s tímto textem z roku 1998. Ačkoliv je Amsterdam výrazně uměřenější, co se vedlejších linií týče, jistě pilíře příběhu zůstávají na svém místě. Zápas o lásku, který může končit smrtí; ješitnost, kterou nepřemůže ani zmíněná láska; zaujetí vlastní neomylností; velmi ambivalentní konec. Na rozdíl od Solaru je však zločin ještě částečně potrestán prostinkým „Kdo jinému jámu kopá, sám do ní padá“, byť ve velmi absurdním duchu. Přímocharost sdělení a spád děje představují jednoznačně pozitivum, příběh je palčivý jako nemoc, která zahubila Molly, femme fatale hned čtyř mužů. Ukazuje se, že každý z nich se k lásce vztahoval jinak a každý se jinak vyrovnává s její ztrátou. Ovšem počáteční ořes vystřídá realita, která si pohraje s jejich osudy a navzájem je promíchá. Politické skandály ministra zahraničí Juliana Garmonyho jsou kořistí bulvárního plátku Vernona Hallidaye a jeho spoluvlastníka, Mollyina manžela George, a přátelství Vernona s hudebním skladatelem Clivem pochroumá špatné svědomí jich obou. McEwanovo dílo je plně založeno na alegorii ctností a neřestí, problém je však v tom, že zde není jediná ctnostná postava, ctnost je jen další přetvářkou ctižádostivých černých psů, kteří peláší za šťavatou odměnou hlava nehlava. A odměna? Tak například: „vytvořit velké hudební dílo, nicméně takové podle něj bude jen to, které náležitě ocení hudebníci, kritika i veřejnost a které mu zajistí status celebrity“. Vítejte ve fikčním světě, který vás naráz zaplaví luxusem i hnusem plynoucím z jednání jeho obyvatel.

Anna Vondřichová



Michel Houellebecq
Rozšíření bitevního pole
 Přeložil Alan Beguivin
 Odeon 2012, 140 s.

První román úmyslného provokatéra Houellebecqa sleduje se zvráceně symfonickým troj-členěním přežívání bezejmenného izolovaného středního kádra – informatika ve velké softwarové společnosti – ve světě dokonale naprogramovaných alfa jedinců. Úvodní, nápadně sociologizující věta uvádí do postmoderní situace svobodného, a proto vykořeněného a odcizeného člověka v rozložené společnosti, která redukuje lidské bytosti na kupní síly a v níž se krádež auta rovná smrti blízkého. Zachycuje přesně ten okamžik, v němž se nuda každodennosti mění v bolestné vědomí její nesmyslnosti a potlačovaná sexuální touha v pocit uvěznění ve vlastním těle. Bitevní pole a pravidla boje se rozšiřují do všech oblastí života: zbraně a nástroje nadvládý už nejsou jen ekonomické, ale i sexuální. Služební cesta po francouzském venkově, vylíčená v druhé části, se spíše než osvěžením a uvolněním stává jízdou od jednoho krajního zážitku k druhému, vyústivší v nezbytnou (kolegovu) sebevraždu. Třetí, plačtivě tragikomická část pak oficiálně označí hlavního antihrdinu za depresivního a nabízí různě čitelné „rozuzlení“. Houellebecq tu naplno uplatňuje doposud jen naznačenou (sebe)ironii a hořce humorný přístup k lidskému jhu. Právě v ironickém zrcadlení spočívá autorova kaufmanovská provokativnost a záslužná, ale nevděčná role šaška. Houellebecqovu ostrohledu se ale nevyhýbá ani samo spisovatelství: prokládá text „zvířecími fikcemi“ z pera svého Pařížana, místy promlouvá přímo ke čtenáři a obecněji vyzývá na souboj možnosti románové formy ve světě bez vztahů.

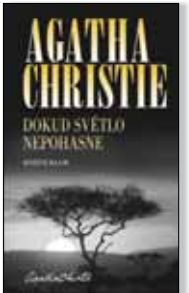
Johana Kotišová



Rjú Murakami
Piercing
 Přeložil Jan Levora
 Argo 2012, 126 s.

Vykořeněnost, neschopnost komunikovat s okolím a uzavřenost do sebe definují velké množství světově úspěšných japonských filmů uplynulých dvou dekád. Možná dříve než filmaři tyto společenské proměny současného Japonska reflektoval spisovatel Rjú Murakami. Jeho knihy se vyznačují novým realistickým stylem a extrémními motivy, v nichž se odrážejí vlivy evropské modernistické tvorby i snaha tematizovat sociální změny, které v japonské společnosti nastaly v důsledku prudké modernizace, splasknutí ekonomické bubliny a vůbec vstřebávání některých západních vzorců. Jestliže Murakami patřil k mladým autorům, jejichž prostřednictvím japonská literatura vstoupila do literatury světové, v jeho díle se pak ukazuje dvojlomnost, s níž se světu otevírá samotná jeho rodná země. Ve čtvrté česky vydané próze Piercing se podobně jako v novele Čáry ukazuje, že ačkoli Murakami na povrchu šokuje brutálními scénami, nejde v jeho díle jen o postižení psychologie vyšinutých jedinců z okraje společnosti, ale i o popis toho, který se hraniční posunulo přímo do středu. Jak se exces stává normou. Od patologie rovnou k sociologii. Už v úvodní scéně Piercingu nevniká do rodinného prostředí prosyceného vůní domácího chleba hororové napětí zvňějsku, neboť monstra tu nejsou nikterak oddělena od obětí. Masajuki Kawašima stojí nad postýlkou s miminkem, v ruce drží sekáček na led a přesvědčuje se, že by světu potomku nikdy nemohl ublížit. Děs z blízkosti nebezpečí je intenzivní zejména proto, že ohrožení cíhá v samotném hrdinově nitru. Jednoduchá zápletka – Kawašima se rozhodne ubodat prostitutku, aby se zbavil vlastních běsů, které by mohly vyvolat chování, jehož by poté litoval – zpočátku přináší vcelku napínavé detektivně thrillerové vyprávění, ale poté, co do dění vstupuje jeho „oběť“, se stáváme svědky postupného rozkrývání dvou smutných, nešťastných myslí. U obou lze vystopovat silné podezření na duševní poruchu, přitom však bezvýchodnost pramení především z toho, že nesledujeme příběh dvou bláznů, ale sociologickou sondu do společnosti, v které jsou šílení skoro všichni. Roztříštěné a zároveň netečné postavy, neschopné vymanit se z vlastní minulosti, implicitně promlouvají i o společnosti poznamenané událostmi v minulosti. „Stačí už jen chvilka a všechna ta slova zmizí. A teprve až pocítíš, že skutečně zmizela, uvědomíš si, jak suchá a mrtvá ta slova jsou. Jako pomačkané, už vyřazené staré bankovky. (...) Jsou maličká jako kuličky pačinka nebo mentolové bonbóny Džintan a kutálí se a mizí, ale v těch vzdálených koutech těla do něčeho narážejí a to NĚCO se probouzí. Jsou to naše vzpomínky. Na rozdíl od slov jsou měkké a kluzké.“

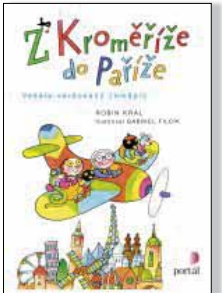
Tomáš Stejskal



Agatha Christie
Dokud světlo nepohasne
 Přeložila Hana Petráková
 Knihní klub 2012, 168 s.

Deset povídek publikovaných časopisecky ve dvacátých a třicátých letech vyšlo v Anglii souborně teprve v roce 1997, u nás se dosud objevila jen jediná. Stmelujícím rysem souboru je to, co bychom možná u Christie nečekali: absence vraždy (s jednou výjimkou potvrzující pravidlo). A nutno říct, že to je i jejich nedostatkem. Láska zkalená šílenstvím, honba za ukrytým pokladem, vydírání, loupež diamantu, sebevražda a jako třešnička návrat ztracené lásky, cožpak může tohle vynahradit spleťtost románů anebo přinejmenším napětí slavnějších povídek (když zde jen ve dvou vystupuje Hercule Poirot, chybí tu pro detektivku zásadní splétání nitek ke zločinu a čtenář vidí činnost pachatelů jako na dlani)? Navíc některé jsou nepokrytě slabé, ty lepší pak působí spíš jen jako črty k hlubšímu propracování, případně je můžeme číst jako společenskou studii (kouzlo bohatých sídel, trávou porostlých útesů či luxusních šatů funguje spolehlivě). Svazek má však jednu zvláštnost, která dává jeho českému vydání smysl. Za každou povídkou následuje poměrně dlouhá pasáž osvětlující nejen okolnosti vzniku textu, ale i spřízněné motivy v jiných autorčiných dílech, případně dobové přijetí. Ačkoliv se zde čerpá i z osobní historie spisovatelky, činí se tak adekvátně tématu. Až člověka napadá, že jde o metaforu detektivky jako takové. Nevzrušuje snad vyšetřování a pátrání po stopách mnohdy víc než samotné odhalení vraha?

Anna Vondřichová



Robin Král
Z Kroměříže do Paříže
 Portál 2012, 90 s.

Pokud se vám rozbije přehazovačka, hodte si ji na druhou stranu, protože pojedeme z kopce i do kopce: veršovaný zeměpis Robina Krále podává formou zábavnou i poutavou geografické fakty a nezbývá mi než přidat svou trošku ku gaudiu. Kupříkladu městu Aš se někdy říkávalo Arš; město Beroun má jméno dle Verony, neboť jej založil kys český král, a medvěd se do berounského znaku dostal etymologickou hravostí (der Bär = medvěd), podobně jako do znaku města Berlína, které bylo kdysi slávskou osadou jezerní na „berlách“, to jest kůlech, ric pic čamrda! Tak zřejmě, že názvy geografické bývají někdy původu zastřeného: obec Hostivař byla kdys místem s hradiskem – místem varným, odkud vyhlíželi strážní, zdali se do kottliny pražské blíží vetfelci, tj. „gosti“. Přičteme-li k tomu skutečnost, že v Hostivaři se nacházejí přívětivé hospody, není se čemu více divit. Jméno Postoloprty zase znamená, že tam kdysi ševci „prtali postole“, tj. šili podrážky k botám, a s pšoukáním na stole to nemá co dělat. Vidno tedy, že věda etymologická o původu místních jmen může být nanejvýš inspirující disciplínou. Ilustrace Gabriela Filčíka potěší zrak a jsou kongeniálním doprovodem básníkových geograficko-poetických glos z pomezí nonsensu. Opravdu zdařilá kniha, která potěší děti a rodiče, jakož i cestovatele za hranice všedních dní!

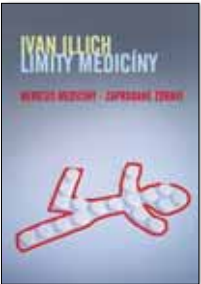
Vít Kremlička



Lenka Kalinová
Konec nadějí a nová očekávání.
K dějinám české společnosti 1969–1993
Academia 2012, 396 s.

Nová kniha Lenky Kalinové volně navazuje na její starší práci Společenské proměny v časech socialistického experimentu. K sociálním dějinám v letech 1945–1969 a přináší široce pojaté sociální dějiny normalizace a prvních transformačních let. V úvodních kapitolách podává autorka výklad zkoumaného období a snaží se interpretovat vývoj společnosti po Pražském jaru. Bohužel příliš často opakuje jednotlivé poznatky nebo shrnuje již řečené ve starší práci. Současně se autorčiným tezí nedostává odkazů na zdroje, často zoufale chybějí poznámky pod čarou, stejně jako použití nejnovější literatury. Druhá část, která by měla být páteří knihy, samotné sociální dějiny let 1969–1993, je velice stručná. Přesto kapitoly o životním stylu, bydlení, vzdělávání, zdravotnictví apod. představují ucelený a doposud chybějící výklad vývoje těchto oblastí – zmíněné nedostatky ale přetrvávají i zde. Navíc se do knihy vloudilo mnoho dalších nepřesností (Otto von Bismarck jako rakouský reformátor apod.), sporných až zavádějících tvrzení, překlepů a stylistických neobratností, což výrazně devaluje její proklamovaný syntetický charakter. Publikace – byť ji lze označit za průkopnickou – bohužel nenaplnila očekávání a zůstává pouhým souborem již dříve zveřejněných poznatků se spornou interpretační kvalitou.

Jan Gruber



Ivan Illich
Limity medicíny. Nemesis medicíny
– zaprodané zdraví
Přeložil Radkin Honzák
Emitos 2012, 177 s.

„Medicínský establishment se stal významným nebezpečím pro zdraví,“ otevírá filosof Illich prý radikální kritiku moderní medicíny. Biomedicíně vytýká vyvlastnění zdraví, léčební monopol a diagnostický imperialismus – třídění lidí podle diagnóz (z nějž všichni vycházíme jako pacienti a konzumenti pojištění) i vynalézání nových nemocí. Medicínský „pokrok“ navíc podle autora zdraví spíš škodí: paralyzuje samostatné hojení, ničí svobodu definovat vlastní zdraví, vybrat si způsob léčení i svobodu zemřít. Válka proti smrti je přitom nejen předem prohraná, ale v důsledku i antihumánní, neboť způsobuje „nový druh utrpení: znečitlivělé, nemohoucí a osamělé přežívání ve světě změněném v nemocniční oddělení“. Nemesis, bohyně božské odplaty, se tak mstí za ztrátu respektu k životu i smrti. Už tak zhuštěný obranný útok doplňují křiklavé informace o peněžních tocích v americkém zdravotním systému či o zatajovaných vedlejších účincích léků, shrnutí historických představ vylovených dříve Foucaultem nebo již klasická antropologická úvaha o magicko-symbolické roli bílých plášťů, lékařských rituálů a termínů-zaklínadel. Radost z českého vydání může zkazit mechanický překlad, místy doprovázený bodrými archaismy a libovolně sázenými vysvětlivkami. Původní údernost se tak mění v nesrozumitelnost. Nebo že by jazyková anarchie ladila s Illichovými myšlenkami?

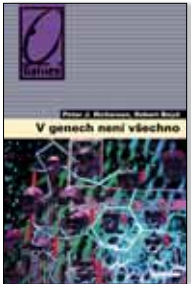
Johana Kotišová



Zdeněk Horský
Koperník a české země
Pavel Mervart 2011, 491 s.

Není mnoho knih z české vědecké produkce 20. století, o nichž by se dalo říci, že jejich světovému ohlasu zabránil pouze marginální jazyk, ve kterém byly napsány. Bílou vránou je i nově vydaná antologie studií Zdeňka Horského (1929–1988), v jehož osobě se snoubil historik s fyzikem – ideální kombinace pro analýzu složitých problémů dějin přírodních věd. S důrazem na osobu Mikuláše Koperníka se ve svých textech Horský velmi inovativně ptá právě po povaze moderní vědy a po jejím historickém vývoji, který mu není jen neutuchajícím pokrokem poznání. Podobně jako autorův starší současník Alexandre Koyré ho chápe hlavně jako součást dějin myšlení. Základní otázka, již si Horský klade, zní: Do jakého vztahu se dostává Koperníkova astronomie vůči celku tehdejší vědy? Tato snaha porozumět kontextu je hlavním imperativem knihy. Vedle Koperníka se zaobírá rovněž například Tadeášem Hájkem z Hájku nebo Janem Jesseniem, mezi nejpozoruhodnější texty ovšem patří úvahy o platonismu a jeho významu pro konstituování moderních přírodních věd. Jejich rozvoj byl totiž možný až na základě fundamentální proměny filosofického paradigmatu kolem roku 1600 spojené se znovuobjevením Platónovy nauky. Kniže prospěla i nadmíru pečlivá editorská práce Tomáše Hermannna, Vojtěcha Hladkého a Ivy Lelkové, antologie tak díky nim bez vadý na krásu odkrývá práci zapomenutého českého myslitele evropského formátu.

Marek Fapšo



Robert Boyd, Peter J. Richerson
V genech není všechno
Přeložil Jakub Šafránek
Academia 2012, 408 s.

Název knihy trochu klame. Autorům totiž primárně nejde o polemiku s genetickým determinismem, ale o to ukázat, že si současné humanitní vědy lžou do kapsy, když při studiu lidské kultury nezohledňují evoluční přístup. Stála skutečně kultura, a nikoliv ostré zuby, za úspěchem našeho druhu? Je jistě namístě se ptát, proč je kultura – ve smyslu znalostí a chování předávaných sociálním učením – v přírodě tak vzácná; některá zvířata sice cosi na způsob kultury mají, ale moc jich není. Proč potom vznikla komplexní kultura u člověka? Jakou roli zde asi hrála teorie mysli – nebo vývoj klimatu? Autoři zkoumají celou řadu témat, od populační genetiky přes náboženství po teorii memů. Podrobně analyzují, co má vývoj kultury společného s biologickou evolucí (a zda můžeme proto třeba mluvit o obdobě replikátorů a mutací), jak se oba procesy liší a jak spolu koexistují. Dojde i na některé zvláštnosti současného světa – jak například vysvětlit negativní korelaci mezi úspěchem a plodností? Není současná demografická revoluce přímo výsměchem darwinismu? Co si máme počít s faktem, že řada kulturních zvyklostí je zjevně maladaptivních? Kniha řeší bezesporu zajímavé otázky. Jistou výtku k ní však mít lze: u populárně-vědecké literatury se očekává i formální čtivost a vtip. Autoři se bohužel snaží být tak seriózní a důkladní, až některé pasáže působí rozvláčně a suše.

Pavel Houser

Odjinud

Aktuální Souvislosti č. 2/2012 obsahují několik zajímavých tematických bloků. Petr Šrámek a Barbora Chybová se zaměřili na osobnost básníka, překladatele a publicisty **Antonína Brouska**. Vracejí se „k dělení do vlastních hnízd“ a „podřezávání větví“, k Brouskově emigraci do Spolkové republiky Německo i jeho současnému pobývání v okolí Třebońska. Největším lákadlem ovšem zůstávají dosud nevydané ukázky Brouskova výboru z Hölderlina Endymion.

Tamtéž germanista Pavel Novotný společně s Nikolou Mizerovou představují v Česku málo známou umělecko-literární skupinu **Wiener Gruppe**, navazující na rané experimenty dada. H. C. Artmann, Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Oswald Wiener a Friedrich Achleitner se počátkem padesátých let, za nulového zájmu tehdejší rakouské veřejnosti, jali tvořit převážně konceptuální poezii tematizující materiální a zvukovou stránku básnického jazyka. Nedílnou součástí jejich tvorby byla recitace či audiovizuální performance.

V druhých letošních Souvislostech uvádějí Denis Molčanov a Jovanka Šotolová do českého kontextu francouzského spisovatele českého původu **Pavla Haka**. Svérazný literát ve zde uveřejněném rozhovoru mimo jiné tvrdí: „Žijeme ve světě, v němž mají poměry sil velmi násilný charakter. Umění to nemůže ignorovat.“

Třetí letošní číslo časopisu Plav se věnuje tématu Italské ženy. Zahajuje ho rozhovor s překladatelkou Kateřinou Vinšovou, která mimo jiné mluví o Claudiu Magrisovi a překládání románu Georgese Pereca Život návod k použití. Cestu italských žen za literární slávou od 19. století do současnosti ve své studii popisuje Zora Obstová a téma doplňuje množství ukázek současné italské ženské literatury.

Velmi inspirativní je třetí číslo časopisu pro ochranu přírody a krajiny Veronica s tématem Rozhraní města a krajiny. Dočteme se v něm

o spíše negativních architektonických, krajinářských a ekologických dopadech divokého rozvoje českých suburbii. O problematice suburbanizaci amerického typu a o možném poučení z nefungujícího amerického modelu píše Luděk Sýkora, o umění ve veřejném prostoru mluví Tomáš Vaněk a nad smutnou situací soch v české krajině se zamýšlí Markéta Korečková. Ale nalezneme zde i inspirativní případy vzdorování developerům – například v článku Marka Šálka, který referuje o úporném, ale úspěšném boji obyvatel břevnovské Tejnky.

–red–

soutěž



Dvě volné vstupenky na výstavu Lubomír Typlt – Jakub Špaňhel

Napište nám, ve kterém městě se narodil výtvarník Jakub Špaňhel. Jeden ze čtenářů, kteří správně odpovědí, získá dvě vstupenky na výstavu Lubomír Typlt – Jakub Špaňhel, která probíhá v Galerii hlavního města Prahy. Uzávěrka soutěže je 29. 7. 2012. Pište na adresu redakce nebo na e-mail soutez@advojka.cz.

Správná odpověď na úlohu z čísla 14 – Napište nám, které filmy uvedla Asociace českých filmových klubů v tomto roce do kin – zní: West Side Story, Bohémský život, Train-spotting, Stud, Musíme si promluvit o Kevinovi. Tři akreditace 1+1 na Letní filmovou školu získávají Jan Krásl, Tereza Ottová a Jana Horáková.

–red–

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

HILARY MANTELOVÁ

Za temnotou

Přeložil Petr Pálenský

398 Kč



Černá groteska o styku se záhrobím. Hrdinkou románu úspěšné britské autorky, držitelky Man Booker Prize za rok 2009, je Alison Hartová, která se svou asistentkou Colette cestuje po Anglii a vystupuje jako médium. Překvapeným divákům svých vystoupení sděluje konejšivé zprávy od jejích drahých zesnulých. Říká jim ale pravdu? Co skrývá pod zevnějškem vyrovnané ženy? A kdo jsou ti muži, kteří ji doprovázejí, otravují jí život i mysl, muži, které vnímá jen ona sama?

SOGJAL RINPOČHE

Tibetská kniha o životě a smrti

Přeložil Dušan Zbavitel

398 Kč

Toto fenomenální dílo lze chápat jako úvod do buddhistického nazírání duchovní skutečnosti. Seznamuje čtenáře s meditačními technikami, osvětluje fenomény karmy a znovuzrození, radí, jakým způsobem se připravit na cestu ke smrti. Především se ale text detailně zabývá přechodným stavem vědomí a nevědomí po smrti, tzv. „bardem“, a rozkrývá tak řadu otázek, jež si lidstvo klade odnepaměti. Tibetská kniha o životě a smrti představuje unikátní syntézu buddhistické tradice a západního myšlení.



NOVÉ VYDÁNÍ

Pohledte do soukromí slavných umělců

Paříž - Město světél, absintem nasáklé noci a Ztracená generace. Věčná láska i nenávisť Hadley a Ernesta Hemingwayových...



Sugestivně - jako na impresionistickém plátně - vylíčené životní příběhy malířů, kteří pohnuli uměním novým směrem.

Jejich jména dobře známe, víme ale také, jak žili? Nezvyklý pohled do osudů, duší a životů slavných anglických básníků 19. století.



Strhující příběh života a portréty Adele Bloch-Bauerové a jeho tvůrce, malíře Gustava Klimta... Drama prosycené krví, láskou a vášní.

www.metafora.cz

Nejširší nabídka, novinky a slevy.

MOLESKINE®
Legendární zápisníky

obchod.moleskine.cz
Bělehradská 70
Praha 2 Vinohrady
tel. 724306565
po–pá 12–19

Právě jsme otevřeli
eshop Česko a Slovensko.
Moleskine

fra.cz, moleskine.cz

Éditions Fra s.r.o.

7/2012



Andělský podíl
The Angel's Share
Režie Ken Loach, Velká Británie, 2012, 101 min.
Premiéra v ČR 26. 7. 2012

„Andělský podíl“ jsou dvě procenta tekutiny, která se údajně každý rok vypaří ze sudu s whisky. Tuto metaforu se rozhodne proměnit ve skutečnost skupinka mladistvých delikventů, aby získali peníze, ale především šanci začít jinak. Zejména první polovina filmu těží žánrově ze sociálního dramatu. Protagonista Robbie se beznadějně mizerným trestním rejstříkem, vizáží grázlíka a fúrou velmi násilných nepřátel se kvůli své dívce a čerstvě narozenému synovi pokouší vymanit z nastoupené cesty, která na nechvalně proslulém předměstí Glasgowa zjevně vede jen jedním směrem. I přes drsnost jazyka a zobrazovaných bitek se však snímek rychle promění v podstatě v pohádku – Robbiemu bez zaváhání pomůže vedoucí směny veřejně prospěšných prací, uvede ho do světa degustátorů whisky (pro což má Robbie – vskutku překvapivě – nesmírný talent, byť tento nápoj dosud neochutnal) a hlavně mu vysvětlí, že uhybat zlu je zlo a nejdůležitější že je budoucnost jeho rodiny. Protagonista vezme toto krédo za své a rozhodne se naposledy v životě porušit zákon. Divák zvyklý na pesimismus festivalových filmů si je jistý, že to musí dopadnout špatně, alespoň v jedné dějové linii, a ono ne. A nejspíš i proto překvapí, že film získal Cenu poroty v Cannes. Za co asi? Za zemitost humoru ryze nehrdinských lupičů v kiltech? Za vítězství dobra nad zlem? Za vcelku předvídatelné gagy? To všechno z díla dělá klasické feel-good movie na sobotní večer, ale ani o chlup víc.
Anna Vondřichová



Až vyjde měsíc
Moonrise Kingdom
Režie Wes Anderson, USA, 2012, 94 min.
Premiéra v ČR 12. 7. 2012

Těžko říct, proč skautskou novinku Wese Andersona Až vyjde měsíc předchází tak dobrá pověst. Snímek je, pravda, ještě zahlcenější hračkovskými vtipky a nápady než předchozí autorova díla, ale na druhé straně v něm o moc víc než kupu okouzujících blbinek nenajdeme. Všechny Andersonovy filmy autorsky rozvíjejí totéž téma, totiž téma rodiny jako prostoru, kde se stírají hranice mezi dětstvím a dospělostí. Právě neustálé boje o získání autority, uznání a lásky v rodinném kolektivu zde dávají smysl Andersonovu maniakálně kutilskému stylu, přesycenému precizně rozplánovanými absurditami. Až vyjde měsíc sleduje poměrně velké množství postav, mezi kterými rozvrhuje překvapivě jednoduché a jasné vztahy, jež pak nechá v komických i dramatických situacích vzájemně kolidovat. Maximální pozornosti se přitom dostává stylizaci a je nutno uznat, že snímek obsahuje několik mistrovsky zkomponovaných náročných, dlouhých kamerových jízd. Ovšem míra, s jakou budeme ochotni prožívat okouzlení z vizuálních a dramaturgických výstředností Andersonovy novinky, bude přímo úměrná stupni naší infantililty. Jestliže předchozí filmy dovedně lavírovaly mezi nostalgickým smutkem a dětinskou radostí, pak Až vyjde měsíc se jednoznačně přehupuje ke druhému pólu a předkládá přímočarý, i když nápaditě stylizovaný dětský film.
Antonín Tesář



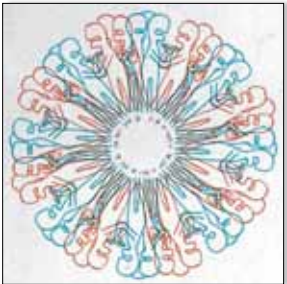
Polski film
Režie Marek Najbrt, ČR, 2012, 113 min.
Premiéra v ČR 12. 7. 2012

Ty nejlepší, respektive nejambicióznější české filmy poslední doby spojuje podivný syndrom. Asi by to bylo na jinou než filmologickou analýzu, ale ve většině výrazných děl lze vypozařovat snahu reflektovat naši malost a pracovat s jakousi poetikou trapnosti. Polski film je přímo výstavním příkladem. Celá jeho koncepce je naprosto nenapadnutelná: ať řeknete cokoli kritického, lze opáčit, že to byl záměr. Partička předních brněnských herců se pustí do natáčení projektu založeného na naprosto lokální záležitosti, film přitom na metarovině rozpráví o této snaze a přitom balancuje mezi koncepčním bořením hranice reality s fikcí a domáckou legráckou. Nejen u každé scény (jako třeba té, v níž na loňském karlovarském festivalu Pavel Liška objímá Johna Malkoviche, jehož přehlídce dělal modela), ale i s ohledem na celkovou strukturu a produkční pozadí se lze ptát, nakolik jde o sebereflexi a nakolik o zoufalé plácání v české bezvýznamnosti. Šalamounská odpověď tvůrců nepochybně zní, že přece o obojí a že nemožnost rozlišit je tím, co z filmu dělá jedinečnou záležitost. I loňské natáčení ve Varech, kterým se štáb v podstatě předobjednal do letošní soutěže, lze jistě vyložit jako performanci dobrácky kritizující problematiku festivalového provozu. Toho provozu, kam film naprosto nezapadá, i kdyby vedení festivalu stokrát hovořilo o jeho anarchičnosti a podvratnosti. Nejde o radikalitu, ale mnohem spíš o „takové to naše domácí kókání“.
Tomáš Stejskal



King Tears Bat Trip
S/T
Table & Chairs Music 2012

Saxofonista Neil Welch je stále výraznější postavou seattleské progresivní jazzové scény. Ke komorním kompozicím, sólovým improvizacím i albům jeho dua Bad Luck přibyl nyní také eponymní debut jeho nového projektu King Tears Bat Trip. Koncepcí ani zvukem v sobě nezapře inspiraci zlatým obdobím psychedelie a free jazzu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let (Pharoah Sanders, Eric Dolphy), v reflexi a hledání nových způsobů vyjádření se však odvíjí již vlastní cestou. Albu složenému ze dvou skladeb dominuje neobvykle zmnožená rytmika čtyř bicích souprav a perkusí, v jejichž polyrytmických strukturách se prohání Welchův expresivní saxofon a celek pak ve správných momentech zahušťuje špinavými kytarovými vrstvami Luke Bergman. Welch a Bergman ve své hře uplatňují různé techniky známé z free jazzu a všemožné postupy soudobých experimentů, ze zvyklostí volně improvizované či noiseové produkce však tuto album vyvádí rytmická sekce. Grooveový základ se vytrácí v tichu či naopak v hlasitém běsnění bez tempa především za účelem vlastní vnitřní reorganizace a následného návratu k zase jinak uchopenému pravidelnějšímu metru. Nahrávka tak posluchače uchvacuje množstvím energie i svébytnou vnitřní disciplínou. Desku vydal původně malý netlabel několika studentů hudby na University of Washington, jehož stránky se rozhodně vyplatí pravidelně sledovat, zvláště když veškerou svou hudbu nabízí ke stažení za minimální ceny a k on-line poslechu je naprosto volný přístup.
Jan Faix



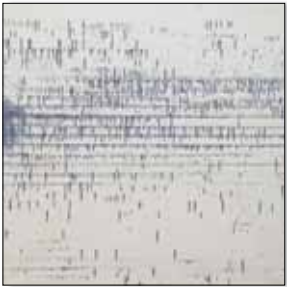
Skrytý půvab byrokracie
My pravdu nemáme
Guerilla Records 2012

Není nijak překvapivé, že nové album pražské kapely vydala právě lounská firma Guerilla Records. Skrytý půvab byrokracie (SPB) má u mániček šanci. Přitom decentně používá roztodivné elementy. Třeba skladba Stroje svádí k repetitivnosti, pokud ji však muzikanti podpoří tupým automatickým rytmem a dále zašití třeba Tichem od Johna Cage, vznikne slušivý tříapůlminutový song. Při písni Sešli se v Lisabonu by člověk zase málem usnul, což však není třeba brát jako zápor. Právě naopak. Zato dramatická proklamace Půjďte dělat rebelii budiž návodem, výzvou i příkazem. Přehledný průběh hudby je uprostřed oživen politikám zamatláním notové osnovy, ale také zajímavým zpomalením hlasu. Jediný vlastní text obsahuje titulní název desky a zřejmě i nadále bude platný. Avšak texty obecně stojí za povšimnutí. Důvodů je k tomu několik. Jsou český, hlavní vokál je nahrán přehledně, myšlenky jsou sice předkládány různě, ovšem mohu se jimi dále zabývat a v rámci své primitivnosti o nich přemýšlet. Zdá se, že čerpání z knih a vytrhávání odjinud je dobrý způsob, jak si opatřit smysluplnou lyriku. Knihomolní útržky, výpůjčka od klasika i osobní příspěvek nakonec drží pohromadě. Obal rovněž nespádá do oblasti extrabuířů. Standardní plastový box (SPB) chrání dvanáctistránkovou knížku z matného papíru. Titulní kresba pak o obsahu vypovídá více, než by se mohlo zdát. Hádající, pošuchující se figury jsou zprvu čitelné, ale po chvíli mi rozchází hemisféry.
RadeK.K.



Matthias Ziegler
La Rusna (Music for Flutes)
Leo Records 2012

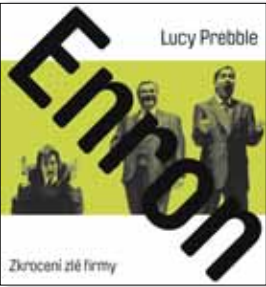
Švýcarský flétnista Matthias Ziegler je ztělesněním univerzálního hudebníka, jenž je schopen obsáhnout značně široké spektrum hudby na nejvyšší úrovni. Vystupuje sólově i v ansámblech, působí jako první flétnista ve věhlasném Curyšském komorním orchestru a jeho repertoár sahá od staré hudby po současnou. Inicjuje také vznik nových typů fléten, což ve spojení s jeho interpretačním mistrovstvím přitahuje pozornost i ze strany skladatelů – výborný koncert pro něho napsal třeba izraelský autor Benjamin Jusupov. Zieglerovou silnou doménou je však také improvizace, jak ukazuje jeho nové sólové album vydané na značce Leo Records, na níž před časem vyšly i dvě nahrávky dua Voices & Tides, v němž Ziegler účinkuje se zpěvačkou Franziskou Baumann. Pro posluchače, který má zvuk flétny spjatý především s vyšším registrem, bude toto album znít překvapivě, neboť Ziegler střídá altovou, basovou a kontrabasovou flétnu a s těmito nástroji doslova monumentalizuje flétnový zvuk převážně v nižších a velmi nízkých polohách. Nejde přitom o experiment pro experiment. Zieglerovy improvizace jsou, zdá se, předem dobře promyšlené a odrážejí různé vlivy. Nápadná je inspirace středoaasijskou tradiční hudbou, zvláště v titulním kusu, jehož dvě rozsáhlé části celé album rámuji. Jindy zase Ziegler zužitkovává svou zkušenost z klasické nebo soudobé hudby. La Rusna je objevené album, na němž jde zvukové inovátorství ruku v ruce s fascinující hudbou.
Vítězslav Míkeš



Pavel Korbička a Lucie Vítková
Akustické obrazy
Brno Gallery CZ, Brno, 1. 6. – 29. 7. 2012

Více než artefakty zajímají Pavla Korbičku (nar. 1972) vztahy, interakce a situace. Snaží se uchopit prostor, ovšem nikoli vymezený pevnými souřadnicemi, ale jako nekonečně proměnlivé prostředí modelované pohybem. V minulosti zaujal efektními instalacemi z transparentních polykarbonátových desek nasvícených barevnými neony, ve kterých divák nechal vstupovat do dynamických světelných prostorů a spoluvytvářet je svým pohybem. V současné době Pavel Korbička spolupracuje s hudebníci a komponistkou Lucií Vítkovou (1985). Jejich nejnovější projekt Akustické obrazy má také charakter zkoumání skrytých souvztažností – tentokrát mezi zvukem, pohybem a vizualitou. Hudební improvizace na provázcích potřených barvou a napjatých na plátně dala vzniknout rozmanitým obrazovým záznamům. Korbička připravil své kolegyni „pole“ – udal objektivní strukturu „strun“, určil formát a barevnost. Spontánní hra Vítkové, která v expozici zní ze záznamu, pak vytvořila na plátně vizuální stopy. Formát obrazu navádí přirovnávat je k tomu, co známe z dějin malby – některé jsou minimalisticky čisté, jiné expresivně dynamické, další připomínají orientální kaligrafii. O to tu ale nejde, společný počin obou autorů je už samozřejmě velmi vzdálen modernistickým úvahám o malbě jako hudbě a daleko spíše se jedná o zachycení provázanosti našeho vnímání reality, ať už k nám přichází prostřednictvím zvuku nebo obrazu.

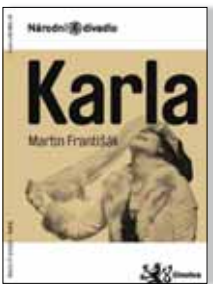
Hana Fadingerová



Lucy Prebble
Enron
Národní divadlo 2012, 230 s.

Divadelní program je věc vsutku praktická, a není tedy divu, že doprovází téměř každou inscenaci. Spektrum možností, jak takový materiál pojmout, je široké, v praxi se výsledek odvíjí především od finanční podpory, již se divadlu dostává, ve vzácnějších případech pak od množství peněz, které vydělá. A tak naše „první scéna“ v tomto směru neskrblí – v edici činohry Národního divadla již od samého počátku devadesátých let vycházejí ke každé nové inscenaci obsáhlé publikace s mnoha doprovodnými texty včetně textu hry samé. Že je lze v pokladnách divadla zakoupit i po derniéře, jen dokazuje, jak samostatné a na inscenaci nezávislé knihy to jsou. Do jejich řady se letos hrdě postavil i program k české premiéře hry Enron. V něm hned po tradičním přehledu obsazení editor serveru Česká pozice Luděk Bednář zasvěcuje nezasvěceného i dozasvěcuje relativně zasvěceného do skandálního případu americké energetické společnosti. Ester Žantovská pak zasazuje hru do kontextu dalších současných textů s podobnou tematikou a překladatel Jan Tošovský hovoří s autorkou Lucy Prebble. Bohužel jsou však jeho otázky až moc obecné a návodné, takže rozhovor nikterak omračující informace nepřináší. Po textu samotné hry ovšem následuje přehled souvislostí osvětlujících možné nejasnosti a výpovědní hodnota opět o něco stoupá. Program – jako vždy uzavřený portréty tvůrců a fotografiemi z inscenace – bude mít váhu i za dvacet let. Ostatně jako celá edice.

Klára Fleyberková



Martin Františák
Karla
Národní divadlo 2012, 82 s.

Zapadlá benzínka, kde do sebe lijí panáky dělnice, unavené po noční směně v krachující sklárně. Hra Karla Martina Františáka by mohla být vesnickým realismem dnešní doby – obrazem postupného rozkladu hodnot venkova, kdyby se náhle neotevřely dveře nálevny a z mrazu se nezhmotnil bílý rys coby připomínka dávno zapomenutého. Právě prolínáním problémů současného venkova a snových scén odkazujících k mytologii je toto drama specifické. Program, který k uvedení hry v Národním divadle připravila Iva Klestilová, má divákovi objasnit jak povahu hry samotné, tak i pohnutky, které vedly k rozhodnutí ji inscenovat. Kromě obsazení, portrétu inscenátorů a samotné hry obsahuje příspěvky Michala Dočkala, Marty Ljubkové a Jiřiny Šiklové. Ty jsou, možná poněkud nešťastně, vloženy mezi obsazení a vlastní text hry, takže čtenář ke Karle přistupuje již s jakýmsi „předporozuměním“. Přesto jsou tyto exkursy podnětné: Dočkal zde poukazuje především na snahu ND podporovat současnou českou hru; Ljubková rozebírá povahu Františákových her a akcentuje právě mísení reálného a metaforického pojetí situací, míst i času; Šiklová se věnuje problematice ženské emancipace. Díky kombinaci dramaturgického rozboru Ljubkové a sociálně angažovaného článku Šiklové se celek vyhnul jak riziku jednostranného, společensky agitujícího pohledu na umělecké dílo, tak i nebezpečí čistě metaforické interpretace reálného problému. Což je ostatně zcela v duchu textu Františákovy Karly.

Kateřina Součková



Ezra Pound
Cantos
Režie Miroslav Bambušek
Divadlo Na zábradlí, Praha, premiéra 18. 5. 2012

Uvést divadelní hru podle básní, které psal Ezra Pound v průběhu půlstoletí, je docela odvaha. Režisér Miroslav Bambušek však staví především na jedné epizodě z Poundova života, kterou rozšiřuje o výňatky z jeho básní, myšlenek a snů. Těžštěm hry je Poundův pobyt v blázinci po návratu z Evropy po druhé světové válce. Ten ho víceméně zachránil před trestem za kolaboraci s fašistickým režimem v Itálii. Asi nejvydařenější je na inscenaci scéna. V klaustrofobním prostředí Divadla Na zábradlí se před diváky rozprostírá od podlahy až ke stropu vysoký drátěný plot a teprve po chvíli zjišťujeme, že konstrukce z druhé strany, na níž visí pytle podobné kokonům, jsou lůžka v blázinci. Po úvodu, během něhož jevíšťe pozře upjatého bankovního úředníka v podání Igora Chmely a také Poundovu obdivovatelku (Natalie Řehořová), se scéna otevře a plot/postele ji orámují ze stran. Pound (Miroslav Mejzlík) se poté stává hybatelem dění, když ze své fantazie vyvolává čínské mistry, kteří zvěstují prastarou čínskou ekonomickou moudru. Právě jimi se hra přibližuje dnešnímu divákovi: současná ekonomická teorie selhaly, a tak Bambušek skrze Pounda navrhuje staré recepty na novou krizi. Mimo jiné třeba čtyřhodinovou pracovní dobu, která by pomohla vyřešit nezaměstnanost. Přesto působí inscenace hodně rozpačitě. Vyžaduje diváků připraveného a ochotného se fragmentární hrou probírat. O Poundovi ani o jeho poezii se ze hry příliš nedozvíte, ale i tak může tato inscenace podnítit zájem o rozpruřnou osobnost americké literatury.

Jiří G. Růžička

FAMU

Děkan Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze vyhlašuje výběrové řízení na pozici odborného asistenta Centra audiovizuálních studií pro výuku současné kinematografie formou přednášek a seminářů.

Předpokládaná výše pracovního úvazku: 0,2

Požadavky:
VŠ vzdělání příslušného směru, praxe v oboru, organizační schopnosti, pedagogické předpoklady, občanská bezúhonnost, návrh metod výuky.

Náplň práce:
Pedagogické působení formou přednášek a seminářů

Platové podmínky se řídí Vnitřním mzdovým předpisem AMU. Přihláška do výběrového řízení musí obsahovat tyto náležitosti:

- jméno, adresa bydliště, kontaktní telefon, e-mail
- strukturovaný pracovní životopis
- přehled umělecké a publikační činnosti
- návrh sylabů výuky současného filmu
- kopie dokladů o nejvyšším ukončeném vzdělání.

Přihlášku do výběrového řízení zašlete nejpozději do **23. 7. 2012** na adresu: Sekretariát děkana, FAMU, Smetanovo nábřeží 2, 116 65 Praha 1. Výběrové řízení se uskuteční v srpnu 2012 formou posouzení předložených materiálů a rozhovorů.

Předpokládaný nástup: podzim 2012. Veškeré další informace o škole jsou dostupné na www.amu.cz a www.famu.cz.

AEROKRAŤAS 2012

9. ROČNÍK SOUTĚŽE KRÁTKÝCH FILMŮ
PŘÍHLÁŠKY POSÍLEJTE DO 30. 9. 2012
www.kinodero.cz

POROTA
JAKUB KOHÁK
JIŘÍ MÁDL
DARINA KŘIVÁNKOVÁ
LINDA ARLANOVÁ

3 minut
7 minut
10 minut

Více informací na www.kinodero.cz

99

10 let Éditions Fra. Nově všechny naše knihy pouze za 99 Kč. Kompletní produkce v Café a knihkupectví Fra a našem novém eshopu, výběr v knihkupectvích.

Světová poezie Imagisté 146 Kč Richard Cad-del, Slova straky/The Magpie Words 178 Vítr z Narragansettu 224 Joyce Mansour, Výkřiky 224 José Ángel Valente, V koře-nech světla ryby 224 Eugénio de Andrade, Svrchovanost 174 Elizabeth Bishopová, Umění ztrácet 154 Jurij Odarčenko, Verše do alba 169 Antologie současné lotyšské poezie 179 Blanca Varela, Křídla na konci všeho 189 Erich Fried, Milostné básně 179 Richard Caddel, Psaní v temnotě/ Writing in the Dark 179 Andrés Sánchez Robayna, V těle světa 209 Bytosti schopné zemřít 279 Zafer Şenocak, V novém světě 189 Szilárd Borbély, Berlin-Hamlet 199 Guy Viarre, Bílé předání 259 Liāna Langa, Sešit antén 139 Antonio Gamoneda, Tohle světlo 279 Antologie současné polské po-ezie 229 Česká poezie Alena Nádvorníková, Anebo ne/Ou bien non 182 Petr Mikeš, Jen slova/Just Words 172 Petr Borkovec, Vnitrozemí 182 Viola Fischerová, Před-konec 129 Viola Fischerová, Písečné dítě 129 Jonáš Hájek, Suť 119 Jakub Řehák, Světla mezi prkny 129 Viola Fischerová, Domek na vinici 139 David Voda, Sněhy a další 139 Jonáš Hájek, Vlastivěda 139 Tašo Andjelkovski, Mirny 159 Viktor Špaček, Co drží Nizozemí 139 Kamil Bouška, Oheň po slavnosti 139 Světová próza One Stop Stories 190 Yasmina Reza, Zoufal-ství 169 László Darvasi, Nejsmutnější kapela na světě 189 Michal Witkowski, Chlípnice 279 Orhan Pamuk, Nový život 299 Polona Glavanová, Noc v Evropě 209 Jerzy Pilch, U strážného anděla 189 Giuseppe Culicchia, Kolo, kolo mlýnský 169 Dorota Masłowska, Královna šavle 169 Jean-Claude Izzo, Totální chaos 269 Sławomir Mrożek, Kohout, Lišák a já 189 Dario Fo, Polomyšín 249 Lidia Amejko, Známé příběhy 179 Yasmina Reza, Adam Haberberg 169 Andrzej Bart, Továrna na mucholapky 249 Krisztina Tóthová, Čarový kód 219 Tahar Ben Jelloun, Poslední přítel 189 Serhij Žadan, Big Mac 199 Česká próza Petr Král, Arco a jiné prózy 297 Catherine Ébert-Zeminová, Bludný kruh 179 Václav Durych, Černé tečky 279 Bohumil Nuska, Malé příběhy 297 Petr Měrka, Telekris-tus a Mentál 139 Ladislav Šerý, Laserová romance 2 179 Petr Borkovec, Berlínský sešit/Zápisky ze Saint-Nazaire 149 Ladi-slav Šerý, Laserová romance 3 189 Sylva Fischerová, Pasáž 189 Libri prohibiti Kang Čol-hwan, Pierre Rigoulot, Pchjong-jangská akvária 197 Muhammad Šukrí, Nahý chleba 186 Zápisky z mrtvého os-trova 229 Guillermo Rosales, Boarding home 158 Atík Rahímí, Tisíc domů snu a hrůzy 169 Carlos A. Aguilera, Teorie o čínské duši 169 Carlos Victoria, Stíny na pláži 249 Divadlo Dorota Masłowska, Dva ubohý Rumuni, co uměj polsky 169 Texty Vladimír Sadek, Židovská mystika 207 Shitao, Malířské rozpravy Mnicha Okurky 179 Pier Paolo Passolini, Zuřivý vzdor 229 Claude B. Levensonová, Bu-ddhismus 149 Roland Barthes, Světla komora 174 John Berger, O pohledu 269 Autorské knihy Martin Kubát, Je večer, vypusťte čerta! 999 Výtvarné umění Médium kurátor 359 Karel Císař, Věci, o kterých s nikým nemluví 599 a další.

Prodej kompletní produkce v eshopu fra.cz a Café a knihkupectví Fra, Šafaříkova 15, Praha 2, tel. 773458 073, cafe@fra.cz, www.fra.cz, metro I. P. Pavlova, Nám. Míru, tram 6, 11, Bruselská, po–pá 9–23 (léto 11–23), so 16–23 h. Distribuce knih Fra v Česku Kosmas a Pemic, na Slovensku Artforum. Prodej mj. v síti knihkupectví Kanzelsberger, Neoluxor a Academia, na Slovensku Artforum, Pantha Rei a Martinus, v eshopech kosmas.cz, artforum.sk, martinus.sk a pantharei.sk.

inzerce

nová trička A2!

Pestré barvy a originální autorské motivy
Martina Kubáta, Marka Thera a Punx23.
Trika vlastnoručně potiskli redaktoři A2.



V případě zájmu pište na adresu distribuce@advojka.cz.
Fotogalerii naleznete na www.facebook.com/advojka.

Nedokážete si nás představit

Ruské protivládní protesty pokračují

Demonstrace v Rusku, vyvolané pochybným průběhem prosincových parlamentních voleb, nekončí ani po půl roce. Příživilo je jak opozicí zpochybňované hladké vítězství Vladimira Putina v březnových prezidentských volbách, tak policejní represe v souvislosti s jeho květnovou inaugurací.

OLGA PAVLOVA
VLAD TUPIKIN

Poslední ruské parlamentní volby (4. prosince 2011) se odehrály podle nijak neobvyklého scénáře s velkým množstvím podvodů a připisováním hlasů vládnoucí straně. V Rusku, kde je zvlášť v malých městech televize hlavním informačním zdrojem, nedostaly konkurenční strany ani srovnatelný mediální prostor; přičemž většina stran nebyla vůbec registrována. Internetové generaci nicméně nešlo zabránit, aby se už večer v den voleb nešířila videa pozorovatelů ukazující vhažování nepravých listků, krádeže protokolů předsedy volebních komisí atd.

Protesty začaly vzápětí. Při první demonstraci, která byla naplánována hned na následující večer 5. prosince na Čistých rybnících, se počítalo maximálně s pěti sty účastníky. Vzhledem ke své spontánnosti akce ani nemohla být schválená (v Rusku je třeba podávat žádost o povolení shromáždění nejméně 10 dnů před jeho konáním), přesto nakonec k budově Centrální volební komise zamířil několikatisícový dav. Demonstrace „špinavých bot“ (kvůli oblevě se odehrávala „na blátě“) byla pocho-pitelně rozeznána a mnoho lidí bylo na několik dní zatčeno.

Policejní násilí vůči demonstrantům a novinářům mělo kontraproduktivní dopad – mobilizovalo ty dosud neaktivní. Ani na

pokračujících protestech v průběhu týdne tak počet demonstrujících neklesal a hlavním heslem zimního hnutí se stala slovní hříčka „Vy nas dáže ně predstavljajetě!“, znamenající jak „nejste naši představitelé“, tak i sebevědomé „nás si nedokážete představit“.

Povstání střední třídy?

Prohlášení, že se jedná o povstání střední třídy, s nímž do médií přišel ideolog Kremlu Vladislav Surkov, nepůsobí přesvědčivě. Demonstrací se účastnily nejrozumnější sociální skupiny lidí, za jejichž vzrůstajícím zájmem o politiku bylo více důvodů: ekonomická krize, policejní skandály, pochybnosti o průběhu voleb atd. Jednalo se nejen o moskevské hnutí, podobné akce se odehrály i v Petrohradě (kde ostatně vzniklo i zmiňované heslo) a v jindy mlčících provinčních městech.

Hnutí, které vzniklo spontánně spoluprací zkušených i neznámých aktivistů a samozvaných lídrů z lidu, nicméně mělo i vady na kráse. Po akci na Bolotném náměstí 13. prosince liberálové sestavili organizační komisi protestních akcí, spolupracující sice s nacionalisty, ale ne s levicí. Jasně vítězství Vladimira Putina v prvním kole prezidentských březnových voleb mělo demoralizující účinek na aktivitu lídrů protestního hnutí, ale většina zúčastněných pokračovala. Anarchisté varovali, že hlavní cíl hnutí – férové volby – je příliš jednostranný, a navrhovali soustředit se na základy Putinovy vlády, například na sociální politiku. Jak tato vypjatá situace pokračuje nyní?

Uvítání „nového“ prezidenta

Na demonstraci před inaugurací prezidenta 6. května policie vyvolala konflikt. Přestože opozice neplánovala žádné potyčky (ženy na sobě měly letní šaty a podpatky), na místě, kde měl dav, čítající zhruba dvacet pět tisíc lidí, odbočit, policie rozmístila „letištní“ rámy, kterých navíc bylo málo. Lidé v takto stlačeném davu

se začali držet za ramena, což policie vyhodnotila jako provokaci. V odpověď na policejní obušky část protestujících přešla do otevřeného konfliktu. Po rozeznání původně povolené demonstrace se lidé (svolávající se pomocí twitteru) přesunuli na Kitaj-gorod a pod policejním tlakem na druhé, třetí a další náměstí. Akce neskončila ani v noci. Výsledkem bylo zadržení několika set lidí, kteří strávili jeden či dva dny v očekávání soudu, většinou ale byli po zaplacení pokuty propuštěni. Třinácti lidem zatčeným po měsíci od protestu – patrně „pro výstrahu“ – je nicméně doba omezení svobody stále prodlužována.

I v dalších dnech policie prováděla tvrdé zásahy – stačilo mít v kavárně bílou stuhu nebo i triko. Devátého května, kdy už byly policejní stanice přeplněné, došlo k pozastavení represí. Přestože se ten den již všichni známí lídři protestních hnutí nacházeli ve vazbě, dav, který se zformoval na bulváru u Čistých rybníků vedle pomníku kazašského básníka Abaji Kunanbajeva, založil tábor Occupy Abay, kde se následující týden každý večer scházelo až dva tisíce lidí. Diskutovalo se, vedly se přednášky a semináře na politická a historická témata a byl vypracován program pozitivních změn, z jehož absence byla opozice často obviňována. Když se vláda rozhodla tábor rozeznat, policie zabavila nádoby s jídlem, literaturu a dobrovolné příspěvky v hodnotě kolem 200 000 rublů (cca 126 000 Kč). Tábor hnaný z jednoho místa na druhé se po ránu nacházel na jednom náměstí, večer na zcela jiném.

Reakce vlády

První vládní reakce přišla ještě v prosinci, kdy se změnil zákon o politických stranách. Minimální počet členů se snížil ze čtyřiceti tisíc na pět set, zároveň ale byly zakázány předvolební stranické koalice. Velké množství stran vzniklo s pouze provokačním cílem – vzít hlasy skutečným protivníkům vlády. Druhou

reakcí byl návrat k volbám gubernátorů, ale bez volného výběru kandidátů, pouze s předběžnou podporou místních deputátů.

Nyní probíhající výsledky zatčených se týkají nejen květnových, ale i prosincových událostí a pravděpodobně se připravují nové politické procesy. Narychlo byly přijaty změny k zákonu o veřejném shromáždění s maximální pokutou do 1 milionu rublů (cca 630 000 Kč). Lidem, kteří spáchali administrativní přestupky, je zakázáno organizovat akce. Další schválený zákon se týká zahraničního financování. Získá-li nějaká společnost například grant z ciziny, musí se registrovat jako zahraniční agent, což ruským občanským organizacím, stále často spoléhajícím právě na finanční pomoc zvenku, značně zkomplikuje existenci.

V situaci vzrůstajících sociálních problémů, počínaje zvýšením cen a konče schválením sociálně necitlivých zákonů, se zklidnění napětí v zemi neočekává. Naopak, protestů bude patrně více než v zimě a na jaře. Příští mobilizace se připravuje na 15. září.

Autorka je komparatistka, autor historik a sociální aktivista.



par avion

ZE ŠPANĚLSKOJAZYČNÉHO A PORTUGALSKOJAZYČNÉHO TISKU VYBRAL RADEK BUBEN

veja

„Tvé vítězství bude naším vítězstvím,“ cituje 6. července brazilský časopis *Veja* vzkaz bývalého prezidenta Luly da Silva venezuelskému prezidentu Chávezovi, obhajujícímu letos v říjnu svůj mandát. Jeden ze symbolů tzv. umírněné levice, stavěné často do protikladu k Chávezově levici radikální, a respektovaný světový vůdce léčící se z rakoviny řekl virtuálně na caracaském zasedání Fóra ze São Paula venezuelskému lídrovi: „Chávezi, počítej se mnou, počítej se Stranou pracujících [Lulova strana, vládnoucí dnes v Brazílii – pozn. R. B.], počítej se solidaritou každého příslušníka levice, každého demokrata a každého Latinoameričana.“ Lula by prý byl rád v Caracasu, aby mohl Cházeze obejmout, jelikož dle jeho názoru „s Chávezovým vedením dosáhl venezuelský lid mimořádných výsledků“ a „s lidovými vrstvami se nikdy nezacházelo s takovým respektem, vřelostí a důstojností“. **Lula se vyjádřil též k širší latinskoamerické problematice a označil region za „mezinárodní symbol vítězné alternativy k neoliberalismu“**, ačkoli připustil řadu problémů, včetně nedávných

událostí v Paraguayi a převratu v Hondurasu v roce 2009.

EL PAIS

Jinak to vidí venezuelská poslankyně a novinářka, nedávno ještě možná Chávezova vyzývatelka María Corina Machado, v rozhovoru pro madridský *El País* z 8. července, když Venezuelu srovnává s neřízeným bezpilotním letadlem a volby považuje za „existenciální boj“. (Pro Cházeze je tato poslankyně mimochodem jen „dobře vypadající buržoustka“.) V interview si Machadová stěžuje, že země není informována o zdravotním stavu prezidenta, který se již sto dní léčí na Kubě, odkud podepisuje dekrety a zákony. Zpochybňuje také tajnost hlasování v prezidentských volbách a upozorňuje na události spjaté se seznamem, jež v roce 2004 uveřejnil provládní poslanec Luis Tascón. Figurovalo na něm 3,5 milionu lidí, kteří se vyslovili pro referendum za odvolání Cházeze z funkce, přičemž řada těchto lidí pak ztratila místo, zakázky, sociální dávky atd. Chávez podle Machadové usiluje o „potlačenou a kontrolovanou společnost“, a proto chce „militarizaci země a omezování svobod vyvolat nevidanou konfrontaci a nedůvěru a zasít obavy z udavačů“. **Venezuela je dnes slovy poslankyně „nejvíce vylučující zemí“, jelikož ten, „kdo se neobléká do rudé a neskloní hlavu, je nepřítel“**. Jiný z hříchů chávismu je podle poslankyně politizace armády, budování paralelních milic a přítomnost kubánských poradců v zemi. Na konci rozhovoru vyjadřuje Machadová názor, že Chávez nemá v zemi většinu, ačkoli sám deník ji

upozorňuje, že v opozičních primárkách volilo kandidáta na prezidenta 17 procent lidí. Podle Machadové je to však tím, že Chávez kontroluje státní aparát a „každý totalitní režim se snaží vyvolat dojem, že disidenti jsou menšina“.

FOLHA DE S.PAULO

O tom, co odhalilo otevírání archivů brazilské vojenské diktatury z let 1964–1985, jež umožnil zákon o přístupu k informacím, schválene letos v květnu, informoval 6. července list *Folha de São Paulo*. Kromě fotografií stovek zatčených lidí ve spodním prádle se v archívech samozřejmě nachází řada informací o osobnostech kultury, politiky i o církevních činitelích. Archivy obsahují i fotografie zbraní levicové skupiny VAR-Palmares, do které náležela současná prezidentka Dilma Rousseffová, nebo novináře Vladimira Herzoga, mučeného během výslechu v roce 1975 a nakonec patrně zavražděného, byt celá záležitost byla úřady vysvětlována jako sebevražda. Pod dozorem byl také známý zpěvák Milton Nascimento nebo Chico Buarque, jedna z legend brazilské populární hudby druhé poloviny 20. století, který se dle deníku stal nekontrolovanějším umělcem v zemi. Sám Chico pro deník uvedl, že k výslechu byl za diktatury pozván více než dvacetkrát. List cituje zpěvákův výslech z února 1978, po jedné z cest na Kubu. „**Pracuji deset hodin denně a ztrácím taďa vzácný čas chozením na policii,“ napsal tehdy Chico agentům vojenské bezpečnosti v prohlášení a dodal, že na rozdíl od Brazílie je na Kubě svoboda**, neboť „všechny lid je zapojen do revolučního procesu. Brazílie, aby

dosáhla socialismu, by musela projít revolučním procesem identickým s kubánským. Celý svět směřuje k socialismu. Dříve či později budou všechny země socialistické.“ Brazilská diktatura se tak snaží „chytat ryby rukama“. Chico Buarque svou výpověď a odvahu před vyšetřovateli okomentoval slovy, že rok 1978 přece jenom nebyl stejný jako třeba počátek sedmdesátých let [tvrdé období vojenského režimu – pozn. R. B.], každý věděl, kde se nachází, a o jeho předvedení se informovalo. Buarque byl na Kubě v lednu 1978 spolu s dalšími třemi Brazilci, pozvanými havanskou vládou, aby se zapojili do komise tehdy prestižní literární ceny udělované Casa de Américas. Toho roku v ní byl i Gabriel García Márquez či Mario Benedetti. Brazilská skupinka byla při návratu očekávána tajnou policií. Doutníky darované Fidelem Castrem skončily roztrhané, desky a knihy zabavené. Vojenský režim sledoval i jiného slavného zpěváka, Caetana Velosa, jehož koncert v Queen Elizabeth Hall v Londýně v roce 1971 si nenechali ujít ani brazilští agenti. Režim hodně spekoval o Velosově sexuální orientaci, agentům vadilo nevhodné chování „zraňující morálku všech rodin“ a gesta „mnohem vlastnější osobě ženského pohlaví“. Publikum jednoho koncertu z listopadu 1972, na kterém vystoupili Chico Buarque a Veloso spolu, pak policie líčila jako „skupinu homosexuálů, hipíků a vlasatců“. Dokumenty též ukazují obavy z propojení obou umělců s ilegálními komunistickými skupinami a se samotnou KS Brazílie. Spojkou mezi nimi a krajní levicí měl být jistý David Capistrano, zavražděný policií v roce 1974, ale oba zpěváci tyto informace ve vyjádření pro Folhu odmítli.

Teorie uznání a velký Druhý

Marná hledání rovnosti výchozí situace

Jsme svědky zvláštního úkazu: žádný směr politické filosofie není dostatečně přesvědčivý. V každé linii nebo jednotlivé teorii se otevírají trhliny, slabá místa, deficity. Jsme v situaci, která volá po nových systémech nebo přepracování těch starých. Knihu Marka Hrubce bychom měli číst jako krok tímto směrem, krok v českém prostředí ojedinelý.

MICHAL HAUSER

Kniha *Od zneuznání ke spravedlnosti* obsahuje nejen podrobné interpretace, ale především kritický dialog s respektovanými autory. Autor vychází ze současné kritické teorie, objevuje v ní deficity a chce je překonat. Děje se tak na základě triády kritika – vysvětlení – normativita s tím, že v dějinách kritické teorie se vždy upřednostňovalo jedno na úkor druhého nebo třetího. Hrubec hovoří o redukcionismu všech generací kritické teorie. První generace (Adorno, Horkheimer, Marcuse) byla silná v kritice a výkladu, ale slabá v normativitě, druhá (Habermas) a třetí generace (Honneth) je silná v normativitě, ale slabá v kritice a explikaci. Prvky triády se zjemňují: kombinují se a vzniká šest druhů výkladu (kritické vysvětlení, kritická normativita, vysvětlující kritika atd.). Tak se přistupuje i k dalším filosofům, mezi nimiž se objevují nečekané podobnosti: Foucault, Marx, Horkheimer, Adorno se pohybují ve stejném modu, v kritickém vysvětlení a vysvětlující kritice. Hrubec neuvádí žádného myslitele, který by rozvíjel všechny prvky. Když vyhledává program jejich propojení a nereduktivního rozvíjení, je to pokus, jak překonat celou filosofickou tradici. Autorovi nelze upřít smělé cíle.

V knize se nachází také polemika s liberální teorií, která u nás dlouho byla takřka nedotknutelným kánonem politického myšlení. Kritická teorie se představuje jako oponent překračující její nedostatky a poskytující teoreticky cennější kritiku, vysvětlení a normativitu, a to v měřítku národním i mezinárodním. Jsou zde podrobné kritické analýzy zásadních liberálních autorů, především Rawlse, jež ukazují na nedostatečnost celé liberální a libertariánské koncepce svobody, člověka, společnosti. Autor přesvědčivě dokazuje, že Rawlsův politický liberalismus je méně participativní, méně demokratický a méně sociální, než jak se obvykle prezentuje.

V druhém oddílu knihy se hovoří o historických paradigmatech kritické teorie: paradigma práce či výroby, paradigma pudové přirozenosti, paradigma komunikativního jednání, paradigma uznání a vznikající paradigma globálních interakcí. Autor volí paradigma uznání. Pojem, který se stává základním teoretickým nástrojem s univerzální platností: používá se na rovině vztahů mezi jedinci, vztahů mezi jedincem a pospolitostí, vztahů mezi zeměmi. Zároveň se považuje za pojem směrodatný až ústřední u celé řady autorů, jako Marx, Lukács, Kojève, Sartre, Sorel nebo Kosík, kteří podle autora navazovali na Hegelovu koncepci „uznání“. „Uznání“ se tu pravděpodobně přisuzuje interpretační role: má nejspíš vyjádřit, o co jim doopravdy šlo, i když tento pojem příliš neužívali.

Teorie uznání a společenství

Hrubec se opírá o teorii uznání vypracovanou Axelem Honnethem a Charlesem Taylorem. Jejich teorie souvisí s tím, jaké „definiční charakteristiky“ připisují člověku. Jsou dvě: jazyk a pospolitost. Člověk „interpretuje a hodnotí sebe sama a ostatní ve vzájemných vztazích ve společenství“. Hovoří se o „signifikantních

druhých“, jejichž přítomnost má pro osobu konstitutivní význam. Vztah k těmto druhým utváří hodnotovou pospolitost. Tito autoři se odklánějí od dnes vládnoucího pojetí, které Alain Badiou shrnul v polemickém duchu tak, že jedinec je tělo a jazyk. Škoda, že Hrubec na tomto místě neintervenoval a do Honnethových a Taylorových charakteristik tělo nedoplnil. V závěru píše o sociálně znevýhodněných a o naplnění jejich základních sociálních a ekonomických potřeb spjatých s jejich „tělesnou a psychickou integritou“, aniž by se o těle dříve hovořilo, nepočítáme-li místo, kde se mluví o dítěti, které potřebuje získat sebevědomí ke svému tělu. Jaké pojetí těla by to bylo? A jak by se proměnily výchozí antropologické souřadnice teorie uznání?

Teoretici uznání nějak vymezí člověka (více-ro vymezení) a na tomto půdorysu vybudují koncepci univerzální platnosti. Když Honneth pokládal základy své teorie, soustředil se na uznání v podobě lásky a přátelství, které pak vystupuje jako jistý archetyp uznání. Podle čeho je konstruován? Vychází ze vztahu mezi dítětem a rodiči: dítě projeví své potřeby, city a usiluje o jejich uznání. Dobří rodiče je akceptují a uspokojí, dítě se pak vyvíjí harmonicky; špatní rodiče je neuznají a důvěra dítěte v „rodiče či jiné pečující osoby“ se naruší. Nicméně v analýzách Davida W. Winnicotta, jehož se Honneth dovolává, je řeč o jednom okamžiku, v němž zneuznání plní pozitivní funkci: dítě zjišťuje, že nemůže rodiče zcela ovlivňovat, a mění k nim svůj vztah. Už na nich nezávisí absolutně, jen relativně. Motiv zneuznání však není u Honnetha ani Hrubce doceněn. Z hlediska Lacanovy psychoanalýzy se jedná o idealizaci vztahů mezi dítětem a rodiči, která přivodí obecnou infantilizaci.

Ze vztahu mezi dítětem a rodiči jsou poté odvozeny další formy uznání na rovině občanské a politické veřejnosti. Boj o uznání zde probíhá mezi aktéry, kteří jsou zpravidla v rozdílných či nerovných pozicích, jak říká např. Iris Youngová. Ti, kteří vznášejí nároky, mají pozici odpovídající pozici dítěte, ti druzí, kteří nároky mají uzнат, jsou v pozici rodičů nebo jiných pečujících osob.

Rovnost či nerovnost?

Axel Honneth a jiní s oblibou odkazují na Hegelovu figuru pána a raba z *Fenomenologie ducha*. Jaká je v ní výchozí situace? Boj o uznání probíhá v otevřené situaci: výsledek boje závisí de facto pouze na tom, jaké schopnosti a síly každý aktér uplatní. Objektivní duch (vztahy mezi lidmi strukturované na základě určité společenské substance) do jejich zápasu neproniká. Zápas se odehrává tak řečeno na zelené louce. Výchozí situace je situací rovnosti, žádný z aktérů není zvýhodněn. Boj o uznání probíhá v neutrálním rámci nezákriveném nerovnou distribucí moci. Jedním z problémů teorie uznání je, zda boj o uznání probíhá v neutrálním prostoru jako u Hegela, anebo jsou výchozí podmínky nerovné. Nebude tak výsledek boje vždy ovlivněn výchozími podmínkami? Pokud ty jsou nerovné, může boj o uznání nastolit rovné podmínky?

Máme tedy aktéra A (např. zaměstnanci) a aktéra B, který ztělesňuje politickou nebo socio-ekonomickou moc. V jakém rámci se bude odehrávat boj o uznání? Jeho rámec bude už předem vymezen aktérem B, a to nejen v otázce distribuce moci, ale také v otázce sebe prezentace aktéra A: bude předem označen, bude mu vymezen i rozsah nároků, které lze v tomto rámci uzнат. Aktér A je nucen své nároky formulovat způsobem odpovídajícím vnímání a jazyku aktéra B, podobně jako se dítě musí naučit používat výrazové prostředky (gesta, jazyk) srozumitelné rodičům. Pravidla boje o uznání se odvíjejí od toho, v jakém mocenském rámci se

tento boj odehrává. Kdyby měl probíhat boj o uznání podle Hegela, bylo by nutné vyčistit bojové pole.

Umožňuje teorie uznání nastolení situace rovnosti? Boj o uznání probíhá dle pravidel vymezených aktérem B. I když se pravidla v průběhu boje o uznání mění, aby více zohlednila nároky aktéra A, výchozí pozice zůstane nerovná. Jak by vypadal výchozí neutrální prostor nastíněný v Hegelově boji o uznání? Jediným, kdo by o tento stav usiloval, je aktér A (v jeho zájmu je vytvořit výchozí podmínky, v nichž nebude znevýhodněn). Musel by jednat způsobem, který se neodvíjí od pravidel a stylu vyjadřování stanoveného aktérem B. Aktér A by se tak stal zlobivým dítětem. Tato pravidla by musel vyřadit a vytvářet svá vlastní. Vodítkem by byl cíl prvního kroku: nastolení rovných podmínek. Honneth používá výrazu „morální gramatika sociálních konfliktů“. Jednalo by se o rozpuštění této gramatiky a vznik agonálního pole, o němž píše Chantal Mouffová.

Touha velkého Druhého

Jsou tedy dvě možnosti. Buď teorie uznání připouští nerovné výchozí podmínky boje o uznání, a tak implicitně předpokládá nerovnost boje o uznání, jehož výsledkem bude nanejvýš to, že aktér ovládající dané mocenské pole uzná některé nároky znevýhodněného aktéra, případně změní některá pravidla. Teorie uznání by neměla ambici nastolit rovné výchozí podmínky, ale pouze zmírnit nerovnost. V praxi by to odpovídalo politice



Kresba Jiří Franta

sociálnědemokratických stran. Anebo teorie uznání předpokládá rovné výchozí podmínky, ale nedokáže vysvětlit jejich nastolení. Pokud by se měl splnit tento předpoklad, bylo by zapotřebí porušit principy teorie uznání a postupovat podle jiných teorií, jako je agonální teorie Chantal Mouffové nebo teorie nesouhlasu Jacquese Ranciéra.

Hrubec se jako jeden z mála teoretiků uznání zabývá jeho strukturálními překážkami, jakým je třídí uspořádání. Ve své knize tvrdí, že Honneth přehlíží „ekonomické a sociální příčiny a podmínky... morálních norem“. Struktury dle něj nelze chápat jako bezprostřední výsledek jednání aktérů. Součástí boje o uznání jsou požadavky typu všeobecného základního příjmu, které by vedly ke změně vládnoucích struktur, k „reformistické revoluci“.

Není však teorie uznání spíše na překážku? Jestliže zápas o změnu struktur má charakter boje o uznání, obracíme se k představitelům a garantům daných struktur stále jako k druhým, k „signifikantním druhým“, a dožadujeme se jejich uznání. V lacanovské terminologii by teorie uznání potvrzovala velkého Druhého a naše neuznané nároky by byly jeho touhou: velký Druhý určuje, po čem toužíme a jak toužíme. Velký Druhý by v nás snil své sny donekonečna.

Autor je filosof.

Marek Hrubec: Od zneuznání ke spravedlnosti. Kritická teorie společnosti a politiky. Filosofie, Praha 2011, 564 stran.

Jak zlikvidovat střední třídu

Reformy jako pokračování korupce jinými prostředky

Sveřepé pokračování v proreformních krocích vzbuzuje otázky po skutečné povaze záměrů vlády. Dobře patrným efektem nastoupeného trendu je likvidace střední třídy. Tedy třídy, která z velké části financuje celý státní aparát. Reformy tak můžeme chápat jako pokus o přesun zbytku bohatství ze středních na nejvyšší vrstvy společnosti.

JAN KELLER

Málokdo z těch, kdo se hlouběji zajímají o obsah vládou navrhovaných změn, může uvěřit, že reforma školství má zajistit kvalitnější vzdělávání, reforma zdravotnictví lepší zdravotní péči a reforma penzijní spokojené stáří. Vláda je však složená ze samých studovaných lidí, takže je krajně nepravděpodobné, aby svými reformami, na jejichž uskutečnění tak naléhá, nesledovala vůbec žádný cíl. Pátrání po skutečném smyslu reforem zatím nedospělo k jednoznačným a všeobecně přijímaným závěrům. Pokusme se proto předestřít hypotézu, která by mohla k objasnění jejich latentních cílů přispět z nového, dosud málo diskutovaného úhlu.

Jak známo, Česko je již přinejmenším po celou jednu dekádu výrazně zamořené korupcí. Žijeme v zemi, v níž se v důsledku velice důmyslných tahů na šachovnici daní a pojistného do státní kasy vybere každým rokem o sto až dvě stě miliard méně, než kolik by bylo zapotřebí k udržení chodu státu a veřejného sektoru alespoň na dnešní úrovni.

Hlavními dodavateli daní a plátcí pojistného jsou střední vrstvy. Zatímco malé procento nejbohatších dokáže svůj příspěvek do státní pokladny optimalizovat mnoha různými způsoby, několik desítek procent nejchudších včetně důchodců pobírá příjmy tak nízké, že z nich žádnou daň odevzdávat nelze.



Steve a Scott snídají. Foto Ron Sherman

Sponzorování státní kasy tak spočívá stále více na bedrech středních vrstev, především zaměstnanců s průměrnými a mírně nadprůměrnými příjmy. Ne snad proto, že by byli zodpovědnější a státotvornější než drobní živnostníci, menší a střední podnikatelé či příslušníci svobodných profesí, ale proto, že v jejich případě je možnost švindlovat a skutečný příjem zatajit velmi omezená. Snížení daňové zátěže firem o plné dvě třetiny a nejbohatším fyzickým osobám aspoň o polovinu během posledních zhruba deseti let způsobilo, že v dobách krize i konjunktury se přítok peněz do státní pokladny zúžil v řádu stovek miliard korun.

Mechanismus organizované korupce

Aby toho nebylo málo, část peněz odváděná do státní kasy se ztrácí v černých dírách korupce. Odhadnout její rozsah je neobyčejně obtížné, jednotlivé kalkulace se značně liší. Podle některých si korupčníci ročně odnesou „pouze“ 40 miliard, dle jiných se jedná skoro o 200 miliard korun. Pro srovnání: na veškerých sociálních dávkách se v minulém roce vyplatilo celkem 115 miliard korun.

Lze předpokládat, že korupci ve velkém rozsahu provozují jen lidé hodně bohatí. Je třeba mít hodně peněz, aby bylo možné pořádně korumpovat. A je třeba mít ještě více peněz, aby bylo možné zakládat politické strany bojující o přízeň voličů s bohulibým cílem boje proti korupci. To samozřejmě neznamená, že co boháč, to korupčník. Ani tím neklademe rovnítko mezi politické strany a korupční platformy. Jen říkáme, že mechanismus organizované korupce, jako jakýkoliv jiný rozsáhlý a organizovaný systém, vyžaduje vysoké provozní náklady.

Ani v zemi, v níž jsou korupční aktivity tak málo rizikové a počet dopadených korupčníků tak zanedbatelný, není obohacování formou korupce uznávanou a standardní aktivitou. Navíc je zapotřebí věnovat poměrně hodně úsilí čištění korupcí získaných peněz. Čím více jich je, tím větší starosti. Možnost získávat peníze legálně je určitě mnohem příjemnější a svým způsobem i více povznášející.

Hledají se proto způsoby, jak nechat velké peníze pracovat účtyhodněji. Nic z toho, co není odevzdáno do státní pokladny vlivem daňových výhod nebo úniků, zastropováním pojistného a koneckonců i vinou korupce, se neztrácí a nevypaňuje. Jedná se o velké prostředky, které je třeba vhodně alokovat, aby fungovaly co možná nejproduktivněji. Láka-

zpusobem, ale je pravděpodobné, že systémem umožňujícím provozovat korupční jednání ve velkém nebude mít asi příliš prostředků a možná ani dostatečnou vůli k tomu, aby následně odlišil, jak zájemci o privatizaci jednotlivých částí veřejné sféry přišli ke svým penězům. Pokud by skutečně došlo k tomu, co nemůžeme tak docela vyloučit, tedy k tomu, že při reformě penzijního systému, systému zdravotnictví a dalších se uplatní i prostředky získané korupcí, byli bychom svědky zvláštního efektu.

Privatizované školství, zdravotnictví a koneckonců i penzijní systém mají za své klienty především příslušníky středních vrstev, vytahují tedy peníze z kapes především jim. Právě pro střední vrstvy je důležité dopřát svým potomkům co nejvyšší vzdělání. V opačném případě by jejich děti čekal sociální sestup. A na rozdíl od těch skutečně bohatých mohou si jejich potomci zajistit své životní postavení jediné profesní kariérou. Něco podobného platí i v oblasti penzijního zabezpečení. U středních vrstev hrozí odchod z profesního života do důchodu mnohem výraznějším propadem životní úrovně než u vrstev příjmově nižších a dramaticky výraznějším než u vrstev horních, které se mohou na stáří připravit nákupem ceností, nemovitostí, většího množství akcií a podobně. Podobnou starost představuje péče o vlastní zdraví a o estetičnost vzhledu, což je v případě nejnižších příjmových kategorií nejednou tak trochu luxus.

Fondy jako pračka peněz

Privatizace zmíněných oblastí dosud převážně veřejně provozovaných služeb tak může v určité míře posloužit jako obrovská, velice výkonná a vůbec ne riskantní pračka špinavých peněz. To, co korupční kruhy získávaly zatím jen pokradmu z daní odevzdávaných především středními vrstvami, přinesou jim nyní příslušníci těchto vrstev iniciativně, dobrovolně a zcela svobodně na stříbrném podnosu. Stát, který se musel tvářit, že podivné trativody peněz středních vrstev buď nevidí anebo ani při nejlepší vůli nedokáže postihnout, nyní o to pečlivěji dohlédne, aby se přesun peněz děl systematicky, kontinuálně a zcela spořádaně. Úspěšné dovršení reforem bude znamenat, že to, co dříve unikalo dohledu a bálo se potrestání, bude moci od nynějška samo trestat málo disciplinované platiče. Zařídí jim sociální sestup mezi ty dole, mezi ty, kdo zůstanou ve stále nejistější situaci bez jakéhokoliv pojištění.

Kdo ví, třeba právě z tohoto hlediska je možné vysvětlit poměrně laxní přístup státní moci ke sledování a trestání případů opravdu velkých zpronevěr veřejných prostředků. Jakmile si po zdárném uvedení reforem i tyto peníze najdou svůj navýsost početný způsob reprodukce, třeba potom o to výrazněji poklesne míra zavrženíhodné korupce a my se definitivně odpoutáme z těsné blízkosti zemí, do kterých se bojíme jezdit třeba i jen na dovolenou a které bychom v pojednáních politologů o demokracii a otevřené společnosti hledali rozhodně marně.

Autor je sociolog.

Bezpečné investice

Lidé se mohou uskromnit v nákupu zboží, mohou omezit návštěvu kulturních podniků i restaurací a redukovat využívání řady dalších služeb. Mohou šetřit dokonce i na jídle a dalších životních nezbytnostech. Jsou však věci, které si odepřít nemohou, nechtějí-li, aby se jejich život změnil v pouhé přežívání, v jednu velkou a trýznivou nejistotu. Budou-li mít alespoň trochu peněz, vždy se budou snažit udržet se v dobrém zdravotním stavu, zabezpečit se jakžtakž na stáří a dopřát svým dětem šanci na alespoň trochu slušné vyhlídky tím, že jim umožní kvalitní vzdělání. Investovat své peníze do soukromých fondů, které poskytují právě tyto služby, je velmi prozíravé. Při troše obratnosti lze docílit toho, že sám stát, který jste obrali a na jehož úkor jste si pomohli, vám dohlédne na to, abyste o své peníze nepřišli.

Nelze to pochopitelně formulovat tak, že co soukromý fond, to peníze získané podezřelým

Země bez levicového deníku?

Rozpaky nad mediální rutinou Práva

K pravicové mediální frontě neexistuje na české levici adekvátní protiváha. Haló noviny představují mediální skanzen a Právo, od kterého by se čekalo, že tuto roli bude plnit, lze jen těžko považovat za levicové. Diskvalifikuje ho nízká úroveň psaní o sociální problematice a těžko vysvětlitelná náklonnost k ministru financí Kalouskovi.

ALENA LHOTOVÁ

Nedávno jsem listovala vydáními Rudého práva z roku 1990. V tomto srovnání zaznamenává současné Právo takřka neuvěřitelný pokrok – z dnešního hlediska od zcela neobyčejně chabé profesní rutiny k modernímu způsobu novinářské práce. Jenže už zdaleka méně lichotivé je srovnání s jinými deníky. I když je člověk zavilým kritikem toho druhého největšího, Mladé fronty DNES, musí uznat, že kultura a rutina tamního zpravodajství je na vyšší úrovni, podobně jako na první pohled práce s titulky zpráv.

Při transformaci z deníku ÚV KSČ na současný levicový deník a z Rudého práva na Právo se potkaly dvě strategie. Deník cílil na čtenářské skupiny, které láká podrobná černá kronika, detailní informace o pachatelích skandálních trestných činů a podobně. Zároveň se Právo stalo tribunou levicových intelektuálů: jeho kulturní příloha Salon byla dlouhodobě prostorem, kde se tříbila levicová kritická esejistika, jeho komentářové stránky přinášely velmi kvalitní publicistiku, zejména díky Petru Uhlovi, Janu Kelle-roví a Martinu Hekrdlovi.

Dnes se více než kdy jindy dostávají tyto dvě tváře deníku do konfliktu. Salon je po odchodu svého letitého redaktora Zdenko Pavelky už několik let spíše stínem bývalé slávy. Komentářová rubrika Práva zase nedokázala zacelit ránu, kterou před několika měsíci utrpěla odchodem Martina Hekrdly. Autor evropského přehledu, radikálních názorů a nevšedních jazykových schopností zakotvil v Týdnu, kde mu patrně větší rozsah článků svědčí. Autoři jako Alexandr Mitrofanov, Jiří Hanák nebo Jiří Pehe se svou opatrnou středovostí mezeru nemohou zaplnit. Vznikla přitom právě v době, kdy se zpravodajská rutina Práva stává těžko snesitelnou pro levicové čtenáře s liberálními, nikoli autoritářskými a konzervativními hodnotami a kdy také způsoby pokrytí některých událostí vnucuje otázky, za koho přední levicový deník vlastně kope.

Jedna inkasní agentura povídala

Krise zvětšila povědomí o sociálních problémech a některé drasticky prohloubila. Ještě rychleji než počet oficiálně evidovaných chudých roste v Česku počet těch, jimž tloučou na dveře exekutoři, kteří mají problém s dluhy na nájmech apod. Už i v pravicových denících kolují instrukce věnovat se sociálním problémům. Zároveň s krizí se zvedá vlna útoků na Romy, „zneuživatelé sociálních dávek“, „nepřízpůsobivé“ a další obětní beránky. Hned dvojí příležitost pro levicový deník prokázat svoji odlišnost od hlavního mediálního proudu, jít k sociálním problémům na jedné straně přímo skrze svědectví těch, jichž se nejpalčivěji dotýkají, a na straně druhé přes analýzy příčin, které poskytnou protiargumenty vůči zkratkovitým útokům na menšiny na intelektuální úrovni tzv. urban legends. Jak v této zkoušce Právo obstálo?

Ilustrací mohou být články Jindřicha Gintera, který se na dluhy a sociální problémy do jisté míry specializuje. Pochopitelně, deníkové tempo nemusí umožňovat náročnou reportážní práci a ověřování informací a naopak často může vést k rutinnímu „obvolávání“ nebo rovnou k informační závislosti. Jenže ani to nemůže omluvit fakt, že některé autory články působí především jako přiblížení nesnází, které musí překonat nebohý exekutor či inkasní agentura, než se dostane dlužníkovi na kobytku. Až téměř člověk váhá, zda autora exekutorská lobby a inkasní agentury skutečně platí, nebo zda píše takové články, jaké potřebují, jenom proto, že nemá dostatek jiných zdrojů informací.

A tak se z levicového deníku kupříkladu dozvíme (23. 6. 2012), že „počet skutečných bezdomovců se příliš nemění, ale rapidně roste počet lidí, kteří jako místo svého trvalého

pobytu uvádějí adresu ohlašovny obecního úřadu“. Redaktor levicového deníku se ovšem na informaci o počtu „skutečných bezdomovců“ nezeptal nějakého odborníka, statistika či člena nevládní organizace, která se prací s bezdomovci zabývá a má poznatky z terénu. Autorem výroku je prezident Asociace inkasních agentur Vladimír Gazárek, muž patrně nad jiné povoláný ke znalostem o počtech bezdomovců.

Na prozatímní vrchol Ginterovy novinářské tvorby aspiruje článek *Sociální dávky zneužívají i majetné romské rodiny* (7. 4. 2012). Na titulní straně jsme mohli číst zprávu sice bez uvedení zdroje informací, ale zato pořádně rozdmýčávající vášně. Bez odkazu k jedinému konkrétnímu případu autor mluvil o masivním zneužívání dávek bohatými romskými rodinami a nezastavil se ani před (opět nijak nedoloženými) tvrzeními o tom, že se k otcovství v romských rodinách falešně hlásí nejstarší členové rodiny, aby po jejich úmrtí měl potomek nárok na sirotčí dávky.

Pokud by se udělovala cena za nejmanipulativnější anticiganistický článek roku, patrně by Jindřich Ginter z Práva těžko hledal konkurenta. Není divu, že se mu dostalo v podstatě pochvalné reakce ministra Jaromíra Drábka, který přitakal, že „sociální systém tu bujel a rozrůstal se roky a v mnohých případech byl a je neúměrně štědrý“ (Právo, 11. 4. 2012), a skromně připomněl, že proti „zneužívání“ dávek jejich osekáváním už nějaký ten pátek bojuje.

Na pomoc Kalouskovi

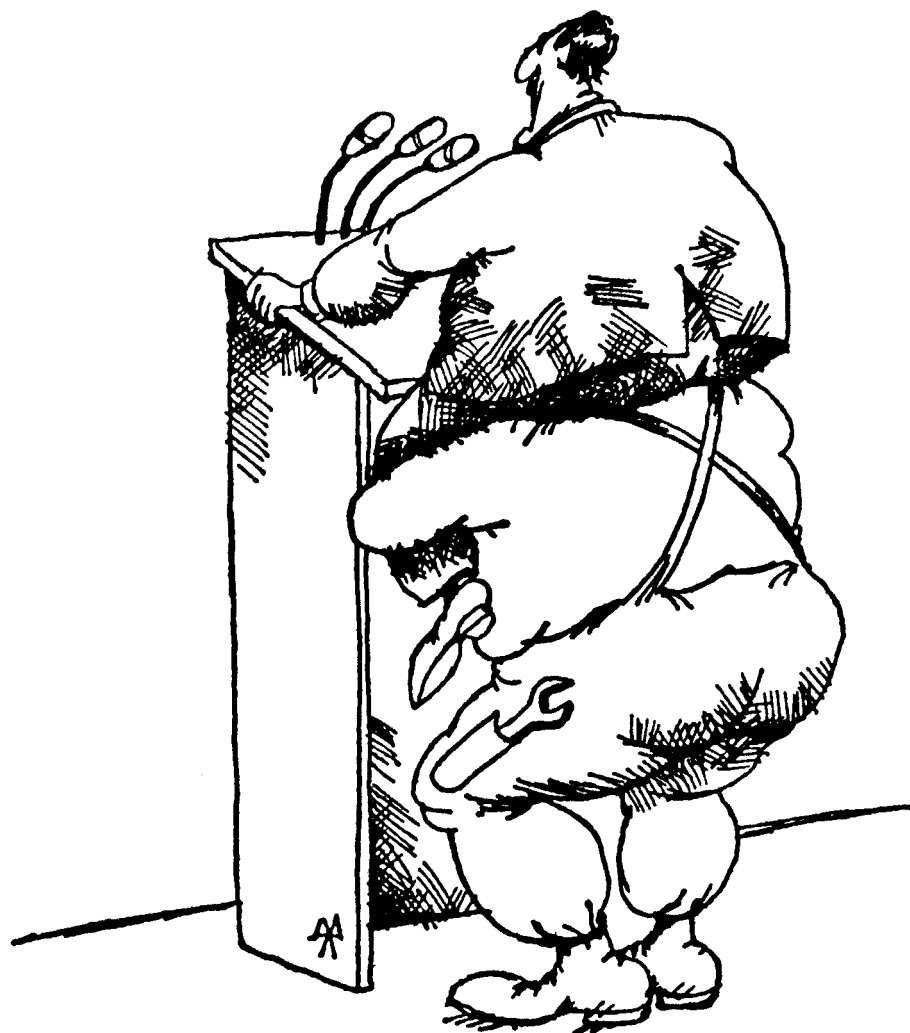
Když už levicový deník není schopen psát levicově (tedy zasvěceně a analyticky) o sociálních problémech, měla by zbývat alespoň jedna jistota – že bude bedlivě sledovat kroky pravicové vlády. Zejména pokud dělá jednu chybu za druhou a působí dojmem, že se ve Strakově akademii schází pouze omylem. Kauza Parkanová, v níž se Miroslav Kalousek

sám příčinlivě přihlásil o hlavní roli podle hesla „potrefená husa nejvíce kejhá“, by k tomu skýtala řadu možností, kterých ale investigativně využil středopravicový Respekt, nikoli levicové Právo. Když si Kalousek objednal posudek od Ústavu státu a práva, informovalo o něm Právo hlavním článkem na první straně a celostránkovým tématem – a články, jeden jako druhý, působily spíše jako PR. Doplnoval je komentář Alexandra Mitrofanova, který chválil Kalouska, že „toto kolo vyhrává. Protože se umí pohybovat na vykolíkováném hřišti“ a do protikladu s ním stavěl (jako ve svých komentářích často) blíže nespecifikované známé ze sociální sítě. Opravdu srovnatelné váhy... Ani stín pochyb, které se krátce poté objevily v jiných médiích – nikdo nepřipomněl, že Ústav státu a práva byl velmi podezřele namočen do kauzy plzeňských práv, nikdo se neptal, z jakého titulu jeho ředitel posudek píše. Velmi výstižný komentář k tématu napsal Petr Uhl, avšak jeho text, zpochybňující verzi Kalouskovu (a vlastně i Práva, pro nějž byl evidentně původně psán), nevyšel v autorových domovských novinách, ale v Britských listech.

Zdálo by se, že Právo ve svém stranění konzervativnímu ministru financí nemůže zajít dál. Chyba lávky, může. Dozvěděli jsme se to hned vzápětí, když na Kalouska prasklo, že telefonoval vyšetřovateli kauzy Parkanové ve snaze jej ovlivnit. Levicový deník tuto zprávu zásadní důležitosti umístil na obdivuhodně „exponované“ místo – na čtvrtou stranu!

Můžeme sečíst a podrhnout: Deník Právo není schopen dobré, analytické a empatické publicistiky o sociálních problémech a jen šíří nejhorší předsudky a klišé. Naopak – patrně kvůli nějakým nejasným zájmům svých majitelů – píše v zájmu nejnebezpečnějšího pravicového politika v ČR. Nezbyvá než parafrázovat Gándhiho: Levicový deník v Česku? Je to zatím pěkná... myšlenka.

Autorka je levicová aktivistka.



Listovat vydáními Rudého práva kolem roku 1990 se vyplatí. Břetislav Kovařík, Rudé právo 13. 1. 1989

Co je to svět?

Od kosmu k mnohosti

Další díl úvah francouzského filosofa Alaina Badioua rekapituluje různá pojetí světa včetně jejich rozporů a nastiňuje vlastní, záměrně co nejneutrálnější přístup k problému. Pro adekvátní poznání a definování toho, co je svět, je nutné odvrhnout antropocentrické koncepce a navrátit se k Foucaultově „smrti člověka“.

ALAIN BADIOU

Jednu z prvních teorií světa a zároveň její nejklasičtější příklad nalezneme v Platónově *Timaiovi*. Jeho pojetí můžeme nazvat kosmickým, svět je v něm považován za totalitu. Kosmos je celistvost, jeho ohraničenost a imanentní uspořádání jsou znázornitelné a myslitelné. Cokoliv, s čím zde zacházíme, je ve světě reálně přítomno – svět je souhrnem všeho, co doopravdy existuje.

Dle dalšího pojetí je svět hypostazí samotného bytí. Tuto koncepci nazýváme tvůrčí, jelikož tím, kdo svět tvoří, je právě bytí, což znamená také to, že je od světa oddělené. V širokém slova smyslu se toto pojetí dá považovat za teologické, jelikož svět je v něm vyroben Bohem – není jeho emanací, ale je z něj vždy v jednom momentě odvozen. Záhadou ovšem zůstává povaha Božího rozhodnutí. Bytí sice může stvořit něco na základě ničeho, ale proč jen se mu do toho chce, zvláště když svět není žádné kdovíjaké veledílo? Klíčovým problémem je tedy teodicea, na kterou známe dvě tradiční odpovědi.

Tu první vyslovil Malebranche, který věřil, že Bůh by nemohl dovršit svoji slávu, aniž by obdržel svědectví vlastní velikosti zvnějšku. V opačném případě by stagnoval ve Stejném, v němž by nemohl završit svou dokonalost. Je třeba, aby někde existovalo místo, pro něž je On Jiným, kde je On pokládán za dokonalého. Malebranche jde ostatně dál, tvrdí, že Bůh stvořil svět, aby byla ustanovena Církev. Avšak nakonec své úvahy vede k bodu, v němž Jiný nemůže být Jiným, jestliže sám stvořil subjekt, který ho za Jiného považuje. Musí tedy obětovat Krista, svého syna. Pouze Kristus může dodat smysl Církvi, jež je oslavou tohoto Jiného. Jiný může poslouchat její velebení díky tomu, že byla stvořena prostřednictvím jeho syna.

Druhá odpověď k problému teodiceie má o poznání jednodušší strukturu. Soudě podle stavu světa je zjevné, že Bůh existuje, protože něco takového mohla stvořit jen sadistická obecnost. Svět, ta snůška absurdit a krutostí, je čitelný pouze tehdy, stvořil-li jej zlomyslný Bůh pro své potěšení.

Žádné z těchto vysvětlení nepracuje s domněnkou, v níž by Bůh stvořil svět, protože je dobrý. Tomu se zkrátka nedá věřit – dokonce i to nejortodoxnější křesťanské pojednání je nuceno prohlásit, že Bůh vše dohnal a napravil obětováním syna.

Hypostaze bytí

Dle dialektické koncepce je svět jen jedním stupněm ve vývoji Absolutna. Svět nebyl stvořen, ale rozvíjí se jako vyjádření imanence Ducha. Toto pojetí můžeme číst v Hegelově myšlení. Svět je pochopitelný pouze jakožto historická chvíle náležející bytí o sobě. Jde o vývoj bytí v jeho vlastním absolutnu – jedním ze stupňů tohoto vývoje je nutnost čeho-si vnějšího.

Zrovna tak jako u Malebranche i zde může skutečný Bůh existovat jen za předpokladu, že prošel zkouškou své negace. Opravdový Bůh nemůže ignorovat své možné nebytí, nemůže se spokojit s nehybným setrváváním

v sobě samém. Bůh, Absolutno, Duch či bytí se musí odlišovat od světa – příroda a svět jsou momentem jeho vyjádření. Svět je hypostazí bytí. Tento okamžik jeho vlastní exprese se však později vrátí v podobě sebe-uvědomělého bytí. Mohli bychom tedy říci, že svět je časem, v němž se bytí stává subjektem. Přesně tak to zmiňuje Hegel ve *Fenomenologii ducha*, když poukazuje na to, že každá věc chápe a vyjadřuje Pravdu nikoliv jakožto substanci, nýbrž jako subjekt. Svět je chvílí subjektivace Absolutna. Absolutno není pouhou oddělenou substancí, ale poté, co vystoupilo ze sebe samého, aby mohlo vzápětí zase vstoupit zpět, se stává subjektem.

Vše se, jak vidno, točí kolem vztahu mezi světem a subjektem. V kosmickém pojetí je božská subjektivita předem dána a podobna umělci utváří svět. Ve zbylých dvou se naopak subjekt formuje skrze svět.

V pojetí, kterému říkám fenomenologické, je svět myslitelný pouze jakožto všeobecné (životní) prostředí, v němž se uskutečňuje lidská zkušenost. Tato představa se nachází u raného Heideggera. *Dasein* je vrženo do světa v podobě náhodné vnějškovosti. Svět je esenciálně neprůzračný a zároveň lhostejný vůči lidskému vědomí. Vědomí se nachází v exilu světa, který je jeho neodlučitelným a zároveň neustále odcizeným prostředím. Tato představa se objevuje například v Camusově *Cizinci* anebo u Dostojevského, romány ostatně obvykle přemýšlejí o lidské svobodě v okamžiku, kdy je subjekt vržen do netečného světa.

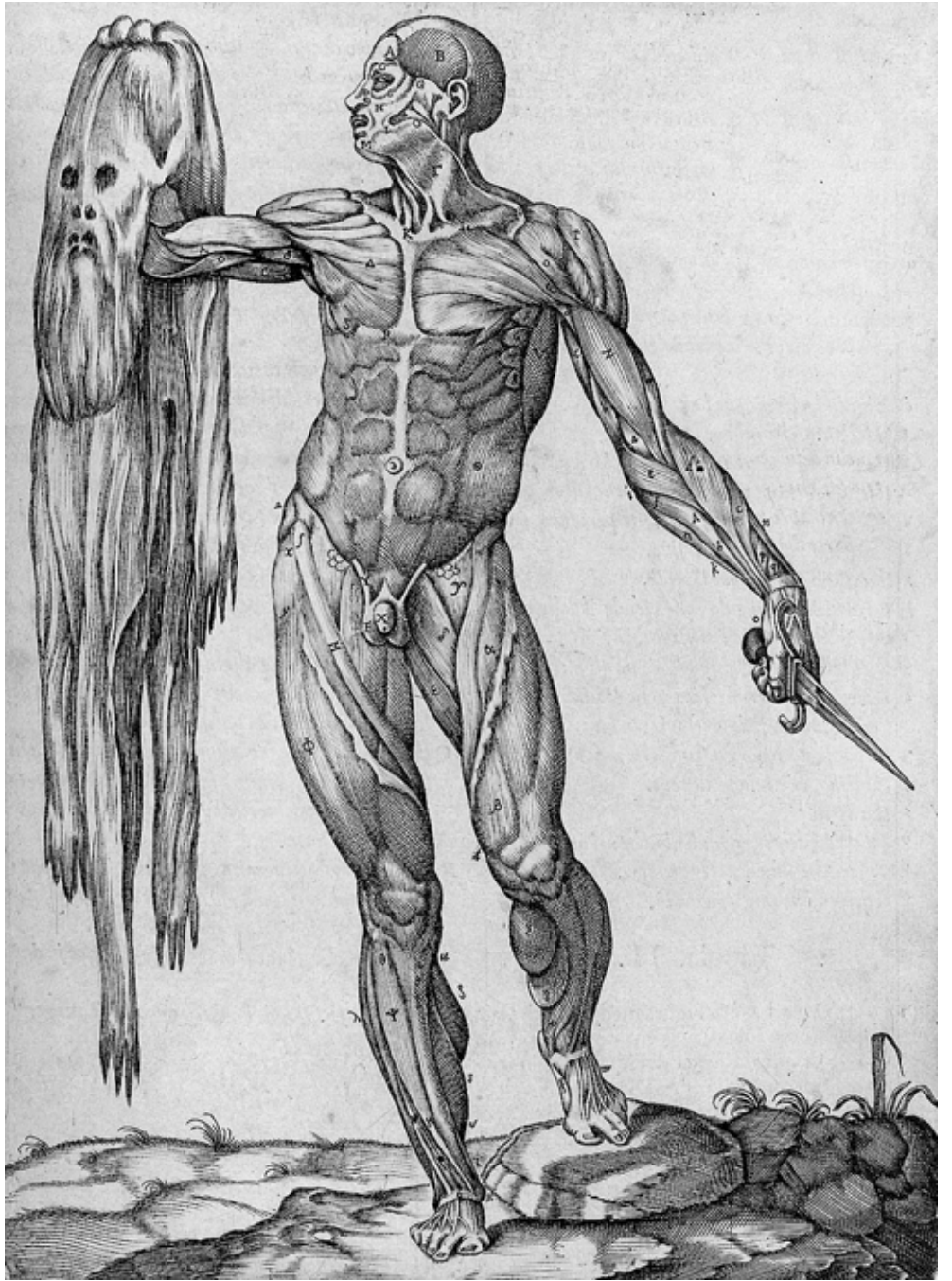
Jak myslet konečnost?

Vůči kosmickému pojetí můžeme vznést dvě námitky týkající se totality či celistvosti. První říká, že není možné věřit, že se ve světě nachází uzavřený celek, celistvost toho, co je. V Platónově *Timaiovi* například najdeme syntézu kosmického a tvůrčího pojetí, je v něm totiž přítomen tvůrce světa, jedná se tedy o celistvost díla. Kategorie zvaná celistvost není světu imanentní, ale vniká do něj zvnějšku. A právě tato vnějšková povaha celistvosti a světa vyvrací kosmickou představu.

Druhá námitka kritizuje konečnost vesmíru a věří v jeho nekonečnost. Vyskytuje se například u Alexandra Koyré, který v díle *Du monde clos à l'univers infini* (O světu uzavřeném v nekonečném vesmíru, 1964) zmiňuje, že konečný svět starých Řeků byl nahrazen nekonečným vesmírem. Avšak nekonečnost vesmíru ještě nutně neznamená jeho otevřenost. Minimálně od německého matematika Georga Cantora existují také druhy uzavřeného nekonečna. Můžeme tedy předpokládat i existenci nekonečných mnohostí, které jsou kompatibilní s figurou celistvosti. Mohou tedy existovat různá nekonečna s různými druhy mnohostí.

Je důležité, abychom dnes nespojovali uzavřenost pouze s konečným a otevřenost s nekonečným. Konečnost bývá v moderním myšlení zaměňována s uzavřeností a není myšlena sama o sobě. Dnes bychom potřebovali znovu definovat samu myšlenku konečného. Dle mého názoru však není žádný důvod, proč bychom si měli myslet, že náš stav je konečný a že konečno jako takové vůbec existuje. Ostatně je pravděpodobné, že vše je banálně nekonečné a konečno není nic víc než složitě dosažený výsledek, jehož příkladem může být umělecké dílo. Teprve ve chvíli, kdy budeme takto přemýšlet, bude Bůh opravdu mrtev.

Jaké bychom mohli vyslovit námitky proti tvůrčímu a dialektickému pojetí? První pojetí předpokládá stvoření světa jako holý fakt, který nelze odvodit z čehokoliv ve světě, a je tudíž vždy vyjeven v různých způsobech vyprávění. Lidstvo musí toto vyprávění považovat za autentické – svět se mu tedy jeví jakožto



Juan de Amusco Valverde: Dějiny kompozice lidského těla, 1551

dokonalé uspořádání určené k potřebám člověka v jeho středu. Pokud však věříme, že tento svět je jen náhoda a nelze jej vyjádřit pomocí vyprávění (nevěříme tedy na svaté knihy, kde promlouvá evidence Jiného), nemůžeme přistoupit na tezi o stvoření světa.

Hegelova dialektika přírody se naopak nespojuje s vyprávěním. Snaží se ospravedlnit vnějškovou povahu bytí prostřednictvím jakési imanentní nutnosti, svět se stává součástí této vnějškovosti. Problém tohoto grandiózního, ale neudržitelného projektu spočívá v tom, že nepřiléhá k věci, kterou se snaží ospravedlnit. Karikaturním příkladem je např. Hegelovo sverepé trvání na omezeném počtu planet nedlouho předtím, než byla objevena nová. Což je o to důležitější v dnešní době, kdy většina fyziků prohlašuje, že o hmotě nevíme nic.

Smrt člověka a reálný svět

Fenomenologické pojetí, které předpokládá, že svět je druhem lidské zkušenosti, má základní chybu, kterou Quentin Meillassoux nazývá korelacionismus. Jde o myšlenku kantovské tradice, v níž každý koncept lze stvořit pouze v hranicích vytčených lidskou zkušeností, jež však nedokáže poskytnout koncept reálného světa, protože není schopná myslet nic z toho, co tato zkušenost nezahrnuje. Tento filosofický proud se pokouší rekonstruovat představu lidské zkušenosti jako středobodu světa, naše subjektivita v něm organizuje fenomenalitu světa. Nic však nedokazuje správnost tohoto pojetí. Jsme schopni myslet věci zcela nezávislé na subjektivních lidských úmyslech. Ačkoliv se Kantova filosofie zdá být ve vztahu k subjektu kritická, ve skutečnosti kolem něj soustředí

vše mnohem radikálnějším způsobem než aris-totelismus či klasická filosofie.

Kudy tedy vede cesta? Základním požadavkem je začít od co nejneutrálnějšího pojetí bytí. To znamená zvolit koncepci bytí, která se nijak nezavazuje vůči světu. Neměli bychom koncept světa budovat na základě Boha-tvůrce či konečnosti naší zkušenosti, ale na pozadí pouhé nahoty samotného bytí.

Proto jsem kdysi navrhl, abychom si pod pojmem bytí představovali pouze čistou mnohost bez vlastností, pouhou skutečnost mnohosti. Je třeba, abychom byli radikálně nehumanističtí. Humanismem nelze začínat, jinak z něj nikdy nevybředneme a budeme se neustále točit kolem člověka, až skončíme u morali-zování, příznaku krize filosofie. Je samozřejmě lepší být spíše „hodný“ nežli „zlý“, ale takové prohlášení můžeme vyslovit pouze na konci, když už víme, co tyto pojmy znamenají. Zrovna tak, jako to naznačoval Foucault. Bůh zemře, až učiníme zahajovací filosofické gesto, jímž se zbavíme člověka. A pokud toto gesto neuděláme, zůstaneme v tom nejodpornějším náboženství, tedy v náboženství bez Boha.

Z francouzské přednášky proslouvené 14. března 2012 na École Normale Supérieure v Paříži přeložila a zkrátila **Jana Beránková**. Publikováno se souhlasem autora.

Alain Badiou (nar. 1937) je francouzský filosof, 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* (Saint Paul, 1997; česky 2010).

Zastřel si svého Roma

Na okraj jednoho usnesení

Státní zastupitelství vyneslo první verdikt v jednom z mnoha trestních případů za posledního půl roku, jejichž oběťmi byli Romové. Závěry ale vzbuzují pochyby o nezaumatosti vyšetřování.

JAKUB POLÁK

Během posledního půl roku došlo v České republice k nejméně pěti násilným úmrtím Romů za zatím nevyjasněných okolností. Loňského prosince zemřel po policejním zásahu ve svém bytě v Děčíně muž, jenž trpěl těžkou formou schizofrenie. Nový rok začal zastřelením Ladislava Tatára a postřelením jeho bratra Patrika v Tanvaldu. Další obětí byla bezdomovkyně, kterou v lednu na pražském Jarově zkopál a ubil k smrti místní mladík. Koncem dubna ve slezské Chotěbuzi zastřelil místní muž otce dvou dětí šípem z kuše. Ludovít Kašpar, otec tří dětí a zatím poslední oběť, zemřel začátkem května ve věku třiatřiceti let po zásahu místních policistů v Kynšperku nad Ohří.



Projev xenofobie a rasismu sílí. Foto Martin Zajíček

V tak krátké době nelze považovat nezvykle vysoký počet násilně zemřelých Romů za náhodný. Šluknovské a břevlanské protiromské demonstrace vyhrotily atmosféru ve společnosti, která bere domnělou spravedlnost do svých rukou, toleruje nesnášenlivost vůči Romům a k pachatelům trestných činů, jejichž obětí je Rom, je naopak shovívavá. Tyto události jsou průvodním jevem silicích projevů xenofobie a rasismu v celé Evropě, deptané krizí a nejistými vyhlídkami do

budoucnosti. Ochota postavit se jim na odpor je u nás chabá – demonstrace, kterou iniciativa Nenávist není řešení uspořádala 23. června v Sokolově jako výzvu k řádnému objasnění smrti Ludovíta Kašpara, skončila naprostým debaklem, za neúčasti veřejnosti, médií i většiny samotných Romů.

Z uvedených případů známe zatím výsledky vyšetřování pouze z Tanvaldu a rovnou je nutno říci, že dojem z nich je minimálně rozpačitý. Liberecká pobočka Krajského státního zastupitelství v Ústí nad Labem vydala dne 7. června usnesení, kterým se odkládá věc pro podezření ze spáchání zločinu těžké újmy na zdraví s následkem smrti, jehož se 1. ledna údajně dopustil Jan Sieber, když z legálně držené zbraně zastřelil Ladislava Tatára ml. a postřelil jeho bratra Patrika. Státní zástupce rozhodl, že se nejednalo o trestný čin, ale o nutnou obranu. Bohužel odůvodnění usnesení vzbuzuje podezření z účelové manipulace s fakty ve prospěch střelce. A možná jde přímo o návod, jak beztrestně zabíjet Romy.

Důkazy a „důkazy“

Závěry státního zástupce jsou v rozporu s důkazy, zjištěnými fakty i svědeckými výpověďmi. Posuďme sami. Očitý svědek, Nerom

nepodporuje závěr založený na Sieberově verzi, že se jednalo o nutnou obranu, protože útok byl veden zákeřně zezadu. Sehrál na změnách svědkovy výpovědi roli přímý nátlak, nebo jen obava, že když se postaví na stranu Romů, bude militantní částí majority považován za „zrádce rasy“?

Státní zástupce, aniž by se jakkoliv s rozporu v Prouzově výpovědi vyrovnal, bez výhrad přijímá verzi Jana Siebera. Opírá se o krvavé zranění na hlavě Jana Siebera, které údajně mohlo vzniknout pouze ranou zezadu, a nůž nalezený na místě činu, na jehož rukojeti byly zjištěny stopy DNA (ne daktyloskopické) patřící Ladislavu Tatárovi ml. Zranění je ale podle lékařské zprávy na spánku nad levým ušním boltcem, nikoli na zadní straně hlavy, a tudíž mohlo být způsobeno zrovna tak při čelním útoku, kdy napadený reflexivně uhýbá před úderem. Na údajně použitém noži nejsou přes intenzivní krvácení žádné stopy krve a navíc se podle znaleckého posudku na jeho rukojeti nacházejí stopy DNA nejméně tří osob.

Další nesrovnalost se týká zranění bratra zastřeleného. Propouštěcí zpráva z nemocnice potvrzuje, že poškozený Patrik Tatár byl zraněn při dolním mezižebním oblouku a v zadní části vpravo lehce nad úrovní pupku. Závěr státního zástupce, že střela směřovala z pohledu zasaženého doprava a nahoru, neodpovídá místům poranění, a naopak se potvrzují slova Patrika Tatára, že na něj podezřelý namířil zblízka pistolí, když u bratra klečel. Lze se také ptát, proč podezřelý nestřílel ani jednou na nohy útočníka, jde-li evidentně o zkušeného střelce, který si musel být vědom účinnosti střelby na odražení útoku vedeného pěstmi nebo kopy. Navíc z pozice vleže mohl nohy Patrika i Ladislava Tatára snadno zasáhnout.

Další pochybnosti vyvolává to, co je v usnesení opominuto. Chybí konkrétní výčet zbraní, které měl Jan Sieber po příjezdu policie u sebe. Pokud byl mezi nimi obranný sprej či elektrický paralizér, je tvrzení o nutné obraně použitím střelné zbraně neudržitelné.

Dvojí metr

Zarážející je také, že ačkoli jsou v případě poškozeného zvažovány všechny negativní poznatky, včetně záznamů ze školy o impulzivním chování, Sieberovy dva tresty z minulosti jsou bagatelizovány. Přitom je jinak standardní praxí v případě dalšího trestního stíhání uvést, pro jaký konkrétní čin byl podezřelý odsouzen, byť se jinak pro civilní účely považuje trest za zahlazený. Místo toho je pouze uvedeno, že se nedopustil žádného přestupku v posledních pěti letech.

Jan Sieber má v Tanvaldu pověst neústupného člověka, který podezřívá místní Romy z krádeží svého majetku a který je připraven při konfrontaci s nimi použít zbraně. Dle otce poškozených mimo jiné střílel vzduchovkou po romských patnáctiletých klucích, když kolem jeho pozemku jezdili na motocyklu. Tyto skutečnosti by za normálních okolností vedly k vypracování psychologicko-psychiatrického posudku, který by objasnil, zda by podezřelý byl či nebyl schopný použít zbraně i v neadekvátní situaci.

Zmocněnec poškozených podal proti usnesení stížnost, zatím však bezvýsledně. A tak se na otázky typu „Jak daleko sahá naše ochota smířovat se s převládajícími rasovými předsudky a tolerovat nejrůznější formy diskriminace?“ či „Můžeme věřit policii, justici a státu vůbec?“ nabízí spíše pesimistická odpověď.. Nepustit případ k soudu, zahrát ho do autu už ve fázi přípravného řízení, se bohužel stalo obvyklou praxí manipulátorů s trestním řízením – viz např. případ Čunek.

Autor působil jako zmocněnec poškozených v případech diskriminačně motivovaného násilí.

napětí

Spanilá jízda českými městy, kterou chtěl Tomáš Vandas před blížícími se krajskými a prezidentskými volbami vzbudit zájem o svou Dělnickou stranu sociální spravedlnosti (DSSS), se nesetkala s výraznějším ohlasem obyvatel. Pozornosti v Neratovicích, Vysokém Mýtě a Poděbradech se mu dostalo pouze od odpůrců – v Mýtě získalo jeho auto po útoku „zákeřných a zbabělých individuí“ nový barevný nátěr, v Poděbradech zasáhlo dělnického předsedu vejce. V pátek třináctého skončil cestu po naší vlasti v Táboře, pak si podle programu vyvěšeného na stránkách DSSS dopřeje až do září zasloužený prázdninový oddech. Další agitační turné začne 7. září v Chebu. Ale pozor, „dělníci“ vystrašení posledními událostmi zpřisňují „na podzimní mítinkovou kampaň bezpečnostní opatření a všichni narušitelé akcí DSSS musí počítat s razantní odpovědí ochranky“.

Squatterské hnutí přestalo být v očích evropské veřejnosti vyhazeno pouze mladým. Devěťadvacátého června skupina důchodců ve věku 65 až 89 let obsadila vilu v berlínské čtvrti Pankow, a ohradila se tak proti rozhodnutí města prodat budovu sloužící jako centrum volného času, do níž si zvyklí chodit na počítačové kursy, lekce cizích jazyků či společenské hry. Přestože počet postarších „squatterů“, kteří budovu neopouštějí ani v noci, klesl postupně z několika desítek na sedm, jsou podle vlastních slov odhodláni vydržet dokoli, dokud je úředníci nevyslyší. Odvaha seniorů vyvolala nebyvalou solidaritu mezi obyvateli čtvrti – ředitelka a neoficiální mluvčí skupiny Doris Syrbeová řekla deníku Spiegel: „Navštěvují nás tu i různí známí, sousedé a také mladí sympatizanti. Je až k neuvěření, jakou nám lidé vyjadřují podporu. Pomalu už nemůžeme zavřít ledničku.“ Spiegel upozorňuje na sociálně-politické aspekty případu: o berlínské nemovitosti jeví v současnosti zájem stále více firem i fyzických osob a zvyšující se ceny vytvářejí situaci, v níž radnice stále častěji podléhají tlaku developerů a rozprodávají městský majetek.

Organizace Transparency International (TI) zveřejnila 10. července výsledky své analýzy sto pěti největších světových korporací podle míry otevřenosti jejich podnikání. TI hodnotila informování o interních protikorupčních mechanismech, vnitřní struktuře korporací včetně všech dceřiných společností ve světě, plnění daňových povinností, ziscích v jednotlivých zemích nebo platbách jednotlivým vládám při zahraničních investicích. S nejčistším štítem vyšly z hodnocení korporace Statoil, ArcelorMittal, Tesco, Allianz, Novartis nebo Vodafone. Nejhůře skončil například Apple, Microsoft, Google, Toyota, Anheuser-Busch, Gazprom, Honda nebo Bank of China. Výsledná zpráva „Transparency in Corporate Reporting: Assessing the World’s Largest Companies“ je volně ke stažení na transparency.org.

—ms—

Jak se dostat dovnitř

O hudebních subkulturách vědecky?

Kniha *Revolta stylem* přináší výsledky kvalitativního sociologického výzkumu českého subkulturního prostředí. Kolektivu autorů se vcelku úspěšně podařilo zachytit neviditelné spodní proudy, jimiž je tento kulturní fenomén nesen. Negativem je pak přílišné insiderství některých příspěvků a také arbitrárnost výběru zkoumaných stylů.

MARTA SVOBODOVÁ

Subkulturnímu způsobu života v Česku se poslední dobou dostává zájmu veřejnosti nejen jako praktickému návodu, jak si po práci okořenit volný čas, nebo naopak jako čemusi skrytému za divnými hadry a hudbou, v nichž se ztratil náš „mladej“. Čím dál častěji se objevuje i snaha o hlubší reflexi životního stylu, podepřeného zájmem o specifickou, byť třeba marginalizovanou složku kultury. Uměleckým dokumentem *31 konců/31 začátků* z konce minulého roku, v němž nechali Rafani promluvit několik svých, pro běžného člověka jistě bizarních kamarádů a známých, nebo obrázkovou bichlí *Kmeny* s podobnou intencí rappera Vladimíra 518 (recenze v A2 č. 9/2012) se vcelku podařilo zachytit podobu subkultur zevnitř, tak jak je prožívají a vnímají samotní „postižení“. Díky knize *Revolta stylem. Hudební subkultury mládeže v České republice* kolektivu mladých autorek a autora soustředěných kolem editorky, socioložky Marty Kolářové, se nám dostává do rukou i výsledek pokusu o objektivizovaný pohled zvenčí, optikou sociálních věd.

Tedy – objektivizovaný... Sociologická metodologie v určitých případech pouští od statistických výpočtů a odosobněných dotazníků aplikovaných na vybrané masy obyvatelstva v kobercových náletech a volí namísto toho citlivější způsoby bádání, které se pro laika zdají být nepříliš odlišné od toho, co provádí ve svém každodenním životě. „Zúčastněné pozorování“ a hloubkové dotazování vědce-insidera, který sdílí se „zkoumanými“ jejich prostředí, jako by mu bylo vlastní, sází spíše na kvalitu zjištění než jejich množství. Odborník pracuje s velmi malým počtem dotazovaných, s jejichž světem se ale snaží seznámit co nejvíc do hloubky, a nehraje si na to, že může v takovém případě předmět zájmu sledovat, aniž by se jím sám stal. A právě tak je tomu i v *Revoltě stylem*.

Autorky a autor se věnují hudebním subkulturám, které jsou jim nějakým způsobem osobně blízké. Michaela Pixová, která se jako dcera kytaristy kultovního Visacího Zámku do punku doslova narodila, se zabývá analýzou českých specifik tohoto žánru, Ondřej Slačálek si zvolil jako téma svého výzkumu freetekno, k němuž má vztah skrze své přátele a s nímž je v kontaktu i coby politický aktivista, Anna Oravcová se v hiphopové subkulturě pohybuje jako moderátorka pořadu v rádiu, fanyнка i organizátorka, Petra Stejskalová je i v „civilním“ životě napojená na antifašisticky a levicově orientované skinheady (i když si pro knihu vybrala odnož apolitických skinheads). Všichni jednotlivě se snaží postihnout důležité atributy vybraných subkultur, a přestože editorka evidentně dohlížela na to, aby autorky a autor vycházeli pokud možno ze stejných pozic – dotazují se patnácti až dvaceti vyznavačů „svého“ hudebního stylu, používají stejné teoretické základy a pohybují se v osvojeném, domácím prostoru –, drobné detaily dokážou velké divy.

Kdo kurví scénu

„Insiderství“ podobného výzkumu má celkem nepřekvapivě zrádná úskalí. Jasnou výhodou je, že vědec/vědkyně vstupuje do „terénu“ již s jakýmsi předporozuměním, které umožňuje neptat se na banality a především prolomit ostych respondenta vůči tázajícímu se cizinci. Když nemusí věda objevovat Nový svět, může

vyhroceně pracují. Zásadní rozdíl mezi těmi, kteří organizují akce, hrají či píšou články do fanzinů, a těmi, kteří se jen oblékají a pasivně vytvářené konzumují, tkví v jádru definice každé subkultury. Hlavní je odhalit, „kdo kurví scénu“ (tekno), kdo to „nenosí na sobě, ale v sobě“ (hip hop), kdo má „čiro v hlavě, a ne jen na hlavě“ (punk), kdo skutečně



Na metal se nedostalo. Láďa Křížek a Vitacit. Foto archiv VUF

si dovolit sebevědomě vybrat velmi konkrétní úhel pohledu, odhalující subkulturu neopakovatelným, protože subjektivním způsobem. Při snaze rozpoznat, co tkví v jádru nejrůznějších subkultur, lze totiž velmi snadno vyhmátnout celkem banální mechanismy, které fungují u všech stejně. Z formálního hlediska je potřeba používat správná slova, znát správné lidi a kapely (DJs, rappery etc.), navštěvovat správné kluby a určitým způsobem se oblékat. Z hlediska smyslu, proč si vůbec takovým způsobem počínat, se jednotlivé subkultury také příliš neliší – tento symbolický svět představuje buďto možnost úniku před šedou realitou, nebo svou prožívanou autenticitou povyšuje obyčejný život na něco, co má náplň a směr.

Právě autenticita představuje nejlákavější nabídku ze strany subkultur a je potřeba ji střežit jako oko v hlavě – rozdíl mezi insiderem a outsiderem, který překonává výzkumnice/výzkumník vstupující do subkulturního prostředí, není prvořadě opozicí laik versus odborník, ale především zasvěcený versus ten, kdo nezná „naši řeč“. Svěřovat se s tím, co je mi drahé, někomu, kdo „mezi nás“ nepatří, se zdá být zbytečné, nebo dokonce pro ceněný symbolický svět nebezpečné. Všechny analyzované subkultury s tímto protikladem velmi

„reprezentuje styl, který mu dělá hrozně dobře“ (skinheads).

Úhel pohledu

Nejzajímavější výsledky knihy přináší výzkum, který od počátku najisto ví, kam směřuje, a nebojí se zužovat, aby získal víc. Bez pochyb nejlépe se to daří Ondřeji Slačálkovi, když hledá aspekty autonomie freetekna na politické situaci, technologii, jiné kultuře... Na konkrétním případě ukazuje past, do níž se chytají se svou proklamovanou svobodomyšlností všechny subkulturní kmeny a scény. Nelze přesvědčeně hájit důležitost apolitčnosti, aniž bych ve výsledku jednal jako otupělý maloměšťák, který se před volbami schová na chatě. Není možné tvrdit, že o gender nejde, když bar je holčičí starost a tahání beden zase klučičí. Představu ráje nezávislosti nepotvrzuje ani jasně věkové rozdělení na ty starší „pravé“ a na ty mladé, které nadšení stejně přejde.

Podobně je Anna Oravcová nejistější, když líčí genderové aspekty v hip hopu. Její analýza příčin a průvodních jevů diskriminace žen při procesu „tvorby“ se dá vztáhnout na situaci v mnoha jiných oblastech kultury, kde je rovnost pohlaví pouze formální, nikoli faktická. Může-li se v subkulturním

scénáři stát žena pouze světící (tou, která příliš nezaclání) nebo děvkou (ozdobou dokazující moc a úspěch), případně soutěžit podle kritérií daných podle mužských pravidel (rapovat o ženských problémech – co je to za nesmysl?), předem prohraný boj nejspíš vzdá.

Co se naopak stane, chybí-li důsledně vybraná perspektiva, je vidět v příspěvku Michaely Pixové, kdy se mnoho honěných zájců prostě rozuteče do všech stran – postavy, history, citáty z rozhovorů jsou naházené bez ladu a skladu – a zbude jen rozpačitý dojem a bezradnost, co si s tím vším počít.

Ano, ale...

Nejzákeřnější čtenářova otázka nad výslednou knižní prezentací podobného výzkumu totiž zní: Dozvim se něco nového jako poučený outsider? Jako někdo, kdo nemá problém rozumět formálním prvkům, jimiž se konkrétní subkultura vyjadřuje, zároveň ale nesdílí ono nadšení pro věc? Dokáže mi autorka odhalit něco, co bych jinak přehlédla, přestože je to pro danou část subkultury klíčové? Upozorní mne autor na zřetelný pohyb, který se nemusí týkat jen konkrétního projevu, ale může být důležitý obecněji pro společnost a její kulturu?

Kdyby kvalita pozorování, analýz a závěrů dosahovala úrovně Slačálkovy kapitoly České freetekno – pohyblivé prostory autonomie?, jednalo by se o pozoruhodný vydavatelský počin. Spoluautorství nicméně přináší kromě odlišných pohledů i různost kvality výsledků, takže nelze než knihu jako celek pochválit, bohužel však s přidáním obligátního „ale“. Stejně „ano, ale...“ ostatně často použili dotazovaní, když se chtěli sami ohodnotit jako nexenofobní – tak jak to od nich jejich subkultura očekává –, zároveň ale zachovat otevřenou cestičku pro názory, které se s představou tolerance úplně neslučují.

Na závěr poznámka: výběr subkultur, jimž se dostalo v knize pozornosti, je sice celkem pochopitelně omezen tím, kdo se v našem akademickém prostoru čím zabývá, zároveň by ale bylo fér se k tomu přiznat. Použit v knize o českých hudebních subkulturách slovo metal jenom dvakrát, a to ještě ve výčtu jiných žánrů, je minimálně podezřelé. Přitom by stačilo říct: nenašli jsme na to lidi. Takto se může zdát, že životní styl věčných mladíků v ocvočkovaných džínových bundách, které spatříme v každé zapadlé vesnické putyce, je snad méněcennější než hudební subkultury, kterým se kniha věnovala. A to je přesně ta chvíle, kdy pohled vědkyně či vědce nemá být jeho subjektivním a insiderským přístupem ovlivněn.

Marta Kolářová (ed.): **Revolta stylem. Hudební subkultury mládeže v České republice**. Sociologické nakladatelství (SLON), Praha 2011, 264 stran + obrazová příloha.



eskalátor

Jelikož absence gastrosloupků v médiích tištěné formy přesahuje mez únosnosti, pokusím se o nápravu inherence tolik tristní. S jistým pohnutím čteme starodávné příběhy, že jsou poučením našim dnům: tak dluhy mohou být netoliko vymáhány, ale i odpouštěny, už jenom proto, že tak nějak patří k životu, ač se to nezdá. Podívejme na Diogéna, Jeremiáše a další poustevníky a mudrce, již volili prostotu, by duch zůstal svobodný a svěží. V Doktoru Faustovi od Thomase Manna lze najít úsloví o kopřivě, která jako symbol vytrvale čerstvého ducha žahá každý den – a my si proto uvaříme kopřivovou polévku! Tuto vybranou lahůdku lze připravovat po celou dobu zelených listů žahavky našich úvozů, rumišť a smetávků. Listů kopřivy spaříme v hrnci s osolenou a okmínovanou vodou a rozmixujeme mixérem ponorným na jemný krém. Přidáme hojně česneku, té byliny nesmrtnosti známé z eposu o Gilgamešovi, a vejce, toho symbolu znovuzrození, zamícháme a jíme, ať už teplé nebo studené. K ozvláštnění možno přidat na kostičky osmažnutou veku. Můžeme večer potom rozmyšlovat o způsobu tohoto léta, případně s vínem oslavit další vítězství umění poezie.

V. Kremlíčka

Již několik let probíhá hon na korupční demony. Větším problémem než braní úplatků je

ale neúčelné vynakládání veřejných prostředků. K čemu nám budou férová a transparentní výběrová řízení, pokud bude k mrhání peněz docházet i navzdory přísným zákonům proti korupci? Nemá totiž nic snazšího než veřejné služby zprivatizovat vyhlášením výběrových řízení a peníze odklonit do byznysu. A tak si bývalý ministr dopravy Aleš Řebíček nejme externí advokáty za 450 milionů korun na tři roky, brněnský magistrát zase mediální agenturu za miliony korun na propagandu odsunu nádraží a pozadu není ani městečko Bílina, které si již rok platí externí advokáty měsíčním paušálem dvacet tisíc korun za psaní různých banálních sdělení. Ve veřejných rozpočtech se potom může neúčelně ztrácet třeba až čtvrtina našich peněz.

M. Patrik

Představme si mrože s hustým knírem, šmákem montéra, potenci vrcholného politika a podívejme se, jak se toto podsadité tělo s nezdolností sobě vlastní po nocích vozí na své manželce, až se jedno po druhém narodí osm dětí. Ve věčně plodné ženě, která výborně vaří, zatím roste přesvědčení, že se k ní manžel chová jako idiot. Tak nějak působí vzpomínky Danuty Walesové na život s velkým mužem, kterému prý dělala služku. Ať je to, jak chce, v manželství se tato vyučená kuchařka, pečlivá matka a věrná manželka zřejmě opravdu vyznamenala především jako spolehlivá hospodyně – a v této roli nyní jednoznačně zklamala. Není divu, že je Lech

na stará kolena naštvaný, šokovaný a nervózní, když se po půlstoletí domácího mlčení, zaštitěného katolickou výchovou a vykoupeného bojem proti totalitě, z televize dozvídá, že doma nepomáhal a neuměl dávat najevo své city. „Zdálo se mi, že žijeme ideálně, ale houby,“ řekl ke knize své ženy. „Až se nabízí otázka, zda nejsem, probůh, nějaká mužská šovinistická svině.“ Jistě, nepřetržitě více než patnáctileté osminásobné těhotenství provázené všemi druhy domácích prací a završené lety kuchtění tradičních jídel o objemu deseti porcí není jen tak. Na druhé straně chápeme, že i sebevětšímu patriarchovi musel být obrázek gdaňských doků leckdy milejší než pohled na osm harantů a jejich kuchtič mámu. Jistě si tenkrát ani neuvedomil, že jeho utahaná polovička umí také psát.

O. Klimeš

Stát se prezidentem je snem mnoha chlapců a snad i divčích srdcí. V jednom z rozhovorů se o tento post přihlásil i jeden z uctívačů kultu Václava Klause, jeho tajemník Ladislav Jakl. Když jsem procházel kolem nově založeného pivovaru U tří růží, všiml jsem si podobizny tohoto propagátora dobrého piva, u níž byl připojen text: „Přijďte podepsat petici za kandidaturu Ladislava Jakla na prezidenta.“ Že by se tento zběsilý nápad začal šířit i mezi pivovarníky? Napadlo mě: proč by měl být Jakl prezident? Odpověď jsem nenašel. Je pravda, že géniů průměrnosti se na prezidentské stoličce ve 20. století objevilo hned

několik. Ostatně i Antonín Zápotocký měl rád dobré pivo. Jakl mimoto proslul zejména jako hudebník v podprůměrné kapele a jako šířitel neotřelých, leč o to hloupějších názorů. S tou kandidaturou to ale asi bude jinak. Václav Klaus chce s pomocí své smečky nejspíš dokázat veřejnosti, že prezidentství po něm bude navždy už jen fraška. Sám ostatně podporuje Miloše Zemana. Jednou ještě budete vzpomínat, holoto!

J. G. Růžička

Smrt krajského soudce Miloslava Studničky lehce svádí k zamyšlení nad životem nestora české justice. Člověka posuzujícího především násilné kriminální zločiny jeho kolegové považovali za uzavřeného. Před bujarou společností lidí dával zřejmě přednost štekotu jezevčíků. Není důležité, zdali se jednalo o sebevraždu nebo nešťastnou náhodu – obě verze totiž dokládají tragičnost Studničkova osudu. Z lidského společenství ho vyobcovalo důsledné vykonávání soudní moci. Spekulace o možné pomstě ze strany některých z jím odsouzených zločinců (třeba vítkovských žhářů) vyvolaly nakonec i patřičnou reakci nového ministra spravedlnosti Pavla Blažka: „Pokud byl zavražděn pro to, jak soudil, byla by to tragédie a znamenalo by to velkou ztrátu pro českou justici.“ Podle nejnovějších zpráv však česká justice žádnou ztrátu neutrpěla a proti Studničkovi se obrátili i jeho psi miláčky, když se s vervou pustili do ještě teplé mrtvolky.

J. Chlupáč