

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

27. 2. 2013 ROČNÍK IX

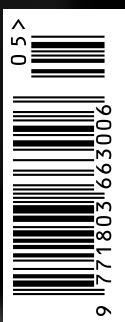
ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

5

BRAK

Ilustrace Martin Kubát, 2013
ISSN 1803-6635



nová kniha Jana Kellera

problémy vysokoškolských reforem

zapatistická detektivka

Subcomandanta Marcose

rozhovor s Andrejem Jerofejevem

o perzekuci umělců v Rusku

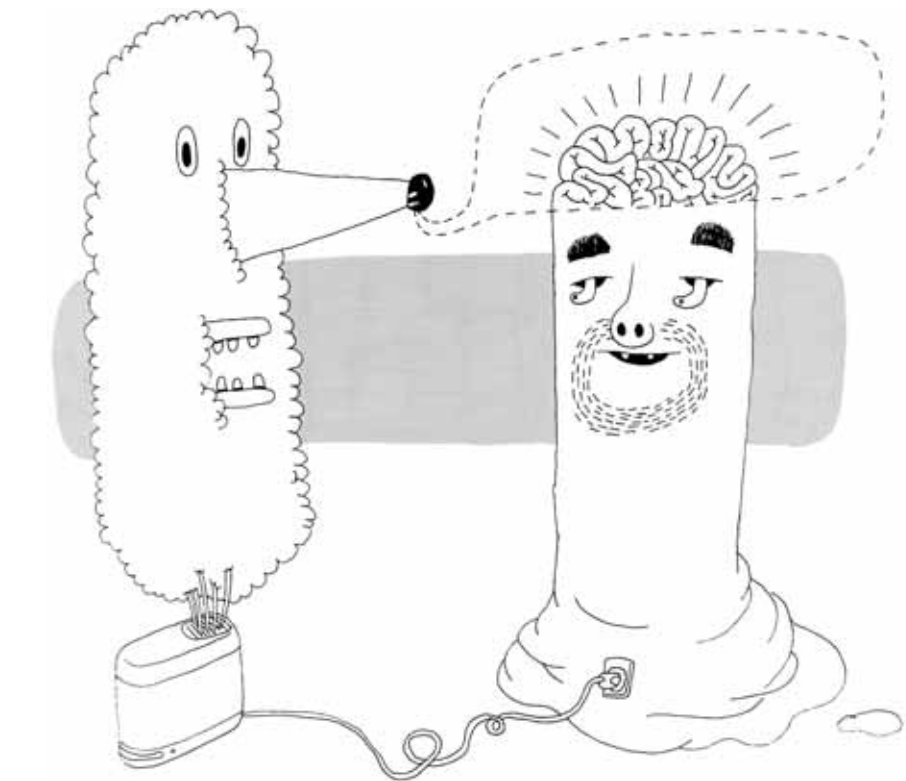
Bulharskou cestou? Snad již brzy

ONDŘEJ LÁNSKÝ

Vládní ODS vystavěla svůj volební úspěch na kampani, v níž obyvatelé České republiky strašila, že pokud vyhrají socialisté, ocitneme se na cestě k Recku. Čekala by nás krize, nezaměstnanost a možná dokonce i válka v ulicích. Kampaň v roce 2010 zabrala, mnozí začali brblat nad línými Řeky, kteří nemají na práci nic lepšího než posedávat ve stínu, popíjet rakiji a žít si nad poměry ze štědrých státních výplat. Řecká realita byla ve skutečnosti na hony vzdálená tomuto obrazu, ale to nikomu v předvolebním zápase nevadilo. ODS a její fundamentalistická sestra TOP 09, která chce nyní určovat tón v rodině pravicových stran, na řeckou lež doplatily. Řeckou krizi sice nemáme, ale nenávisť, s níž jsou vnímáni představitelé vládní koalice, se od té řecké příliš neliší. Oprávněně. Snad každá reforma současné vlády totiž narušila některý ze základních pilířů sociálního státu, klíčové vymoženosti 20. století.

Nakonec došlo i na živou kulturu, která je po všech těch zdravotnických, sociálních a ekonomických reformách jen třešničkou na velmi hořkém dortu, ježž nám šéfkuchař Kalousek naservíroval. Je to koneckonců právě TOP 09, která kromě ministerstva práce a sociálních věcí a samozřejmě ministerstva financí kontroluje i ministerstvo kultury. Sem dosadila nejprve zubaře Jiřího Bessera, jenž proslul demolicí kulturně cenného domu na Václavském náměstí. Jeho nástupkyně, vizovická starostka Alena Hanáková, na sebe zase upozornila svou naprostou nekompetentností v otázce výše církevních restitucí či svým vystoupením na téma „řídící procesy: co to je a jak nemají být nastaveny“.

Kultura je dlouhodobě podfinancována a působení neoliberálních ministrů tento trend jen potvrzuje. Bohužel část umělců, kteří jsou na dotacích státu závislí, s klidem podporuje právě strany bojující proti „zlému státu“ a za snižování finanční náročnosti jeho agend“. Na rozpory existující mezi českými umělci a intelektuály před časem upozornili Adam Borzič a Tereza Stejskalová v Deníku Referendum. Snad se naplní jejich slova o tom, že další útok na financování živé kultury bude pro širší kulturní obec podnětem, jenž jí pomůže nahlédnout, že neoliberální pravice představuje systémové ohrožení rozvoje kultury. V tomto



Kresba David Böhm

diskursu totiž neexistuje prostor pro dlouhodobý společenský zájem na kultuře – místo zde je pouze pro blahosklonnost soukromých donorů.

Ozvěny Balkánu k nám doléhají nejen při vzpomínce na řeckou lež. V posledních dnech se také objevily zprávy o tom, že v Bulharsku sílí protesty proti zvyšování cen energie a ohroženy by mohly být i zájmy tamní pobočky energetického gigantu ČEZ. Už se objevují první problémy na pražské burze, kde se akcie ČEZu obchodují okolo šesti set korun. Rizika jsou značná. V Bulharsku kvůli cenám energií teče krev na ulicích a v Česku si zase nikdo nedovolí odhadnout, jak nakonec dopadne dostavba Temelína. Bulhary na počátku do ulic vyhnala hlavně cena elektřiny. Jenže jak už to tak bývá, z kritiky partikulárního vládního selhání, týkajícího se regulace cen za energii, vyrostla kritika celého vládního přístupu k sociální, zdravotní a ekonomické politice.

Je tu ovšem ještě jeden rozměr bulharských protestů, v nichž hraje ČEZ svou symbolickou roli. Jde o vystupování českého státu jakožto majoritního akcionáře v politice

této firmy. Česká republika ani Československo nikdy nebyly státy, které by nějaká území okupovaly. To, co předváděl ČEZ, je však více než podnět k vážnému zamyšlení. Správně na to poukázal Ivan Hoffman v Pražském deníku: „Pokud jde o Bulhary, není důvod se na ně zlobit za to, že pálí složenky, které jim poslal náš ČEZ. Spíše zaráží, že nám ČEZ prodává elektřinu za dvojnásobek co Bulharům, a proč my takové složenky platíme, místo abychom je reklamovali. Navíc když je to naše firma, tak elektřinu předražujeme sami sobě, což je úplně na hlavu. Je nejvyšší čas udělat v ČEZu pořádek. Nejen kvůli tomu, že dělá ve světě ostudu a doma škodu.“

Bulhaři nám ukazují, že i v bývalé zemi východního bloku lze protestovat efektivně – premiér Bojko Borisov podal po sérii protestů demisi a vyhlásil, že se na této vládě už nehodlá podílet. Snad se i nám podaří napříští postavit dalším nepříjemným krokům našich politiků. Pak by nás Bulhaři mohli přivítat slovy „Dobře došli, bratja Čechite“.

Autor je sociolog.

editorial

Vážení čtenáři, téma věnované braku a různým formám pokleslého umění si musíte zasloužit. Pročtete se k němu přes hromadu ezoterických kýčů, slastného literárního braku, navzdory zástupu mutantů a zombií či záplavě krve i ostatních tělních tekutin. Z tematických textů věnujte pozornost především eseji Antonína Tesaře, který ukazuje, že filmový brak se dá vnímat také jako subverzivní materiál a vděčný zdroj zábavy pro náročného diváka. Aktuální události na poli kulturní politiky shrnuje text Jana Bělíčka: větší společenská solidárnost kulturních pracovníků je nezbytná. Kam může vést krátkozraký, populistický, kulturu a politiku oddělující přístup k umění, ukazuje rozhovor Václava Magida s ruským kurátorem a historikem umění Andrejem Jerofejevem. Ruská oligarchie nyní totiž vysílá umělcům jasný signál: „Klidně si dělejte tu vaši zasranou kulturu, sedte si ve svých norách, čert to vem, ale jakmile překročíte červenou čáru a vylezete na veřejnost, a ještě k tomu s politickými prohlášeními, pak radče odpustit, ale žádné slítování s vámi mít nebudeme.“ Varovné memento. Nakonec k provozním záležitostem: tomuto číslu jsme nasadili mírnou dietu a zároveň jsme po čtyřech letech pozměnili a především zpřehlednili řazení rubrik. Zvrhlé umění pro všechny! Karel Kouba

z obsahu

- 3 Mezi literaturou a komuniké. Zapatistická detektivka Subcomandanta Marcose / Lukáš Rychetský
- 4 Krajina se zajímavými vrahy. Setkání bratří Mašinů s literární vědou / kritický klub / Ondřej Slačálek
- 7 Takzvané zazdívání. Brak a ideologie / Blanka Činátlová
- 12 První je zákaz smíchu. S Andrejem Jerofejevem o perzekuci umělců v Rusku / Václav Magid
- 18 Děláním legrace z braku. Kultismus, camp a seriózní kritika pokleslých filmů / Antonín Tesař
- 20 Vědění je emancipační zkušenost. Studentský aktivista Jérémie Bédard-Wien o Javorovém jaru / Jana Beránková
- 26 Apokalypsa podle Jana Kellera. Spějeme k zániku středních vrstev? / Marta Svobodová
- 27 Probuzení politického vědomí. K protestům proti snižování dotací na otevřené granty / Jan Bělíček

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
13. BŘEZNA 2013

Martin Vávra

PO BOUŘCE

Bouřka jak opilý hromotluk
potácí se k východu

Nikdy po sobě neuklidí
rozbité věci nesloží
ani se neohlédne
co je proti tomu
lehký bordel v ložnici
a v hlavě srdcovýho kluka
který se umí bát karetního stolku
tak potichu
že to nikdo neslyší

Okno je dokořán
každý může dovnitř
každý může ven

Zase slyšíme město
v tom šumu už sem tam rozeznáme
jednotlivé zvuky

A vzduchu je náhle tak obrovské množství
že nemůžu se vynadýchat
že v tom krátkém čase hojnosti
nemáme strach už z ničeho

Je čas na nějaké hrdinství

V zakleté zahradě hlídá umělohmotný pes

Báseň vybral Jaromír Typlt

Mezi literaturou a komuniké

Zapatistická detektivka Subcomandanta Marcose

Zřejmě nejslavnější žijící revolucionář, jenž stál u zrodu povstání v mexickém Chiapasu, je znám tím, že vedle zbraní ve svém boji používá i psaní. Nepohodlní mrtví jsou detektivní kronikou devatenácti let trvající vzpoury i takzvané špinavé války, která se v Mexiku vede již přes čtyři desetiletí.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Píšíci revolucionář není v historii jevem zase tak neobvyklým. Subcomandante Marcos, maskovaný mluvčí Zapatistické armády národního osvobození (EZLN), známý pod zkratkou El Sup, je ovšem i mezi spisovateli-revolucionáři naprostým unikátem. Se slovy to prostě umí a používá je mnohem častěji než střelné zbraně, které má sice stále při sobě, ale spíše proto, aby symbolicky dokreslily jeho partyzánskou identitu. Marcosovo psaní nelze šmahem označit jen za čisté politická prohlášení podávaná formou nejrůznějších zapatistických komuniké a deklarací z Lakandonské džungle. Často jde totiž o bajky, beletristické povídky, poezii nebo třeba detektivky, jako je tomu v případě knihy *Nepohodlní mrtví* s podtitulem *Co schází, to schází* (Muertos

celému světu. Historik a spisovatel Taibo zase poctivě drží linii klasické politické detektivky čtivého stylu a umně předestírá, jakým způsobem dění v Chiapasu souvisí s mexickou politikou, která se tvoří v hlavním městě. Je nabíledni, že i detektivové tedy musí být dva, v tomto případě indiánský zmocněnec Zapatistické armády pro vyšetřování Elías Kontra a jednooké soukromé očko z mexické metro-pole Hector Belascoarán Shayne. Nepátrají po ničem menším než zlu zosobněném několika muži jménem Moráles.

Knihu otevírá Marcos prostřednictvím vyprávěče Kontry, který o sobě často říká, že jeho „myšlení je hodně zmatené“, a zmateně může na čtenáře zpočátku působit i jeho notně zamotaná mluva. Co se zprvu zdá pro svou

I zakuklený autor toho však chce říct mnoho najednou, takže podobnou bravuru, jakou prokazuje v případě klíčové postavy Eliase, využívá třeba, když do příběhu krátce uvádí homosexuálního Filipince Julia, jenž mezi zapatisty přijel působit jako mírový pozorovatel monitorující porušování lidských práv. „Přijel jsem do země zapatistů, protože jsem byl už unavený ze čtení komuniké... Ano, našťaval jsem se na El Supa, aniž bych ho vůbec znal... Jakým právem mi tenhle zamaskovanec některé věci ukazuje a jiné zatajuje?“ Marcosovi se daří autenticky vystihnout svět (neo)zapatistických sítí a dění v Chiapasu, aniž by promlouval z pozice jediného vypravěče stojícího nad příběhem. Stejně jako v jiných případech opět posílá zprávu světu, která je vícehlasá a zní od konkrétních, často velmi rozdílných lidí. Ve formě velmi netradičního detektivního příběhu je navíc tato zpráva ještě uhrančivější než veskrze osobní, emotivní a patetická řeč tradičních prohlášení z Lakandonu. Celkem pochopitelně zjišťujeme, že ojedinelý literární diskurs Marcosových komuniké se může naplno projevit právě v beletristickém útvaru.

Autorská symbióza

Přehnaná snaha přivést čtenáře k pochopení celoplanetární podstaty zapatistického boje nicméně vede – především v závěru knihy – Marcos k zbytečné roztržičnosti, když v knize nechává promlouvat třeba vězně svědomí Leonarda Peltiera nebo černého pante- ra Mumiu Abu Jamala. Něco se zdá být navíc, něco naopak zase schází v rozuzlení jeho části případu, které je pro každou detektivku zásadní. Vyvrcholení je pak zbytečně uspěchané, předčasné a navíc poněkud prvoplánové. Asi nejvíce to je cítit u fiktivního záznamu výpovědi zlosyna Morálese u zapatistické Rady Dobré vlády. Jako by právě zde Marcos v pozici mluvčího selhával a působil pro jednu poněkud neautenticky a doslovně. Tyto nedostatky však dohání Taibo se svým detektivem Belascoaránem, jenž má v knize poslední slovo a tečku za svým případem provádí ve velkém stylu a s notnou dávkou smutného humoru. Ten je ostatně poznávacím znamením Taibových kapitol. Práci uznávaného spisovatele detektivek, jehož soukromé očko se svým srdečním spíše než rozumovým levičáctvím v leccems připomíná některé postavy Luise Sepúlvedy, lze jen stěží něco vytknout. Taibo se drží klasického mustru a pomáhá Marcosovi přesně tam, kde to příběh potřebuje. I díky tomu si mohou Marcosovy části klást vyšší cíle a od zvoleného žánru sem tam utíkat.

Jestli tu totiž o něco jde především, jsou to takzvaní nepohodlní mrtví, tedy lidé, kteří zmizeli, byli umučeni nebo zavražděni – někteří v době špinavé války probíhající od roku 1969, jiní zase během neviditelné války, kterou mexický stát ve jménu neoliberalismu stále vede v Chiapasu. Těžko od aktivního revolucionáře čekat, že se spokojí s klasickou detektivkou, a těžko čekat, že čtenáře nebudou nejvíce zajímat právě ty části, které vznikaly v džungli.

Zdánlivě smyšlený příběh s detektivní zápletkou, který je osobitou výpovědí o jednom povstání, ale i novodobé historii Mexika, stojí vědomě kdesi na pomezí beletrie a skrytého komuniké. Marcos prostě znovu předvádí to, v čem exceluje posledních téměř dvacet let: přepisuje dějiny partyzánské války a sociálních hnutí, které jsou sice odvislé především od činů, ale bez naslouchání a zručné práce se slovy se neobejdou. Zatím to stále funguje – i jako detektivka.

Subcomandante Marcos, Paco Ignacio Taibo II:

Nepohodlní mrtví (Co schází, to schází). Přeložili

Martin Chochola a Lukáš Sirotný. Pavel Mervart /

Československá anarchistická federace, Praha 2012,

240 stran.



Se slovy to umí a používá je mnohem častěji než střelné zbraně, které má sice stále při sobě, ale spíše proto, aby symbolicky dokreslily jeho partyzánskou identitu. Foto René Clement

Incómodos: Falta lo que Falta, 2005). K jejímu spoluautorství vyzval El Sup tvůrce detektivních románů – a zřejmě i nejslavnějšího životopisce Ernesta Che Guevary – Paca Ignacia Taiba II. Oba autoři se ve svém psaní střídali po kapitolách, které od prosince 2004 do února 2005 vycházely v novinách La Jornada a následně vyšly i knižně. Nyní máme knihu také ve zdařilém českém překladu.

Mluvčí umlčených hlasů

Rozhodnout, zda jde v případě zapatistické detektivky o pouhou žánrovou propagandu nebo beletrii v pravém slova smyslu, není vůbec jednoduché. Nejen kvůli dvojici autorů, kteří píší každý podstatně jinak, a přitom se ve svém literárním snažení v mnohém potkávají. Marcos zůstává především literárně talentovaným mluvčím těch, kterým už v roce 1994 propůjčil svůj hlas a jejichž příběh na nespočet způsobů převyprávěl takřka

zdánlivou nečitelnost až fatálním omylem celé knihy, je však promyšleným důkazem jazykového mistrovství a záručením zkušenosti tlumočnicka utlačovaných, který naslouchal tak dlouho a poctivě, až se stalo, že už nejen propůjčuje svůj hlas umlčeným, nýbrž mluví přímo jejich jazykem. Elías toho chce říct hodně najednou a snaha o přesnost u něj často paradoxně končí v klubku zašmodrchaných slov, jejichž rytmu porozumíme až v okamžiku, kdy zjistíme, že Marcos tímto způsobem obnažuje na samou dřev podstatu zapatistického boje. Mluvit proto musí prostý indiánský venkovan. Vyprávěčem rozhodně nemůže být mexický profesor filosofie, který kdysi dávno vyměnil univerzitu za Lakandonský prales a sám se rozhodl být studentem místních Mayů. Marcos v knize sice vystupuje, ale poznání zprostředkovává převážně roztěkaný, ovšem zvědavý Elías, jenž si hbitě zapisuje slova, která nezná.

Krajina se zajímavými vrahy

Setkání bratří Mašínů s literární vědou

Josef Švéda nás zve na inspirativní výlety do světa ideologie. Jakkoli jsou polem jeho zkoumání literární texty věnované skupině bratří Mašínů, na schématech traktování těchto sporných postav se snaží ukázat mnohem více. Jak kdysi napsal Julius Fučík, podle palce poznáš obra.

ONDŘEJ SLAČÁLEK

Pokud chcete sáhnout po knize Josefa Švédy s titulem *Mašínovský mýtus* v očekávání, že bude odhalen „mýtus“ a zjeví se „realita“, jinými slovy, že se dozvíte, jak to bylo „doopravdy“, nechte ji radši ležet v regále knihkupectví. Dozvíte se z ní totiž maximálně, jak to bylo doopravdy s tím „doopravdy“.

Vnitřní předpoklady

Kniha Josefa Švédy vypráví dva příběhy, jeden z detailní, druhý spíše z ptačí perspektivy. Tím prvním příběhem je proměna literárních reprezentací skupiny bratří Mašínů od padesátých let do první dekády tohoto století. Tím druhým jsou proměny české identity, rámců, jejichž prostřednictvím je daný příběh uchopován. Spojnici představuje pojem ideologie. Autor odmítá výklad tohoto pojmu, na němž by se shodli leckteří ortodoxní marxisté s mnohými konzervativními obhájci „přirozených pravd“ a vymítací „politických náboženství“ – tedy, že ideologie představuje „falešné vědomí“ ve smyslu zastávání nepravdy. Vyhýbá se ale i rozšířené představě, že ideologie může být neutrálním označením pro jakýkoli názor, že ideologické je tak nějak všechno a nic. Spolu se Slavojem Žižekem připomíná, že klíčem k ideologické funkci je vazba na aktuální mocenské vztahy, která se stane zpravidla důležitější než vazba k původním obsahům a jejich – s odstupem vnímané – pravdivosti či falešnosti.

V duchu tohoto přístupu pak autor nemínil soudit adekvátnost daných reprezentací

vůči realitě, analyzuje především jejich vlastní logiku a vnitřní předpoklady. To ale neznamená, že by držel otázky pravdivosti vždy zcela za dveřmi, ostatně často se mu podaří dostat do hry opomíjená fakta – například postkomunistickými narativy nepřipomínané zastřelení dvou mladistvých sudetských Němců za pokus o útěk na příkaz strýce bratří Mašínů, pozdějšího člena skupiny Ctirada Nováka.

Napínavější než chloroform

Jádrem knihy je detailní analýza mašínovských narativů. Setkáme se s osmým dílem *30 případů majora Zemana* i s románem Jana Nováka *Zatím dobrý* (2004), ale také se spíše zapadlými socialistickými detektivkami a rovněž s postkomunistickými mašínovskými „stories“ z pera Oty Rambouska, Jana Němečka či dcery jednoho z ozbrojených emigrantů, Barbary Masin. Pečlivým rozbořením uzlových bodů a sporných míst v mašínovské historii se autor dostává k rekonstrukci základní opozice socialistického a kapitalistického hrdiny: první je všední a namísto dobrodružství staví kolektivní práci a loajalitu vůči celku, druhý je romantický a vedle skupinového vojáckého dobrodružství holduje individuální, podnikatelské pili.

Presvědčivé a podrobné srovnání jednotlivých zápletek není na škodu čtivosti. Právě naopak, srovnání jednotlivých pasáží se čte skoro podobně napínavě jako scény v původních textech, v nichž jsou policisté uspávání chloroformem a pokladníci hynou v přestřelkách. Různé verze mašínovského příběhu jsou konfrontovány s třemi základními klíčovými polohami české ideologie – nacionalistickou, komunistickou a postkomunistickou. Nacionalismus je přitom považován za podloží diskursů komunistických i postkomunistických. U těch druhých je poutem k národu zejména postava legionářského a odbojářského otce bratří Mašínů, která umožňuje postavit most mezi antikomunistickým „třetím odbojem“ a odbojem druhým i prvním. Prozkoumané téma autorovi zároveň dovoluje vystavět protiargument k některým ustáleným názorům na povahu české národní identity, zejména k tvrzení, že je pro ni charakteristický odpor k násilí a kult mučedníků. Proti tradici martyřů zosobňované sv. Václavem, Janem Husem či Janem Palachem staví sv. Václava zpodobňovaného rovněž jako vojevůdce, Jana Žižku a právě bratry Mašiny. Ti se mají v působivém obrazu stát nástupci Julia Fučíka, kterého autor považuje spíše za odbojáře než za mučedníka. Akční hrdinové kapitalismu podle autora postupně obsazují místo, které vyklidil lyrický hrdina komunismu. Nejpozději tady ovšem začíná argumentace poněkud drhnout. Poznávat obra podle palce je zcela legitimní strategie. Napřed se ale musíme ujistit, zda to, co považujeme za palec, je opravdu palcem.

Podceněný klid měšťáka

Svatý Václav jakožto martyr je v české kolektivní imaginaci nepoměrně podstatnější než svatý Václav jakožto vojevůdce. Žižkův kult působí v českých dějinách spíše jako výjimka, navíc po roce 1989 vytlačena obrazem Karla IV. coby budovatele a husitů jako banditů a ničitelů hodnot. Pokud jde o Fučíka, není-li primárně mučedníkem, ale bojovníkem, vzpomeneme si na nějaké jeho bojové činy? Proč se nestal předmětem podobně silného kultu nějaký významný komunistický bojovník, ale literární kritik, jehož příběh začne být zajímavý až s uvězněním? Auto-rova analýza, velmi silná, když analyzuje reprezentace Mašínů „zevnitř“, z hlediska jejich výstavby a jednotlivých prvků, nepřináší žádný podstatnější argument týkající

se přijetí mašínovského mýtu společností. To se týká i autorových soudů o vlivu komunistického diskursu. Tvrzení, že se komunistické popisy Mašínů „mohly jen velmi těžko stát hegemonickými“, jsou velmi sporná, vzhledem k míře, v jaké jsou bratři stále chápáni jako vrazi a teroristé. Pro tato tvrzení autor navíc neuvádí žádný argument. Sporná je i představa o aktuálním významu Mašínů. Jistě, Švéda má pravdu, že zatímco na počátku devadesátých let „probíhala poměrně bouřlivá diskuse, zda by měli být Mašínové zproštěni viny a plně rehabilitováni či naopak souzeni jako vrazi, v pozdním antikomunismu se již vede spor o to, zda Mašiny vyznamenat či nikoli“. Jejich pozice je však navzdory rozsáhlé produkci diskursů vratká. Fučíky kapitalismu se nestali, společnost je ani zdaleka nepřijala na podobné místo, bez ohledu na názor významné části elit. Proč? Mučednický diskurs má patrně hlubší kořen, než by se mohlo zdát z perspektivy některých autorových inspirátorů, příliš koncentrovaných na vyvracení nesmyslného mýtu o holubičí nevinosti českého národa.

Česká ideologie nezačíná zrodem státu, jejím konstitutivním momentem je spíše dlouhé 19. století a jejím lůnem habsburská říše. Je to ideologie mocensky vyvlastněné buržoazie, která očekává, že „čeho nabyl občan pilný“, bude chránit nadnárodní stát. Klíčovější než odstraňování soch Josefa II. a Františka Josefa I. v nové republice byl patrně dřívější motiv ambivalentní identifikace se státem „za Rakouska“ a o to silnější „privatizace“ v různých smyslech tohoto slova. Jak ukazují například výzkumy Michala Pullmanna o násilí, motivy rakousko-uherského občana, odstíněného c. k. policejním státem od násilí, se posléze vracejí i ve způsobu uchopení pojmů jako „socialistická zákonost“ a též ve vztahu k protestu či odboji. Nenásilný protest může být přijatelný, jako individuální mučednictví může dát kolektivní pasivité morální sankci. Násilnému odboji zaměřenému i proti „vlastnímu“ obyvatelstvu se to může stát jen stěží.

V tomto smyslu je diskurs o Mašíněch pokusem převrstvit českou národní identitu nejen na úrovni politických obsahů, ale i na mnohem hlubší rovině. Snahy prosadit Švédou skvěle popsany „mašínovský mýtus“ jsou do jisté míry projevem české sebenávisi, onoho známého „nebojovali jsme“. Ideologie adorující mašínovské násilí ale vycházejí ze stejné sociální základny a stejných sociálních potřeb, jaké zatím většinou mnohem lépe obsluhovala ideologie nenásilí, ať už byl jejím představitelem Hus, Fučík nebo Palach a ať už to, „čeho nabyl občan pilný“, bránil Vacátko, Rošický nebo Zeman.

Autor je politolog.

Josef Švéda: Mašínovský mýtus. Ideologie v české literatuře a kultuře. Pistorius & Olšanská, Příbram 2012, 280 stran.



Pomník Julia Fučíka a jeho autorka Irena Sedlecká. Foto haywardgallery.southbankcentre.co.uk

V zemi zaslíbené

Petra Hůlová si představuje představy Ukrajinců

Sedmý román Petry Hůlové *Čechy, země zaslíbená* je podobně jako její předchozí knihy věnován „závažnému společenskému tématu“. Po prostituci a problémech přechodu od socialismu ke kapitalismu se autorka rozhodla psát o pracovních migrantech. Výsledek je sporný.

MIROSLAV TOMEK

Ukrajinka Olga, vypravěčka nového románu Petry Hůlové *Čechy, země zaslíbená*, a její muž Oleh opustili rodnou vesnici a zamířili do Česka, aby se z nich stali úspěšní lidé. Oleh si zařídil práci na stavbě, Olga chtěla uklízet v českých domácnostech. Muž se však stal obětí podvodu – jeho zprostředkovatel mu nezaplátil zdravotní pojištění, což se ukáže, až když se na stavbě poraní. Od té doby je většina práce na ženě. Dlouho trvá, než si Oleh najde práci aspoň jako vyhazovač. Pracuje v noci, mizí z očí své ženě a stává se čím dál tím tajemnější postavou: je důvěrníkem barových tanečnic, spolupracovníkem české policie a nakonec paranoidním psancem. Olga zatím neochvějně směřuje k úspěchu v podobě vlastní firmy – sňatkové agentury, která zprostředkovává náročným českým ženám pořádné chlapy z Ukrajiny. Přitom se postupně potkává se Srby, Mongoly, Vietnamci, Afričany, ukrajinskými mafiány i se zaměstnanci nevládní organizace.

Fantazie o fantaziích

Olžin příběh se ze začátku tváří jako ten nejvšednější popis každodennosti cizinců, kteří k nám přijeli za výdělkem a za lepším životem. Realistické líčení by však Hůlové sotva sedělo, a tak autorka zpočátku jednotvárným vzorem stále stejné úmorné práce protkává různobarevná vlákna nečekaných náhod, příhod a setkání. Baví se přidáváním stále dalších drobností z fungování dělnické ubytovny, nevládní organizace i nově založené firmy,

avšak její líčení se tím nestává uvěřitelnějším. Postřehy jsou někdy bystré, mnohdy však spíše vyspekulované než věrohodné a čtenáři se zdá, že jde o jakousi jednou milou, jindy spíše tragikomickou karikaturu: hravé rozvíjení některých motivů je možná zábavné, ale i chtěné. Mnoho peripetií má sotva jiný smysl než doplnit celkový obraz metropole, která je plná lidí ze všech koutů světa, jež sem přivedly různé, zpravidla nepřilíš radostné důvody.

Podobný problém vyvstává, když spisovatelka vykresluje jednotlivé lidské typy. Někdy jsou její charakteristiky výstižné, občas ale poněkud neživotné, účelové a typizované. Postavy místy jednají nepochopitelně a nemoťovaně a jejich počínání pak podivuhodně kontrastuje s reálným základem vyprávění. Olga a Oleh přijeli do Prahy za lépe placenou prací a snažili se českému prostředí přizpůsobit, ale jejich dcera Marina pěstuje na pozemku za ubytovnou zeleninu, nebaví se s českými dětmi, nestojí o značkové věci a k narozeninám chce oslíka. Při čtení si leckdy vzpomeneme na to, co autorka prozradila v interview o vzniku *Umělohmotného třípokoje* (2006): „Je to autobiografie mejch fantazií. Mejch osobně a mejch fantazií o fantaziích jinejch lidí.“

Populární příspěvek

Ačkoliv se ani zde autorka nevzdává svého jednoznačně rozpoznatelného rukopisu, spocívajícího v častém opakování určitých slov, nezřídka neologismů, je třeba říct, že oproti jejím předcházejícím knihám je její jazyk střízlivější, takřka uměřený. Poněkud omezeny jsou i hovorové prvky, což celkovému dojmu rozhodně prospívá. Vyprávění se sice rozbíhá do nejrůznějších odboček a slepých uliček, ale celkem vzato ubíhá slušným tempem. Pokud si však chceme knihu užít takto prvoplánově, čeká nás na konci nepřijemné zklamání: kam zmizel od začátku nevypočitatelný a čím dál tím tajemnější Oleh? Byly některé postavy jen výplodem bujně fantazie naší vypravěčky? Můžeme důvěřovat hlavní hrdince? Příběh prostě najednou skončí bez jakéhokoliv vysvětlení. Místo toho je nám objasněna záhada z historie Olžiny rodné vsi,

kde zločinný sovětský režim po válce nechal vyvraždit půl milionu koní. Nešťastní kopytníci museli zahynout patrně proto, aby čtenář pochopil, že nevyřešená minulost tíží nejen nás, ale i Ukrajince.

Ti zde jsou jakýmsi ztělesněním autorčiných – potažmo obecně českých – představ o Ukrajincích. Nelze tu nevzpomenout román *Bílej kůň, žlutej drak* (2009), údajnou prvotinu mladické vietnamské spisovatelky Lan Pham Thi, ve skutečnosti mystifikaci spisovatele Jana Cempírka. Zájem, jež kniha vyvolala u kritiky i čtenářů, svědčí o tom, že téma migrantů je v české společnosti aktuální. Jak vidíme

my je? Jak vidí oni nás? V novém románu se bohužel stále sváří dvě různé tendence: místy se zdá, že se autorka snaží vystihnout skutečný život Ukrajinců, jindy to zase vypadá, že je chce použít coby satirické zrcadlo české společnosti a jejích problémů. Kniha *Čechy, země zaslíbená* bohužel literárními kvalitami neohromí, čte se ale celkem dobře a není špatná jako populární příspěvek k veřejné debatě o postavení pracovních migrantů.

Autor je ukrajinista.

Petra Hůlová: *Čechy, země zaslíbená*. Torst, Praha 2012, 224 stran.



Hélène Schjerfbecková: Autoportrét, 1912

literární zápisník

Môžem ja za to, že sme najlepší?

MICHAL REHÚŠ

Na konci roka viaceré periodiká zverejňujú výsledky rozmanitých kultúrnych a knižných ankiet. V Česku je najznámejšou anketa Lidových novin (Kniha roka), na Slovensku podobnú anketu organizujú dva najväčšie mienkotvorné denníky Pravda (Kniha roka) a SME (Kultúrna udalosť roka). Tieto ankety môžu byť pre širšiu verejnosť zdrojom kvalifikovaných odporúčaní od kultúrnych autorít, a zároveň ide o jednu z možností, ako na nejaký čas dostať zaujímavé a netriviálne literárne výkony do verejného diskurzu. Spájajú sa s nimi však aj viaceré problémy. Charakter výberu osobností môže predurčiť výsledok ankety, čo platí najmä v prípade ankiet s nízkym počtom respondentov (ako napríklad ankety denníka Pravda). Navyše, od oslovených osobností môže vyžaduje, aby prečítali celú ročnú knižnú produkciu, čiže ich prehľad býva často limitovaný. Ankety sa zároveň pre viacerých oslovených stávajú príležitosťou

na propagáciu seba, svojej rodiny alebo svojich aktivít.

Práve na fenomén zneužívania ankiet na vlastnú propagáciu som sa rozhodol upozorniť tým, že som zostavil a na internete zverejnil čiernu listinu účastníkov knižných ankiet. Na základe odpovedí v anketách som zúčastnené osobnosti zaradil do troch kategórií deliktov: seba propagácia, propagácia vlastnej rodiny a propagácia vlastného vydavateľstva. Na čiernej listine sa tak ocitli napríklad spisovatelia Marián Grupač a Peter Krištúfek, ktorí odporúčali svoje vlastné knihy, spisovateľka Veronika Šikulová, ktorá pravidelne nominovala knihy svojho svokra Jozefa Mihalkoviča a švagra Borisa Mihalkoviča, spisovateľ Ivan Kadlecík, ktorý zväčša odporúča knihy svojej ženy Ivy, alebo režisérka Zuzana Piussi, ktorá pravidelne nominuje knihy svojej sestry Lucie. Vydavatelia ako napríklad Oleg Pastier, Peter Milčák a Pišta Vandal upozornili na knihy zo svojho vydavateľstva. Na čiernu listinu sa dostalo celkovo sedemnást osobností slovenskej kultúry.

Čierna listina vzbudila značný ohlas a nákrátko rozvírila búrlivé diskusie o fenoméne zneužívania knižných ankiet. Ľudia ju zdieľali na sociálnych sieťach, dostala sa na titulnú stránku špeciálnej čitateľskej sekcie internetovej stránky denníka SME, písal o nej blog venovaný médiám a bola o nej zmienka vo verejnoprávnom rozhlase. Veroniky Šikulovej sa čierna listina dotkla natoľko, že napísala

reakciu na internetový portál jetotak.sk. Na svoju obhajobu uviedla, že „nešlo o žiadne porotcovanie, či rozhodovanie o peniazoch, šlo o osobné vyjadrenie čitateľskej skúsenosti“, respektíve: „To, čo pán Rehúš označuje ako delikt, považujem za normálne. Ide o osobný názor, ktorý má zanedbateľný vplyv na predajnosť akejkolvek knižky.“ Podobným spôsobom by pravdepodobne reagovali aj viaceré ďalšie osobnosti. V čom spočíva problém takejto argumentácie?

Ankety majú súťažný charakter, čiže počet hlasov rozhoduje o ich víťazovi. V tomto zmysle všetci respondenti tvoria porotu, ktorá rozhoduje o tom, ktorá kniha dostane titul Kniha roka alebo Kultúrna udalosť roka. Sama zmienka o knihe v procese hlasovania ešte nemusí veľa znamenať, avšak udelenie tohto titulu na základe počtu získaných hlasov (rozhoduje každý hlas!) má svoje nezanedbateľné dôsledky vo sfére mediálnej propagácie. Napríklad v ankete Pravdy sa o víťaznej knihe uverejní recenzia a rozhovor s autorom alebo autorkou ocenenej knihy. V prvom pláne sa síce nerozhoduje o udelení finančnej odmeny, no získanie ocenenia môže mať pozitívny vplyv na predajnosť víťaznej knihy.

Aj keby sme finančné dôsledky ocenenia považovali za marginálne, stále tu bude to, čo francúzsky sociológ Pierre Bourdieu nazval symbolickým kapitálom. Na jeho teóriu nadviazal James F. English vo svojej knihe

Ekonomie prestíže (The Economy of Prestige, 2005; česky 2012, vid' A2 č. 23/2012), v ktorej sa zaoberá kultúrnou ekonomikou cien a vyznamenaní, respektíve ekonomikou kultúrnej prestíže. Ide v nej o „rozšírení pojmu ekonomie tak, aby zahrnoval soustavy nepeňežných, kulturních a symbolických transakcí“. Z tohto hľadiska víťaz ankety získava kultúrny kapitál v podobe prestíže, ktorú znásobuje vyššia mediálna pozornosť a ktorá sa šíri napríklad prostredníctvom uvádzania titulu v jeho autorskej biografii.

Čo však v prípade, že rodinný príslušník respondenta ankety napísal podľa jeho mienky najlepšiu knihu? Alebo slovami Veroniky Šikulovej: „Môžem ja za to, že sme najlepší?“ V tom prípade by sa ankety nemali zúčastniť, alebo by mal nominovať knihu, s ktorou nemá takéto úzke väzby (základnú hranicu som vytýčil vyššie uvedenými tromi kategóriami deliktov). Napriek svojim ušľachtilým úmyslom sa totiž nezbaví silného podozrenia, že za knihu nehlasoval výlučne pre jej umelecké kvality. Ocťne sa v spoločnosti ostatných osobností, ktoré hlasujú zo zisťných dôvodov, a jeho voľba bude pre ne fungovať ako alibi v intenciách vyjadrenia Veroniky Šikulovej: „Ešte aj čierna listina pána Rehúša ma potešila, pretože som sa ocitla v dosť dobrej spoločnosti.“ Čo tam po exemplárnom konflikte záujmov, ktorý má vplyv na distribúciu (nie len) symbolického kapitálu?

Autor je básnik a literárny kritik.

Četl a v nitru se měnil

Poznámky k „duchovnímu braku“



Z výstavy Mandala dětem. Foto centrum-mandala.cz

Obliba románů Paula Coelho, Richarda Bacha či Carlose Castanedy svědčí o čtenářské potřebě konzumovat nejen zábavné, oddechové čtivo, ale i duchovní zážitky. Existují kritéria skutečného povznesení? Dá se říct, kde končí duchovno nebo aspoň pomyslné zasvěcení a začíná brak?

JOSEF HRDLIČKA

Východisko následujících úvah je jednoduché. Setkáváme se s velkým počtem textů, které čtenáři víceméně explicitně nabízejí „zasvěcení“ do nejrůznějších tajemství nebo nauk a mnohé vykazují rysy populární kultury, pokleslé literatury nebo kýče. Romány Paula Coelho, nejrůznější příručky meditace, spisy novodobých mystiků a duchovních učitelů, popularizující úvahy teologů, texty produkováné novými „duchovními“ směry... Ovšem ve chvíli, kdy bychom chtěli tyto texty utřídit, hierarchizovat a kriticky mezi nimi rozlišovat, objeví se celá řada problémů. Hlavním metodickým omezením je to, že literární kritik nebo historik kultury by neměl, podobně jako religionista vůči různým náboženstvím, zaujímat ortodoxní postoj, ale prostě srovnávat různé proudy a souvislost s populární kulturou hledat u všech z nich.

Kritéria povznesení

Kánon, pokud vůbec má smysl o něm uvažovat, se samozřejmě může měnit, mohou se měnit preference jak textů, tak žánrů, a každé hodnotové uspořádání lze nějak zpochybňovat. Na druhé straně by bylo možné namítnout, že žádné velké třídění a uspořádávání není třeba, protože stačí materiál prostě popsat. Právě tady se ale obtíž ukazuje v jiném světě. Například pro některé současné pokusy o zmapování duchovní oblasti je typické, že mezi „ezoterickými“ texty

kriticky nerozlišují, nebo jen velmi nedostatečně, a spíše se snaží harmonizovat veškerý materiál – většinou za tu cenu, že v pozadí konstruuji nepravděpodobné a fantastické teorie o všeobecném spiknutí, tajné historii a skrytých nebo symbolických významech nahodilých událostí. Podobný přístup má své oprávnění a svou logiku a je dobré o něm uvažovat i s ním pracovat. Skutečně se stává, že například různé motivy textů mezi sebou korespondují, že jeden text otevírá druhý, že témata vstupují do určité souhry, která je až překvapivá. To je běžná situace humanitních věd, kterou charakterizuje například hermeneutický kruh. Není ale možné z toho jednoduše udělat definitivní závěr, že svět a lidské dějiny se řídí nějakým zákonem analogie nebo korespondence. Zásadní obtíž zmíněných deskriptivních pokusů je ovšem v tom, že jdou proti smyslu duchovních textů. Pokud je chápeme jako texty, které by čtenáře měly zasvěcovat, povznášet, měnit, pak je patrně nutné najít kritéria, jak rozlišovat mezi dobrými a špatnými texty. A to i za cenu určité nejistoty.

Taková snaha se podobá studiu literatury a literární kritice, protože i tady funguje určitý kruh: nejprve toho musím hodně přečíst a teprve zpětně, s určitou zkušeností, která se navíc stále mění, jsem schopen přečtené třídít. Podobné úvahy vedou k otázce, co vlastně od duchovních textů očekáváme a jak se to liší od očekávání, která máme u literatury vůbec. Za ústřední funkce těchto textů lze s jistým zjednodušením označit v první řadě konverzi (jednak ve smyslu návratu k počátku nebo k sobě, jednak ve významu změny myšlení) a dále vědění. Obecněji se dá říct, že takové texty mají čtenáře ovlivnit v jeho názorech, povznést k určitému učení nebo upevnit v nějakém názoru. Za paradigmatický text o konverzi lze pokládat Augustinova *Vyznání*, v nichž se objevuje jeden z prvních, ne-li vůbec první příklad konverze na základě čtení. Ve třetí knize jedna postava čte knihu o Antonínově životě a Augustinus k tomu říká: „Četl a v nitru, kam pronikalo

jen Tvé oko, se měnil.“ Dodávám, že šlo zřejmě o hlasité čtení, takže scéna je velmi zajímavá i dramaticky.

Očekáváme něco takového od uměleckých textů, například od románu? Není třeba rozlišovat v diferencovanější škále mezi změnou naladění, jednoduchým čtenářským uspokojením, zábavou a hlubší proměnou? A především – nejde většinou jen o zobrazení konverze, nikoli o text, který ji působí? A je možné takové případy vůbec odlišit, nejde-li o apriorně posvátný text zahrnující rovinu transcendence? Dílo totiž může k transcendenci jen poukazovat nebo navádět a různé způsoby, jak to dělá, dávají určitou možnost strukturovaného popisu. A ještě poslední, ale nejdůležitější otázka: Jaký je vztah kanonických nebo „vyšších“ textů a těch, které bychom označili za brak? Nejde totiž jen o vyšší, střední a masovou kulturu či o kýč, ale také tu hraje roli rozlišení v doslovném smyslu na „ezoterické“ a „exoterické“ texty, tedy spisy určené pro uzavřenou skupinu, nebo naopak pro širší okruh čtenářů, přičemž distinkce může být faktická, daná okolnostmi, a tudíž historicky proměnlivá, nebo vnitřní, když sám text zdůrazňuje svou výlučnost, což může být zase součástí strategie zaměřené navenek.

Překonání metafyzické touhy

Zkusme se na téma proměny podívat jinak, totiž z pohledu literatury. K tomu má co říct novověký román. Jedním z kroků, jimiž se ustavuje vyšší vrstva literatury, je její vlastní vyčlenění z celku, tedy distancování od toho, co ona sama pokládá za nižší. Tak se Cervantes vymezuje vůči rytířskému románu a sám píše rytířský román jiné kategorie a podobně Flaubert v *Paní Bovaryové* kritizuje špatnou četbu pro ženy a současně píše román o ženě. V obou románech nevhodná četba zásadně ovlivňuje život jejich hrdinů, dělá z nich někoho jiného, a oba romány se vyjadřují i k této proměně. Cervantes také velmi přesně ukazuje různé typy čtenářů rytířského románu: faráře jako literárního kritika, celou řadu postav jako konzumní čtenáře, kteří se rytířskými romány baví, ale příběh chápou jako fikci, a dona Quijota jako naivního čtenáře, který fikci zaměňuje s realitou. Don Quijote, jak píše francouzský literární kritik René Girard, se vzdal své individuality a obrací svou touhu k předmětům, které za něj volí prostředník, literární postava Amadis Waleský. Román odhaluje funkci prostředníka a ukazuje ji jako vychýlenou potřebu transcendence, která se projevuje právě následováním literárního vzoru.

Románová konverze tedy nespočívá v následování metafyzické touhy, nýbrž v jejím překonání. V této linii je román kritickou výpovědí o proměně. Ukazuje svůdnost a sílu prostředníka, odhaluje skrytou potřebu takového vzoru, ale zároveň říká, že každý prostředník může být falešný. Této myšlenkové figury vlastní románu si byl vědom jak Gustav Meyrink, tak Ladislav Klíma, autoři ovlivnění populární spiritualitou přelomu 19. a 20. století, z níž do svého díla mnoho přejímají. U obou je přítomné vědomí, že každý vzor skrývá dvojznačnost, a pokud jí příběh nemá podlehnout, musí sám být víceznačný. Girard je možná ve svém výkladu románu příliš striktní. Románové závěry podle něj znamenají „zapuzení lidského prostředníka, zřeknutí se odchýlené transcendence“ a nastolení „vertikální transcendence“. Ale spíše než o takový výsledek jde v románu často o dialektiku touhy a deziluze, o dialektiku funkce skutečného a neskutečného, jak to nazývá Gaston Bachelard, než o definitivní převážení jedné z nich. Příběh dona Quijota nemá svůj smysl pouze v závěrečném vystřízlivění, ale mnohem více ve snění, které naplňuje celý román. Závěr románu nemůže

snění zpětně vymazat, jen mu dodává rozměry nejistoty a nostalgie, které čtenáři nedovolují uniknout z reality světa, ale také nebrání pochopit důležitost snění.

Falešné vědění

Jaké je tedy poučení konverze, jak se k ní staví kritická a skeptická linie románu? Příběh konverze je dvojitý – jednak je příběhem postavy, která následuje či hledá prostředníka nebo prostředníky, a jednak je příběhem čtenáře, který následuje postavu jako prostředníka. V Coelhoově *Poutníkově* (1987, česky 2012) nebo v knihách Carlose Castanedy je schéma zřetelně odstupňované: prostředník v díle je zasvěcený, literární postava prochází zasvěcením, kdežto čtenář stojí na počátku a zasvěcení se mu předkládá jako možnost. Proměna se tedy nejprve nachází v rovině čistého snění, ale pokud ji čtenář vezme vážně, beletristický text se promění v duchovní příručku, v níž se forma příběhu stává prostředkem – tento posun od textu literárního k iniciačnímu struktura řady děl dovoluje. V kritickém nebo ironickém románu je mimetická struktura naopak narušena, literárně propracovaný styl přináší kvalitu navíc, příběh čtenáři připomíná, že on není hrdinou příběhu a že prostředníci, kteří vystupují jako zasvěcenci, jsou možná jen podvodníci nebo stejně nevědomí lidé jako hrdina příběhu. Takový je smysl celé řady klamných prostředníků i množství konverzí v Augustinových *Vyznáních*. To všechno pravou konverzi odkládá, čtenáře odděluje od „hrdiny“ příběhu a oba navrácí k nim samým. Prává konverze se v této linii ukazuje jako návrat k sobě, nikoli jako proměna skrze cizí vědění.

Jednu z důležitých linií západního románu tedy můžeme číst jako kritické nebo ironické podání konverze, které ukazuje její nejednoznačnost. Na jedné straně přináší vystřízlivění z falešného vědění a návrat k sobě, na straně druhé ale román vznáší pochybnost o tom, že bychom věděli, kdo je to člověk a k čemu se vlastně má vracet. V hlubší rovině tak odhaluje nezbytnost vzorů a prostředníků pro poznání sebe sama přes večkerou nejistotu o nich. Přejít k populární duchovní literatuře bude samozřejmě neostřý a může jej mimo jiné vyznačovat spíše jednostrannost v některém z uvedených ohledů a zamlčení románové dialektiky. Mezi typické projevy „duchovního braku“ patří jednak snadnost a neproblematičnost návratu k sobě u postavy a přenesení i u čtenáře, jako by všechny události navazovaly na snění postavy a nic ve světě nebránilo realizaci osobních snů, a jednak samozřejmě vědění o „téměř všem“, samozřejmě zasvěcení autora, vyprávěče nebo prostředníka do tajemství světa. A často také obojí současně.

Autor je básník a překladatel.

Takzvané zazdívání

Brak a ideologie

Sigmund Freud spojoval brakovou literaturu s denním sněním. Brak ovšem nevyvolává pouze čtenářskou slast, ale také kritickou odezvu. A otevírá řadu otázek, které se ptají po povaze literárnosti a estetická jako takových, případně hledají jejich hranice. Jde o uměleckou formu, nebo ideologii? Jak daleko je od pokleslého umění k politickému kýči?

BLANKA ČINÁTLOVÁ

„Braková literatura se nepokrytě vydává za to, co je, a tak se předem odráží od zdravého lidského a mravního citění. Kýč naproti tomu vytváří vnější zdání a působí podloudně, o to však hlouběji a mnohem víc neblaze. Zbývá mravní ponaučení. Není-li nutné uzavírat se před studiem masové literatury, není-li nutné se nad nízkou literaturou pohoršovat, má-li se skutečně vážně i u nás stát předmětem systematického zkoumání, nezbývá než se vymanit z poplatnosti utkvělé obecné představě, tak hluboce zakořeněné v duchu moderního průmyslového světa, že totiž kultura je něco, co se musí předstírat, a že spočívá v simulování hodnot,“ napsala Růžena Grebeníčková v roce 1965 v esejí *O literatuře nízké, zábavné a masové*. Současná literární věda skutečně učinila brak a populární kulturu předmětem systematického zkoumání – vznikají výzkumné záměry, diplomové i disertační projekty, monografie, které se věnují různým fenoménům popkultury. Bylo by zbytečné znovu potvrzovat dnes již poměrně bezproblémově přijímanou tezi o prostupnosti hranice mezi takzvaně nízkou a vysokou literaturou. Spíše se pokusme představit si, jaké klasifikační možnosti skýtá samotný pojem braku.

Spodní a horní patra literatury

Většina literárněteoretických výzkumů vychází z toho, že brak není kategorií hodnotící, ale klasifikační. Nejen v obecném čtenářském povědomí však braková literatura

splývá s pojmem literatury okrajové, pokleslé, populární, triviální, lidové. Pojem braku se také často vyskytuje v souvislosti s estetickou kategorií kýče či nevkusy. Jmenované atributy ne vždy vhodně mísí různé perspektivy. Jednou se „brakovitost“ vymezuje na základě způsobů recepce (populární, masová), jindy vzhledem ke vztahu k literárnímu kánonu (okrajová) nebo k pomyslné estetické funkci či etické hodnotě uměleckého díla (pokleslá, nevkusná, triviální). Někdy se zdůrazňuje opakování různých narativních a tematologických klišé, rezignace na originalitu, absence nadčasovosti, imitace postupů vysoké literatury, jindy nepřítomnost náležitých ideových hodnot.

Josef Hrabák ještě v předmluvě knihy *Napínavá četba pod lupou* (1986) označuje „takzvanou pokleslou literaturu“ jako „řemeslný výrobek nevalné úrovně“, který se oddělil od „náročnějšího zábavného písemnictví plnicího rekreační funkce“ a tvoří „nejnižší patra a suterén slovesné produkce“; charakterizuje ji „láce a mizerná kvalita“, jedná se o „prubohou četbu, škvár a brak“. Podle Hrabáka bují jen na Západě, protože naše kulturní politika brak z kulturního života vymyje. A protože teprve rozbořem vynikne podstata špatné literatury, následují analýzy exemplárního západního braku z oblasti kriminálního, detektivního a dobrodružného románu. Například příběhy o komisaři Maigretovi prý sice nepostrádají rysy sociální kritiky, „ne však z pozic budoucí společnosti“. U bondovce Hrabák sice oceňuje humor, ale kárá „primitivní didaktičnost a podbízivost vkusu“ a prvky nenormálnosti, jakými jsou homoseksualita nebo „silné exponování sportu“. Literární škvár nejspodnějších pater literatury odvádí čtenáře od ideových problémů socialistické společnosti a nabízí jen konzumování zábavy živené stálým stupňováním napínavosti, které připomíná „takzvané zazdívání tvrdého alkoholu do vyčpělého piva“.

Vyloučit, nahradit

Ačkoli se braku vytýká absence explicitní ideové či ideologické roviny, lze právě na pozadí brakového umění velmi dobře sledovat pohyb různých ideologizujících diskursů. Z hlediska literárně-sociologického či antropologického dochází k zajímavému paradoxu. To, co se viděno kritérii uměleckého kánonu jeví jako nevýhoda, například dobová poplatnost brakového díla, se ukazuje jako skvělé východisko pro analýzu různých socio-kulturních konstruktů. Z literárněhistorického hlediska stojí za pozornost, jakým způsobem funguje brak při procesu (re)definování estetické normy dílčích ideologických diskursů. Například je-li v kontextu nacistické estetiky brak ztotožněn s takzvaným zvrhlým či degenerovaným uměním, získává najednou přídomek pokleslé či deklasované umění zcela jiný význam – jeho klasifikace primárně nevychází ze způsobů recepce či formálních charakteristik díla, ale z osoby autora a estetická kritéria jsou nahrazena kritérii etnickými, náboženskými či politickými. Obdobně by mohl fungovat pojem „buržoazního“ či „dekadentního“ umění v rétorice padesátých let. Přičemž i zde platí, že hranice je prostupná. Podle literární vědkyně Daniely Hodrové například socrealistický budovatelský román mnohdy používá stejné mechanismy jako román lidový. Oficiální kulturní politika bojovala proti literárnímu braku, jenž údajně konzervoval nežádoucí hodnoty buržoazní kultury, a přitom sama některé z pokleslých narativů využívala. Například žánr rodokapsového westernu poskytl funkční šablonu pro vyprávění o znovuosidlování českého pohraničí.

Roli braku v kulturní politice se věnoval historik Pavel Janáček v knize *Literární brak*:



Nejsvětější srdce Vaderovo

operace vyloučení, operace nahrazení 1938–1951 (2004). Zdůrazňuje, že žádný literární brak neexistuje: „Sousloví *literární brak* se nám z uvedeného hlediska neukazuje jako jméno pro množinu literárních textů určitých vlastností, jimž dominuje nedostatečnost, škodlivost a zbytnost, ale především jako znak ideologicky a teoreticky zdůvodněného, normativně a institucionálně zajištěného procesu, kterým byly jisté třídy textů takto znepokojivými kvalitami označovány a následně odsouvány – symbolicky nebo fyzicky – mimo veřejnou komunikaci.“ Inspirován Michelelem Foucaultem tedy sleduje procedury vylučování „literatury, která do literatury nepatří“. Techniky vytěšňování pak samozřejmě nastolují i otázku hodnotové kontroly literatury.

Krámy a politika

V souvislosti s brakem nepříliš zmiňovaná, ale o to inspirativnější je práce psychoanalytika a spisovatele Bohuslava Brouka *Lidé a věci* (1947), v níž se autor věnuje takzvané chrematofilii. Během války, píše v úvodu, značně hypertrofoval „pošetilý poměr lidí k věcem“ a současně se nadmíru projevila funkční proměnlivost věcí: „z nejobyčejnějších mírových svršků se stávaly čistě reprezenční krámy“. Brouk pracuje s pojmy „krámovitá věc“ a „člověk krám“. Těžko říct, do jaké míry pramení jeho nechuť k věcem z osobní zkušenosti velkoobchodníka a syna spoluzakladatele obchodnické firmy Babka a Brouk, do jaké z únavy z meziválečné avantgardy a surrealismu, který se „snažil rehabilitovat kdejaké krámy a obludnosti“. Každopádně podává obraz světa – spíše smetiště – zamořeného zbytečnými a zbytnými věcmi. Brak zde splývá s krámem, se zbytečnými, méněcennými, zastaralými, nedokonalými nebo poškozenými předměty, k čemuž Brouk ještě dodává, že „všechny věci, mající jediné kultovní význam, jsou v zásadě krámy“.

K brakovitosti tak odsuzuje nejen domácí mazlíčky, pokojové květiny, biedrmeierské vitríny, ale i kostely, kaple, obřadní předměty, sochy a jiné křesťanské „třety“, pokud nevykazují uměleckou funkci. Sama „kultovní funkce“ vede k deklasaci věcí už proto, že „kultovní sklony jsou samy o sobě nepochopitelné, neboť nemají žádného rozumného významu a dále je nelze považovati ani za vrozené, pudové tendence“. Brouk tedy krámy považuje v podstatě za fetiše a spolu s nimi z umění vylučuje i jakoukoli sakrální či imaginativní rovinu, která nemá rozumnou funkci. To, co začíná jako sběratelská pošetilost („vystavování zdobného talířku jak reprezentačního krámu za sklem příborníku“), podle něj vede ke kultovním sklónům a zbožňování vědců (příkladem „člověka krámu“ je Adolf Hitler). Brak zde namísto intimity dostává – vedle svých dalších aspektů – politické měřítko.



Oroduj za nás, svatý Batmane. Foto thatjeffcarterwashere.blogspot.cz

Šílení jezdci postapokalypsy

Chlapácká budoucnost v postkatastrofických běčkách



Chlapácký komentář k feministickému hnutí America 3000 uvede letošní Festival otrlého diváka.
Foto wrongsideoftheheart.com

Podtéma filmového braku otevírá exkurs do běčkových postapokalyptických filmů osmdesátých let. Akční snímky překypující obrazy rozkladu, špíny a destrukce byly ve skutečnosti lékem na mužskou frustraci. Potvrzovaly mýtus o světě tradičních hodnot, v němž lze obstát za pomoci maskulinity, kutilství a síly.

JIŘÍ FLÍGL

Osmdesátá léta minulého století obohatila americkou a v důsledku i celosvětovou kinematografii o řadu osobitých popkulturních projevů. Většina z nich aktualizovala již existující fenomény v souladu s dobovými sentimenty, hodnotami i módou, které se s proměnou vkusu staly relikty. To platí například i pro silácké akční filmy. Výjimku představuje žánr postapokalyptických akčních brakovek, který se v prakticky totožné podobě těší popularitě dodnes. Tyto snímky se od dystopických sci-fi filmů, pod něž bývají někdy řazeny, liší absencí futuristické technologie a vyobrazením lidstva, které se navrátilo do stadia kmenových společenství a směnného obchodu. Při tom zřídka zobrazují světy, které by byly ve svých vnitřních vztazích logicky koherentní a kauzálně domyšlené. Což pouze naznačuje, o co v těchto filmech jde. Kolaps moderní společnosti v nich nepředstavuje katastrofu či varování, nýbrž kulisu pro oživení archetypálních příběhů.

V oblasti mýtů si americká kultura dlouhou dobu vystačila s westerny. Jejich zlatá éra ovšem skončila v šedesátých letech a v časech vlády Ronalda Reagana už byly vytlačeny do pozice televizní podívané pro rodiny a důchodce. Navíc, jakkoli i dnes ještě dnes mohou skýtat svým převážně mužským divákům projekční plochu, nad těmito

iluzorními obrazy Divokého západu stále visí stín neoddiskutovatelného a v podstatě krajně depresivního faktu, že jimi zachycená doba se již nevrátí. Právě to je bod, na němž staví svou atraktivitu postapokalyptický akční brak, který nenabízí fikční vzpomínku na zašlou éru velkých hrdinů, starých dobrých hodnot a jasných významů, nýbrž až slastnou – byť katastrofickou – naději na budoucnost, v níž by líčené časy mohly nastat.

Pistolník z ruin

Zakládajícím titulem žánru se stal nestárnoucí australský hit *Šílený Max 2: Bojovník silnic* (Mad Max 2: The Road Warrior, 1981) v režii George Millera a v hlavní roli s Melem Gibsonem. Vedle dravého tempa a dech beroucí akce lze za důvod jeho úspěchu označit především příběh, který by ještě o několik let dříve zavalil podnět k natočení westernu. Zatímco předchozí *Šílený Max* (Mad Max, 1979) se ještě odehrával v mezích, kdy se civilizace pomalu tonoucí v chaosu drží posledních stébel řádu, dvojka vtrhla do kin s omamnou vizí světa, jenž oprašoval hraničářské hodnoty Divokého západu. Koně vystřídala auta a motorky, role indiánů či banditů převzali pankáčsky stylizovaní hrdlořezové a úděl osadníků padl na skupinku lidí bránících v pustině novodobou zlatou žílu, ropný vrt, a přidruženou rafinerii.

Hrdina z prvního filmu Max Rockatansky se ze mstitele, propadajícího po ztrátě rodiny nihilismu okolního světa, přeměnil na Bojovníka silnic. Tento novodobý muž beze jména a tulák z širých plání je typický, zdánlivě nelítostný hrdina se srdcem na správném místě, pro něhož není ve společnosti prostor, ale bez jehož pomoci by obyčejní lidé padli za obět rabiátům. *Šílený Max 2* se stal mezinárodní senzací a spolu s přímým pokračováním *Šílený Max a Dóm hromu* (Mad Max Beyond Thunderdome, 1985) inicioval rozkvět postapokalyptických akčních filmů. Žánru se jednak chopily laciné produkce z Filipín a Itálie, které ovšem pouze kopírovaly úspěšný postwesternový koncept. Někteří američtí režiséři ovšem vytvořili výstřední žánrové snímky, které prostřednictvím fantasmagorických premis dovádějí utkvělou touhu po návratu mytického heroismu až do roviny naivních prorocství.

Utrpení Jeana Clauda

Zcela unikátním úkazem nejen v americké kinematografii je režisér a scenárista Albert Pyun, jenž začínal jako asistent u Akiry Kurosawy a bývá pro svůj zápal přirovnáván k Edu Woodovi jr. Pyun, který o sobě šíří pověst nepochopeného umělce v oblasti brakových žánrů, se do postapokalyptických kulis vydával opakovaně, a to nikoli z vypočítavosti, nýbrž z ryze tvůrčích pohnutek. Jeho interpretačně nesmírně vděčná postapokalyptická filmografie čítá osm titulů – opus magnum je film *Cyborg* (1985) v hlavní roli s Jeanem Claudem Van Dammem. Ačkoli podobně jako v řadě jeho dalších snímků i zde padla režisérská vize za obět finálnímu sestřihu producenta, i v torzu, které bylo uvedeno do kin, zůstává patrná ambice přenést do světa rozkladu epický mesiášský příběh. Hrdina, který mimo jiné ovládá bojová umění, se nejprve stává následovánímhodným symbolem, načež je ukřižován, avšak (obrazně) vstane z mrtvých. Jako aktivní spasitel-bojovník naplní svůj potenciál mytického hrdiny věru vrchovatě, když kromě toho, že se pomstí, ještě zachrání naději lidstva na světlou budoucnost.

Titul filmu odkazuje k vedlejší postavě synteticky vylepšené ženy, která požádá hrdinu o ochranu před bandity. Ten svou pomocí současně prokáže nadřazenost houževnatého lidského těla oproti robotům či umělým

organismům, které by teoreticky měly být nezranitelné, ale nedokážou se bez člověka obejít. Tento motiv můžeme vnímat jako další ozřejmění dobové, dodnes trvající popularity postapokalyptických filmů. Osmdesátá léta byla mimo jiné počátkem rapidního rozvoje počítačů a mikroelektroniky, což v řadě lidí, muže nevyjímaje, vyvolávalo úzkost. Byli totiž konfrontováni s technologiemi, které na rozdíl například od klasických aut nedokázali sami opravit, a tedy ani zcela ovládnout. Postapokalypsa naopak přinášela vidinu světa, v němž všechny takové komplikované stroje přestanou fungovat a vše se zase bude řešit kutilským fištrónem či tupou silou.

Návrat prehistorického mužství

Juvenilní machismus postapokalyptických brakovek byl ovšem nejdále doveden ve snímku *Amerika 3000* (1986), který prostřednictvím dystopické vize budoucnosti nabídl směšně chlapácký komentář k dobovému feministickému hnutí a dokonce sliboval vykoupení z okovů hroící genderové rovnoprávnosti. Film líčí, jak devět set let po atomové válce žijí zbytky lidstva pod diktátem matriarchátu. Ženy, zaštitěné hesly o záchraně světa před hrozbou atomové války, si zotročily muže a podle účelu je rozřadily do různých kast. Snímek si přímo utahuje z dobové feministické terminologie, když nechává postavy mluvit absurdním futuristickým newspeakem, do něhož začleňuje termíny jako „macho“ coby označení pro otroky na těžkou práci. Vyprávění, věrné své postapokalyptické logice, pochopitelně směřuje k velkolepé nápravě tradičních hodnot patriarchálního uspořádání. Mesiášský hrdina, jenž vyvede muže z otroctví žen, dokonce přijímá funkci prezidenta Spojených států amerických, zatímco ženy přicházejí na to, že by měly s muži dělat úplně jiné věci než bojovat. Horečnatá óda na návrat prehistorického mužství si ani v postapokalyptických kulisách neudrží snahu o vážnost a navzdory záměru tvůrců v čele s Davidem Engelbachem, scenáristou testosteronových fantazií jako *Přání zabít 2* (Death Wish II, 1982) a *Do útoku* (Over the Top, 1987), vše vyznívá jako karikatura na hodnoty reaganovské Ameriky.

Postapokalyptické akční brakovky se sice chlubí okázalými obrazy rozkladu, špíny a destrukce, ale v nitru jsou to ryze slastné preludy. Stejně jako jiné mýty slouží k utužování tradičních, potažmo konzervativních hodnot. Touha nechat se uchláholit naivní vizí, že znovu přijde doba velkých hrdinů, ovšem není přežitým fenoménem osmdesátých let. Ještě dnes vznikají laciné parafráze na *Šíleného Maxe 2*, ale i nesoudně mesianistické příspěvky k žánru, jakým je například poměrně nedávná *Kniha přežití* (The Book of Eli, 2010).

Autor je filmový publicista a dramaturg.

Let's Make Some Art

Braková DIY estetika společnosti Troma

Jednou z nejvýraznějších osobností dějin filmového braku je Lloyd Kaufman, prezident nezávislé filmové společnosti Troma. Tento tvůrce krvavých komedií, močící v jednom ze svých snímků na dva členy štábu, je podle všeho jedním z mála skutečných auteurů současnosti.

TOMÁŠ STEJSKAL

V mládí se Lloyd Kaufman poflakoval kolem Warholovy Factory. Na Yaleské univerzitě sice studoval čínštinu, takže je jedním z mála režisérů filmů o indiánských kuřecích zombiích, kteří hovoří obstojně mandarínsky, ale díky spolubydlícímu se zápalem pro film denně před usnutím číchal puch Godardem nasáklých ponožek. Tou nejlepším filmovou školou pak pro něj bylo, když mu v roce 1970 při natáčení snímku *Joe* Johna G. Avildseny v jednom obchodním domě na eskalátoru pomohl opí- lý herec Lawrence Tierney nohu.

Záplavy tělních tekutin

Psát o zakladateli, producentovi a dvorním režisérovi společnosti Troma jako o jednom z mála skutečných auteurů, jak ho nazval děkan Amerického filmového institutu, by bylo takřka znesvěcením celého jeho díla. Retrospektivu Kaufmanovy tvorby nicméně promítala i Francouzská cinematéka a v době, kdy se indie produkce staly poměrně pevnou součástí filmového průmyslu, drží Kaufmanem založené studio Troma jako jedno z posledních prapor opravdové „do it yourself“ estetiky. Tedy on to vlastně ani není prapor, ale spíš utržená ruka. Pokud totiž mezi vaše trademarky patří explozivní průjem nebo stokilová naháči umlácení k smrti končetinou odervanou obětí, nevypadá to, že své filmy berete zrovna vážně.

Kaufman stál u zrodu žánru slapstick-gore, spočívajícím v tom, že se vezme to nejpokleslejší z dvou nejopovrhovanějších filmových žánrů,

nešvary jako znečištění prostředí, genderové anomálie či konzumerismus.

V hávu nevkusné nadsázky

Studio Troma nechce šokovat, ale pobavit. Cílí na komunitu fanoušků, kteří vyhledávají obskurní zábavu, svými filmy si buduje ikonický (napsat koherentní by opravdu nevystihovalo jeho podstatu) svět Tromaville a aktivity firmy zahrnují i produkci filmů a knih o tom, jak natočit a produkovat vlastní nezávislý snímek (například publikace *Make Your Own Damn Movie* – Natoč svůj vlastní zpropadený film, 2003). Jde zkrátka o důsledné vytváření určité subkultury, kterou vlastně nepojí jen záliba v soubojích mutantů a explozích krve, hnisu, spermatu či fekálií, ale negativně ji vymezuje i nenávisť vůči spořádaným pravidlům hollywoodské dramaturgie a mainstreamového vkusu.

Snímek *Toxický mstitel* (Toxic Avenger, 1985) spojuje horor se superhrdinským žánrem a v hávu nevkusné nadsázky vytváří z neduživého uklízeče v posilovně monstrum-superhrdinu, který svým mopem napáchá spoustu dobra v rektech odporně naolejovaných fitness freaků. Vedle toho si stejnou měrou utahuje z exploatačních hororů o atomovém znečištění i z dobrého (měšťáckého) vkusu, představujícího živnou půdu předsudků, na které exploatace cílí. Radioaktivní odpad tu vyprodukoval cosi odporného, co osvěcení obyvatelé Tromaville milují. Snímky Tromy nejsou sofistikované, ale přesto počítají s inteligentním publikem. Nesourodé skeče baví skrze nadsázku, nejde

Právě *Terror Firmer*, snímek o štábu natáčejícím „opravdu nezávislý film“, který se volně inspiruje Kaufmanovou knihou *All I Need to Know About Filmmaking I Learned from the Toxic Avenger* (Všechno, co potřebuji vědět o točení filmů, jsem se naučil z Toxického mstitele, 1998), je zároveň manifestem skutečně nezávislé filmařiny i výsměchem rádo-by nezávislým filmařům typu Toma DiCilla. Kategorie filmu ve filmu se nesourodě mísí s další spoustou vlivů, především s typickým narativem vyvražďovacího hororu a s transsexuálním coming-outem. Slepý režisér neustále hecuje svůj štáb složený z prsatých polonahých žen a gumových mutantů zvoláním „Let's make some art“ a vysvětleními, že tady vznikají filmové dějiny, neboť více výstřelů už padlo jen v Peckinpahově *Divoké bandě* (The Wild Bunch, 1968), jenže tam zase chyběly vybuchující kozy, což je mnohem hodnotnější. Slepého entuziastu hraje sám Kaufman, který se vysmívá rozdělování umění na vysoké a nízké, respektive představě, že nezávislá tvorba se pojí s hlubokými hodnotami a autenticitou.

Hodnota vyrvaných střev

Troma je první filmové studio v Americe, které mělo vlastní webové stránky. Troma začala vydávat filmy na DVD už v době, kdy jejich přehrávače prakticky nikdo nevlastnil. Kaufman se snaží produkovat i distribuovat své filmy co nejpříměji a zároveň bere internetové pirátství jako účinnou zbraň proti economic-



K trademarkům nezávislé filmové společnosti Troma patří i explozivní průjem. Foto troma.com

hororu a komedie, a vyhrotí se to do té míry, jakou hranice špatného vkusu dovolí. Děs je vystřídán hnusem a humor vztyčeným prostředníčkem. Na rozdíl od tvůrců typu Petera Jacksona, který se k subžánru hrdě hlásí ranými díly *Braindead* (1992) a *Vesmírní kani-balové* (Bad Taste, 1987), však snímky studia Troma mnohem více problematizují své zařazení. Michají větší množství žánrů a k záplavám krve přidávají i záplavy ostatních tělních tekutin. Především však okázale pracují se zdánlivě se vylučujícími škatulkami exploatace a satiry. Sérií *Toxický mstitel* počínaje a snímkem *Noc drůbežích mrtvol* (Poultrygeist: Night of the Chicken Dead, 2006) konče, Kaufman na jedné straně exploatačně maximalizuje žánrové charakteristiky až na hranu parodie, aniž by se však vzdal divácky žádaných atrakcí, na straně druhé satiricky zesměšňuje společenské

však většinou o parodii, protože ta obvykle předpokládá lásku k parodovaným dílům či žánrům. Tady jde naopak o výsměch určitému typu vkusu a určitým filmařským konvencím.

Prsaté ženy a gumové mutanti

Filmy z produkce Tromy překypují nahotou a brutalitou, avšak bujná poprsí i drsná akce a nechutné gore efekty tu především plní představu tvůrců o svobodné zábavě. Často se například nelze rozhodnout, zda je daná scéna erotická či výsměšná. Když v *Terror Firmer* (1998) hlavní hrdinka masturbuje, jen na individuálních preferencích záleží, zda její využití podomácku naložené okurky vede k distanci či identifikaci. Rozhodování, zda je situace smyslná či komická, divákům usnadňují až nechutné zvuky dívčiny chrchlající nemocné matky, které celý výjev provázejí.

kému monopolu největších korporací. Sice si stejnou měrou dělá legraci ze Stevena Spielberga jako z francouzských filmových aficionados, ale moc dobře ví, že právě oni v něm vidí dalšího Jerryho Lewise, tvůrce, jehož kvality doma nedocení.

Produkční a distribuční strategie firmy, která ve spoustě ohledů připomíná undergroundovou praxi DIY, nachází ekvivalent spíše v oblasti radikální hudby než v tom, čemu se dnes říká americký nezávislý film. A z hlediska estetiky to vlastně platí také. Noiseové útoky na posluchačský komfort a bastardizace popu sonickými distorzemi nemají daleko k tomu, čím studio Troma útočí na mainstreamové publikum. Intenzita odmítnutí je podobně silná. Ostatně, kdo říká, že digitální glitche mají větší hodnotu než vyrvaná střeva?

Autor je filmový publicista.

03 / 2013
MOTUS > ALFRED
VE DVORE

05 07
 ZAJATCI VESMÍRU
 Wariot Ideal

11 12
 SUPER – NATURAL
 Wariot Ideal

15 16
 SENSO UNICO
 Compagnia Due ^{CH}

21 22 23
 THE STRANGER GETS A GIFT
 Cristina Maldonado ^{MEX}

23
 JARO*SLAV
 Motus & ALTA

26 27
 WHAT SHE DOES
 Cristina Maldonado ^{MEX}

WWW.ALFREDVEDVORE.CZ

Galerie hlavního města Prahy
 ve spolupráci s Muzeem Kampa a Gallery

Radek Kratina

|1928—1999|

Dům U Kamenného zvonu
 Staroměstské náměstí 13, Praha 1

6|3—19|5 |2013|



8. – 10. 3. 2013
kino Svět
HODONÍN



SEMINÁŘ
JAPONSKÝCH
FILMŮ

www.kinosvet.eu
 www.dkhodonin.eu
 kino.svet@seznam.cz
 tel.: 518 351 092

28/2/2013/19:00 KK A2_02

A2
 kulturní čtrnáctideník

td

ProAlt
 INICIATIVA PRO
 KREATIVNÍ REFORMU
 A NA PODPORU ALTERNATIV

PREZIDENTSKÁ

VOLBA

MEZI "SLUŠ-

"POPU-

NOSTI"

A

LISMEN"

MORÁLNÍ

ROZMĚR

POLITIKY

Přímá volba prezidenta s novou naléhavostí ukázala, že česká politická kultura inklinuje k pojmání politických zápasů jako souboje „slušnosti“ a „populismu“. Osou diskuse bude tážení po tom, co vypovídá prezidentská volba o vztahu politiky a společnosti. Podle čeho jsme se rozhodovali? Jaká očekávání jsou kladena na prezidenta? Do jakého světla staví prezidentská volba demokracii a občanskou participaci? A jaké následky zanechala ve veřejném prostoru? Pozvání do debaty přijeli Jan Černý, Jaroslav Fiala a Martin C. Putna. Diskuzi moderuje Tomáš Samek. Veřejná debata vznikla ve spolupráci s iniciativou ProAlt.

Tranzitdisplay / Dittrichova 338/11, Praha 2

Otazník na nákupní tašce

O výstavě Země se otáčí a vše z ní sklouzává

Mlha zahalující malou pražskou galerii a stejně tak bílá barva interiéru slouží jako klíčové metafory výstavní koncepce kurátorů Edith Jeřábkové a Jiřího Kovandy. Díla jednotlivých umělců čelí ztrátě souřadnic, kontinuita bloudění se mísí s fragmentárností marného hledání záchytných bodů.

DENISA BYTELOVÁ

Parní stroj Ryana Gandera za dveřmi galerie Hunt Kastner Artworks, hostící výstavu *Země se otáčí a vše z ní sklouzává*, navozuje atmosféru šťastných návratů Stalkera do mlhavé Zóny ve filmu Andreje Tarkovského nebo probuzení antikváře Yamba, hrdiny Eco-va románu *Tajemný plamen královny Loany* (2004, česky 2005), z kómatu – také zde jde o ztrátu emoční paměti a mlhu jako obraz rozpomínání. Krabička označená názvem *Skutečně použitelné jen pro ty, kteří jsou schopni si to představit* (Only Really Applicable to Those That Can Visualize It, 2009) vypouští oblak kouře pět vteřin po odchodu každého návštěvníka a nasycuje výstavní prostor bílou parou.

Fragmentárnost a kontinuita

Difuzní prostředí napomohlo i formálnímu sjednocení, neboť není snadné vedle sebe pověsit dvaadvacet individualit, které se od sebe liší generačně i místem pobytu, přestože všichni uvažují v mezích konceptu. Úlohu sjednocení měla splnit bílá, kterou kurátoři výstavy Edith Jeřábková a Jiří Kovanda na podnět galeristek Camille Hunt a Katherine Kastner zvolili za leitmotiv výstavy. Její roli však nakonec, díky kouzelnickému stroji, převzal opar, což nebylo možné předem odhadnout. Rozostření se pro charakter výstavy nakonec zdá být příznačnější než svým způsobem direktivní bílá. Společným rysem prací zastoupených umělců (jsou to Zbyněk Baladrán, Geta Bratescu, Stano Filko, Ryan Gander, Geert Goiris, Fernanda Gomes, Katarína Hládeková, Barbora Kleinhamplová, Eva Kmentová, Stanislav Kolíbal, Július Koller, Alena Kotzmannová, Eva Kotátková, Jiří Kovanda, Ján Mančuška, Markéta Othová, Anna Ročňová, Jiří Skála, Jan Svoboda, Jiří Thýn, Tomáš Vaněk a Guido van der Werve) je určitý odstup plynoucí z vnitřní stydlivosti deklarovat své pocity a myšlenky přímo, jenž v důsledku utváří výslednou formu. Mlha je v tomto případě obrazem zmíněné distance. Jako župan halí choulostivou situaci podmíněnou námi vytvořeným kulturním vzorcem.

V doprovodném textu vypisují kurátoři konotace bílé s vazbou na umělecké směry 20. století. Zmiňují její přítomnost v modernismu, racionalismu, kolonialismu, rasismu, purismu, minimalismu, konceptualismu, arte povera nebo redukcionismu a připomínají Lucía Fontanu a jeho *Manifesto bianco* (Bílý

manifest, 1946). Dramaturgie výstavy spočívá především v utváření pomyslného pohybu mezi odevzdaným ztrácením se v mlze, jež asociuje kontinuitu, a soustředěným hledáním pevného bodu, které naopak odkazuje k fragmentárnosti. Tento pohyb ve výsledku opisuje melancholickou osu marnosti. Podobný pocit vepsali kurátoři už do názvu výstavy. Nepatrnou rychlost (dromologii) otáčení Země lze vnímat jako možnou příčinu této úzkosti. S tímto tématem přichází i otázka míry mimeze formy vystavených děl. Pasivní boj s mimezí v podobě přepisů mezer a chybění (Jiří Thýn, Ján Mančuška), odklání pohledu od spektaklu (Markéta Othová), rozostřování (Geert Goiris) nebo zahrnování všednosti (Jan Svoboda, Jiří Kovanda) vytváří vůči současnému světu jakýsi neagresivní protipól. I přes odvedenou práci však úzkost zůstává, protože výsledek se zdá být neúčinný a změna neviditelná.

Whiteout

Situaci, kterou chtěli vytvořit, popisují Edith Jeřábková a Jiří Kovanda v úvodním textu: „Výstava sleduje propad časoprostorové metafyziky, konceptuálního univerza, negativní formy a absence obrácené v prezenci do melancholické krajiny, nekonečného chladu a světelného rozptýlu, kde marně hledáme horizont

a referenční bod.“ Whiteout je termín, který je v různých odvětvích používán v různých významech, zpravidla však souvisí se špatnou viditelností a rozeznatelností terénu. Zde slouží k propojení úvah z převážně sedmdesátých let a obdobných myšlenek současnosti. Zmíněný pohyb mezi fragmentárností a kontinuitou se přenáší i do vztahu mezi vystavenými díly. Odráží se tu skutečnost, že nikdo z dotyčných tvůrců nemohl ve své práci předvídat, že se letos v únoru ocitne na bílé výstavě, ale na druhé straně jejich myšlení a pracovní postupy vycházejí ze společného základu.

Příprava velkého tématu pro malý prostor je svým způsobem půvabný tah, který nepřímou odpovídá na otázku položenou v závěru kurátorského textu: „Nechceme se dnes spíš ztratit... v modelu menším než 1 : 1?“ Možná ano. Vtěsnání dvaadvaceti osobností do jedné místnosti a nehierarchické rozmístění jejich děl na levitující panely zároveň překročilo s jistou lehkostí prezentační úzus. Případnou tíhu výstavy nakonec vyvažuje lehkost některých děl, například Kollerův otazník na nákupní tašce.

Autorka je teoretička umění.

Země se otáčí a vše z ní sklouzává. Hunt Kastner Artworks, Praha, 17. 1. – 16. 3. 2013.



Pohled do instalace v pražské galerii Hunt Kastner Artworks. Foto Ondřej Polák

na oprátce

Pravidla zákopové války

ONDŘEJ FUCZIK

Německá císařská armáda ve snaze o obchvat francouzských vojsk vytvořila zákopovou linii od hranic Švýcarska až ke kanálu La Manche, aniž by tím cokoliv získala. Na pražské Akademii výtvarných umění se již po několik měsíců vede obdobná „zákopová válka“.

Končí tak, jak tyto války zpravidla končívají: střídání ofenzivních a obranných akcí obě strany dokonale vyčerpalo, žádný posun nenastal. Právě popis „statického pohybu“ se mi zdá jako vhodný přírůbek pro dění na naší prestižní umělecké škole. Podobnost je i v délce vedení této války: stejně jako ty nejslavnější (a nejzbytečnější) zákopové bitvy se boje táhnou neúměrně dlouho. Snaha akademického senátu, studentské komory a některých profesorů o větší transparentnost fungování školy vždy narazí na organizovanou

obranu dlouhodobě obsazených pozic, která je v důsledku donutí k rezignaci či dokonce k ústupu. Jde přitom podle všeho o logické a potřebné požadavky, jako je snaha otevřít státní instituci veřejnosti, omladit profesorský kolektiv a především sledovat aktuální umělecké tendence a navázat intenzivnější spolupráci se zahraničními vysokými uměleckými školami.

Profesoři, kteří vedou ateliéry po mnoho let, a někteří z nich už začínají třetí desítku, nejprve ubrání své pozice, posunou se vpřed nebo naopak ustoupí o pár metrů, prohloubí zákop a vyhlíží nové adepty. Výsledkem je nehybný stav, za něhož se snaha vyvrát na nepřítele projevuje jen v délce vykopaných zákopů.

Jako nejvášnivější zastánci současného stavu vystupují takzvané tradiční ateliéry. Skryté motivy své války pojmenovali například členové Odborové organizace restaurátorů. Ve svém dopise na obranu rektora Jiřího T. Kotalíka odhalují spiknutí „novomediálních ateliérů“ proti těm tradičním. Pravým důvodem pokusu o odvolání rektora podle nich je „snaha novomediálních oborů (konceptualisté, instalatéři, akcionisté, zleistiéři) zlikvidovat klasické obory malby, sochařství a restaurování“. Dále se v dopise vyzdvihuje skutečnost, že AVU v současné podobě dokáže zajistit

dostatek pracovníků pro záchranu památek u nás i v zahraničí a také čelit „společenské poptávce po figurálních pomnících a bustách“. Kdyby pod dopisem nebyl podepsán současný předseda odborářů Michal Blažek, musel by tam snad být podpis nějakého normalizačního zasloužilého umělce.

Autoři „pocitivého“ řemesla vznikajícího v tradičních ateliérech tvoří opozici k „nesrozumitelné“ podobě současného vývoje výtvarného umění. Samozřejmě, že ateliéry restaurování nebo tradiční malby a sochařství nevymizí, ani o to nikdo nestojí. Jejich role v současném uměleckém diskursu už prostě jen není nijak výsadní: představují jen jedno z mnoha médií. Obranou svých pozic a ukřivděným tónem na tom nic nezmění, naopak, tento postoj je zatlačuje do zbytečné defenzivy.

Od neúspěšného pokusu o reformu studentské iniciativy Pro-AVU před třemi roky došlo jen k minimální obměně na profesorských místech. Mimochodem, jiná pražská instituce, totiž Vysoká škola uměleckoprůmyslová, již jako příklad likvidace tradičních oborů uvádějí ve zmíněném dopise zástupci restaurátorských odborů, těmito změnami v minulých letech prošla a její současné obsazení (ne vždy nezbytně mladší generací) z ní učinilo respektovanou uměleckou školu, která

se může porovnávat i s těmi zahraničními. Bohužel stávající vývoj na AVU nedává velkou naději na zásadní transformaci, díky níž by se tato instituce mohla zařadit aspoň mezi zajímavé evropské školy.

Jak se stalo, že Akademie působí jako neprůhledný a nehybný institut, když ještě na začátku tohoto století škola plnila svoji roli docela obstojně? Proč nedošlo k běžné generační výměně profesorů? Nebo jsou vážné tak nepostradatelní? Kde jsou jejich studenti, kteří by pokračovali v tom dobrém, co je jistě naučili? Proč se škola snaží zbavit svých kvalitních projektů, jakými jsou Vědecko-výzkumné pracoviště AVU nebo platforma Artyčok TV, místo toho, aby jim vycházela vstříc? Zvenčí to vypadá, že se vedení školy, které se změnilo po roce 1989, časem podařilo vytvořit stejně neprůhlednou a nekomunikativní instituci, jakou před tím samo kritizovalo.

Obecně dávám přednost lidem, kteří podobou současnosti hledají, před těmi, kteří se tváří, že je našli, a stejnou snahu předpokládám také u současného vzdělávání a vzdělávacích institucí. Dnes k zákopové válce dochází už jen ve velmi specifických teritoriích, především v těžce průchodném terénu a v úzkých šířích, které se nedají obejít. A pouze v zaostlých zemích.

Autor je spolupracovník galerie Tranzitdisplay.

První je zákaz smíchu

U příležitosti výstavy Pussy Riot a ruská tradice uměleckého vzdoru v pražské galerii MeetFactory jsme mluvili s jejím kurátorem o vztahu současné politické moci a umění v Rusku: o cenzuře, nacionalismu, jazyku klerikálů, technologii soudobých politických procesů a estetice protestu.

VÁCLAV MAGID

V roce 2002 jste nastoupil do Treťjakovské galerie v Moskvě jako kurátor sekce současného umění, později jste však byl z této pozice odvolán. Jakou koncepci prezentace ruského umění jste se snažil prosadit?

V Treťjakovské galerii dosud přetrvává sovětská koncepce dějin umění, která za klíčový fenomén ruského umění dvacátého století nepovažuje avantgardu nebo nonkonformismus [neoficiální umění šedesátých až osmdesátých let navazující na přerušenou tradici avantgardy – pozn. red.], ale socrealismus. Předě mnou zde nebyla žádná sbírka nonkonformistů. Mým hlavním cílem bylo tedy provést desovětizaci muzea a nastínit odlišnou koncepci historického vývoje. Chtěl jsem přemostit mezeru mezi avantgardou a nonkonformismem zařazením desítek ruských umělců, kteří ve třicátých, čtyřicátých a padesátých letech tvořili v emigraci. Naproti tomu socrealismus jsem chtěl poslat do vyhnanství a na deset let zavřít před zraky návštěvníků.

Schovat jej do skladů?

Buď jej schovat do skladů, nebo předat Leninovu muzeu, kde by mohlo vzniknout samostatné muzeum sovětského umění jakožto umění totalitárního režimu. Tento postoj zastávám dodnes. Domnívám se, že na rozdíl například od vztahu mezi akademismem a impresionismem socrealismus netvoří umělecko-historický kontext vzniku nonkonformistického umění. Byla to absolutně odlišná kultura, kterou lidem vnutili. Když musíte pracovat v podmínkách, kdy vám, obrazně řečeno, kroutí ruce a dávají pistoli ke spánku, je nesmysl hovořit o nějakém projevu umělecké vůle nebo stylu. Na rozdíl od umělců devatenáctého století, kteří volili akademismus, aby dosáhli uznání, socrealisté žádnou možnost volby neměli, a proto, až na pár výjimek, tento styl nenáviděli. Když budeme pokračovat v naznačeném srovnání, impresionisté přece jenom veřejně vystavovali na salonech, kdežto nonkonformisté nevystavovali vůbec nikdy a nikde. Před perestrojkou bylo vrcholem liberálnosti, když tehdy už slavným umělcům – třeba Iljovi Kabakovovi, kterému bylo tehdy padesát – dovolili jakožto „mladým experimentálním umělcům“ vystavit jedno dílo po dobu jednoho večera.

Nonkonformismus jsem chtěl prezentovat jako plnohodnotné moderní umění s propracovanou vnitřní problematikou, jež má celou řadu směrů, které jsou původní a nejde pouze o nějaké opakování západní zkušenosti. Jedním z nich je soc-art, který podobně jako pop-art reaguje na obrazy ve veřejném prostoru, avšak s tím rozdílem, že se nejedná o americkou reklamu, ale o sovětskou agitační propagandu. Jsou to všechny ty plakáty, letáky, hesla, transparenty, jež nás obklopovaly a které jsme zároveň nechtěli vidět. Ruské nonkonformistické umění před soc-artem bylo eskapistické – uchýlovalo se do sklepů, k jiným historickým obdobím, k metafyzice. Soc-artisté znovu navázali kontakt se sovětskou společenskou realitou, avšak nikoliv přímo, s nenávistí či nesouhlasem, ale zprostředkovaně, pomocí jakési fiktivní postavy. Může jít o roli naivního člověka, dítěte či svátečního malíře. Je to třeba postava nositele tradice lidových řemesel, který celý život pracuje se sekyrou, a když mu řeknou, aby udělal portrét Chruščova, udělá ho tak, jak to umí, a je z toho jakási velká matřoška s debilním Chruščovovým úsměvem.

Máte na mysli práci Leonida Sokova?

Ano. Soc-art neusiloval o bezprostřední kritiku či karikaturu, chtěl deaktivovat sovětskou ideologii pomocí eklektického míšení jazyků. Tato relativizace se ovšem dotýkala i jiných kultů, včetně těch kulturních a nonkonformistických



Andrej Jerofejev. Foto z osobního archivu

– například kultu Solženicyna, modernismu nebo Puškina. Hlavním terčem soc-artistické kritiky ovšem byla ideologie moci, samotná konstrukce mocenské rétoriky. V roce 2007 jsem udělal v Treťjakovské galerii v Moskvě velkou výstavu, která se jmenovala Soc-art: politické umění v Rusku a Číně. Vedení galerie začalo z výstavy odstraňovat práce. Na tiskové konferenci ředitel popřel, že se jedná o cenzuru, a prezentoval to jako projev neshody mezi kurátory. Sám se za tímto účelem jmenoval kurátorem. Abych poukázal na cenzuru, udělal jsem výstavu Zakázané umění 2006, kde jsem vystavil odstraněná díla za přepážkou s kukátkem.

Jakými kritérii se cenzura řídila?

Zdálo se, že žádná kritéria nebyla, ta díla měla různá témata. Až když jsem je viděl pohromadě na své výstavě Zakázané umění, došlo mi, že kritériem byla přítomnost jakési ironické, parodické estetiky. Ta se dotýkala hlavně tří témat: politiky, erotiky a náboženství. Nešlo o to, že by to byla zakázaná témata, ale o to, že se s nimi pohrávalo v ironickém klíči. A najednou jsem pochopil, že se naše země ve svém sociálním vývoji dostala do bodu, kdy smích začíná vyvolávat v lidech pocity trapnosti a strachu. První zákaz se tedy netýká náboženství nebo něčeho podobného – první je zákaz smíchu. Když dnes navštívíte Rusko, uvidíte, že se nikdo nesměje. Celou společnost zachvátila zuřivost. Zloba vyvěrá ze všech stran, zdola i shora, ať už to jsou gastrarbeiteri nebo nacionalisté, náboženští fanatici nebo stejní fanatici z tábora disidentů či ateistů. Zkrátka, v zemi není zrovna příjemné klima. Až do své výstavy jsem symptomy této nálady nevnímal. Pak ale nějakí lidé přímo

před galerií zorganizovali mítink s odpornými nacionalistickými hesly a hrozbami fyzické likvidace. Byli podivně oblečení, jako masky, někteří vypadali jako kozáci s falešnými odznaky a připínacími výložkami, jiní byli v černém jako kněží.

Jednalo se tedy o pravicovou organizaci spojenou s pravoslavnou církví a nacionalistickými náladami?

Ano. Tito lidé na mě kvůli výstavě podali kolektivní žalobu. Vyšetřovatel, takový mladý kluk, několikrát v mé přítomnosti sepisoval závěr o tom, že tento případ nemá žádnou soudní perspektivu, ale ten papír se od hlavního prokurátora pokaždé vrátil zpět s nápisem červenou tužkou, že je potřeba stůj co stůj najít dost důkazů, aby mohl být zahájen trestní proces. Šlo tedy o objednávku shora. Proces trval dva roky, skončil v roce 2010. Během této doby se mi podařilo zjistit, že za kampaní proti mně stojí organizace Národní sněm, která svými kořeny sahá k zakázané straně Ruská národní jednotka. Šlo o fašistickou stranu, kterou v roce 1993 rozpustil Jelcin. Tito hoši pak vytvořili novou organizaci, která má dnes pobočky po celé zemi. Jedná se o pravoslavnou aktivistickou organizaci, jež pomáhá církvi a státní moci potírat volnomyšlenkářství. Ti lidé jsou velmi nebezpeční. Sice vyměnili fašistické symboly za pravoslavné, ale jádro jejich ideologie zůstalo stejné – že je potřeba silou potlačovat současné umění a vůbec veškeré západnické prvky ruské společnosti.

Jak se dá vysvětlit, že se terčem jejich útoku stalo právě současné umění, tedy relativně marginální oblast kultury a veřejného života?

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

PATRICK deWITT Bratři Sesterové

Přeložil Petr Štädler 348 Kč
Prospektora Hermanna Warma čeká násilná smrt – nařídil ji záhadný a mocný muž známý pouze jako Komodor a mají se o ni postarat jeho neblaze proslulí zabijáci Eli a Charlie Sesterové.



Hlubavý a citově založený Eli sice nesdílí bratrovu zálibu v alkoholu a zabíjení, nic jiného však nikdy nepoznal. Za obět však tentokrát nedostali snadný cíl a Eli si cestou z Oregon City na Warmův zlatokopecký zábor v Kalifornii na hřbetě svého churavého koně začne klást otázky, jaké si vlastně zvolil živobytí – a jakému muži slouží. V žánrově originálním pikareskním westernu *Bratři Sesterové* nás Patrick deWitt přenášá do času kalifornské zlaté horečky – a činí tak pozoruhodným jazykem a strhujícím vypravěčským stylem, v němž těsně pod povrchem zdánlivě vážného líčení mohutně bublá brilantní humor.

CORMAC MCCARTHY Vlak Sunset Limited

Přeložil Petr Fantys 248 Kč
„Román v divadelní formě“ poněkud vybočuje z celku McCarthyho díla: nejen tím, že vznikl původně jako divadelní hra (jež se v roce 2006 hrála s úspěchem na Broadwayi a v Chicagu), ale také přísnou jednotou místa a času, strohým jazykem a na kost ohlednými dialogy. Setkáváme se v něm jen se dvěma postavami, onačenými jako „Černý“ a „Bílý“, jež spolu vedou dlouhý rozhovor v zašlém newyorském bytě – a neřeší přitom nic menšího než otázku po smyslu života. „Bílý“, nihilisticky založený profesor humanitních věd, je pevně rozhodnutý spáchat sebevraždu, a „Černý“, bývalý kriminálník, jenž díky kdysi nalezené víře v Boha změnil svůj život od základu, se mu jeho úmysl pokouší rozmluvit. Zdánlivě jednoduchý půdorys díla se ovšem v brilantním McCarthyho podání komplikuje a zpočátku přehledná, jednoznačně rozvržená pře obou mužů se postupně mění v rafinovanou disputaci nabitou symbolickými významy.



S Andrejem Jerofejevem o perzekuci umělců v Rusku



Domnívám se, že se za tím skrývá strategický záměr Kremlu, konkrétně jeho tehdejšího ideologa Vladislava Surkova, který se rozhodl poštvat proti sobě církev a současnou kulturu. Proč by jinak církev sama od sebe chtěla jít do konfliktu se současným uměním, které je životu věřících tak vzdálené? Ruští umělci vlastně na církev útočit nechtějí a dokonce se dá říct, že ji mají vcelku v úctě. Uznávají, že se jí podařilo obrodit venkov a pozvednout malá městečka v okolí klášterů, že přináší jakousi očistu, zvláště když se bavíme o její spodní vrstvě, o běžných věřících nebo mladých kněžích.

Obávám se, že někteří umělci, například Avděj Ter-Ogaňan, by s vámi nesouhlasili, pokud jde o pozitivní hodnocení pravoslavné církve. Řeknu vám, že Ter-Ogaňan původně žádný antiklerikál nebyl. Celý ten příběh s ikonami hrál v kontextu jeho tvorby nahodilou roli [umělec byl v roce 1999 obviněn z podněcování náboženské nesnášenlivosti na základě performance, při které ničil levné kopie pravoslavných ikon; politický azyl získal v České republice – pozn. red.]. Ter-Ogaňan se zabýval parodováním různých strategií ruské avantgardy, včetně ikonoklasmu. Vůbec nechtěl útočit na církev, tím jsem si stoprocentně jist. Právě proto byl potom tak strašně překvapený a zmatený. Jeho útěk vlastně vyjadřuje paniku člověka, který nechápe, kde se to ocitl a co vlastně spáchal. Byl totiž první, kdo se dostal do střetu s lidmi, o nichž jsme už mluvili. Dnes je otevřenou politikou církve pomlouvání kultury. Tyto pomluvy mají velmi primitivní formu: třeba o Nabokovovi se řekne, že je pedofil. Klerikálové používají naprosto

nesrozumitelný jazyk, v němž neznají míru a který je prošípokován jakousi šílenou agresi. Jde o jazyk středověkého honu na čarodějnice. Podle patriarchy Kirila jsem satanista a bés. Církev má také velmi přísný, až vojenský systém poslušnosti – stačí, abyste šlápl jen trochu vedle, a hned vás vyrazí. Kněží opakují slovo od slova, co jim říká nadřízený, a předávají to dál svým farníkům. Farníci pak s těmito naučenými slovy jdou za vyšetřovatelem, jehož adresu mají od kněze, aby sepsali žalobu.

Celá tato metoda, která se nyní opakuje s Pussy Riot, byla poprvé vyzkoušena právě během mého procesu. Právě tehdy byla také vypracována formulka „uražených citů“. Pořád totiž nevěděli, čeho se mají v souvislosti s výstavou chytit. Nelíbí se ti obrazy? No a co, tak jdi jinam. Uraží tě to? No a co, urazit tě může třeba i Venuše v Ermitáži. Začaly se tedy vymýšlet různé povídačky, které měly potvrzovat fakt urážky. Jeden člověk u soudu například řekl, že jeho žena se po zhlédnutí výstavy vrátila domů, ulehla do postele, řekla, že už nemůže žít, a umřela. Ověřil jsem si to u lékaře a zjistil, že sice skutečně umřela, jenže na rakovinu a asi rok po výstavě... Pak přišlo nařízení, že žádných důkazů není zapotřebí, že stačí prohlásit, že máte uražené city. Nemusíte ani vidět výstavu, stačí, abyste o ní slyšeli a aby se vás dotkla samotným faktem své existence. Byla tak vytvořena technologie politického procesu, kdy vyšetřovatel nic nevyšetřuje, ale pouze shromažďuje dopisy nastrčených osob. Je důležité, aby těch dopisů bylo hodně, a právě v tom sehrál díky svým pobočkám po celé zemi podstatnou úlohu Národní sněm. Z celé země přišly desítky tisíc naprosto stejných dopisů, některé dokonce psaly děti. Všechno je to tedy divadlo, které je ale zároveň velmi nebezpečné. Dost jsem se tím bavil, a pak jsem najednou dostal echo, že mám jít na tři roky do vězení.

Nepočítal jste tedy s tak vážnými následky?

Ne, nepočítal. Zavolal mi jeden podnikatel napojený bezprostředně na Medveděva a řekl, že mi chystají tři roky. Úplně jsem strnul a ptám se, co mám tedy dělat. Všichni mi radili, abych rychle utekl na Ukrajinu. Ten člověk mi velmi pomohl: na poslední chvíli totiž dal Medveděvovi na stůl popis výstavy spolu s dopisem největších ruských umělců – Kabakova, Celkova, Bulatova, Komara a Melamida. Po schůzce, která se odehrála mezi Medveděvými zástupci a zástupci patriarchy, mě soud sice uznal vinným v celém znění obvinění, ale odsoudil mě pouze k peněžitě pokutě. Tím to pro mě vlastně skončilo. Proces byl tak dlouho protahován záměrně, aby všichni měli jasno v tom, jak se moc zachová v podobných případech – tedy v případech, kdy na něco reagujete formou politického prohlášení, jako já, když jsem předložil důkazy cenzury: „Klidně si dělejte tu vaši zasranou kulturu, sedte si ve svých norách, čert to vem, ale jakmile překročíte červenou čáru a vylezete na veřejnost, a ještě k tomu s politickými prohlášeními, pak radče odpustit, ale žádné slitování s vámi mít nebudeme.“ A přesně totéž se stalo členkám Pussy Riot, které tuto hranici překročily, protože ukázaly, že existuje pakt mezi patriarchou Kirilem a Putinem.

Jak byste vysvětlil vztah církve a státní moci v Rusku? Proč moc brání tyto údajně uražené city věřících místo toho, aby naopak chránila současné umělce před náboženskými fanatiky? Protože státní moc v naší zemi vytvořila ostrou hranici mezi modernizací civilizační a modernizací kulturní. Chce převzít materiální výdobytky západní civilizace a zároveň z ní vyloučit západní mentalitu, tedy západní

chápání člověka a politické či duchovní kultury. Podepsaly se všelijaké smlouvy, hodně se toho napovídalo o lidských právech, o svobodě, o sociálních právech občanů, o jejich politické aktivitě, o vytvoření pluralitního stranického systému a tak dále, ve skutečnosti to ale jsou pouze slova, protože je jasné, že státní moc absolutně nechce podporovat takové chápání člověka. Naopak, usiluje o rekonstrukci sovětské mentality jakožto mentality podřízení. Přitom je Putin navenek naladěný dosti protisovětsky. Na základě objednávek shora se neustále točí filmy, kde bolševici zabíjejí děti, znásilňují ženy a podpalují chrámy. Sovětský život je ukazován jako nekonečné peklo, na jehož pozadí se to, co se děje dnes, musí jevit jako ráj. To je ale jen takový propagandistický tah. Souběžně s tím se totiž systematicky znovu etabluje sovětská mentalita spojená s pravicovou, v mnoha ohledech až ultrapravicovou koncepcí totálního podřízení člověka státu. Můžete sice žít svým samostatným, soukromým životem, ale pouze ve skrytu. Jste-li například homosexuál, můžete jím být doma, ale nesmíte o tom veřejně mluvit – na to už je paragraf, který se jmenuje „propaganda homosexuality“ a právě byl přijat.

Oficiální koncepce církve, založená na myšlence „návratu k tradiční ruské civilizaci“, s tím velmi silně souzní. Církev říká: „Samozřejmě, nechceme vzít lidem právo žít v současném světě, ale ať si v něm žijí doma, zatímco ve veřejné sféře budou žít v Rusku šestnáctého nebo sedmnáctého století.“ Proto současné umění překáží jak státní moci, tak i církvi, a proto také začalo docházet k jejich sbližování. Církev se stala součástí státního soustrojí, ve kterém má ideologickou, výchovnou úlohu. Je nástrojem donucování, disciplíny a transformace evropského typu člověka na člověka fundamentalistického, agresivního.

V kontextu dnešní dosti napjaté společenské situace se v Rusku konečně objevilo politické umění v pravém smyslu slova. Soc-art není možné nazvat politickým uměním – je to spíše konceptuální umění, jež analyzuje různé jazyky, včetně jazyka moci, ale neklade si výslovné politické cíle. Současné umění ovšem takový cíl má. Dnešní politické manifestace vnímám jako kolektivní produkt umělce-organizátora a samotných manifestujících, kteří vytvářejí jakýsi jasný a srozumitelný obraz manifestace. Příkladem může být Pochod proti padouchům [demonstrace proti přijetí zákona zakazujícího adopci ruských dětí občany USA, konaná v lednu tohoto roku – pozn. red.], který vyvrcholil vyhazováním portrétů členů parlamentu do popelnice. Vznikl z toho krásný a velmi přesvědčivý obraz: celý parlament vysypali do popelnice. To je pro mě umělecký projev na politickém poli.

Jako politické umění tedy chápete estetiku protestních hnutí?

Ano. Tato hnutí lákají umělce. Například koncepci Pochodu proti padouchům vymyslel umělec Vikentij Nilin, který na Divadelním institutu v Moskvě vystudoval obor nazvaný Organizátor masové podívané. Nilin tak dal sovětskou profesi, která byla původně spojená s totalitním pojetím masového politického umění, do služeb opozice. Ve spolupráci s účastníky protestů vymýšlí modely, kterým lidé dobře rozumějí a snadno je vstřebávají. Je to svého druhu umělecká inscenace, nový typ politického happeningu, který, jak se domnívám, je nový dokonce v evropském měřítku. Na rozdíl například od agresivních pochodů nacionalistů, kde se křičí do ochraptění, tento happening obsahuje hravý, ironický moment, v němž se odráží jeho umělecké pozadí.

Na nynější pražské výstavě chci ukázat, že současná estetika masových protestů má svou prehistorii v podobě individuálních performancí. Estetiku spektaklu přejímání rolí vymysleli a realizovali už v polovině sedmdesátých let Vitalij Komar a Alexandr Melamid. V devadesátých letech ji rozvíjel například Oleg Kulik, kterému se díky přijetí role psa podařilo dotknout velmi mnoha témat. V performanci nazvané Já koušu Ameriku, Amerika kouše mě se nechal přivést do newyorské galerie v kleci. Návštěvníci galerie mohli do klece vejít a Kulika mlátit obrovskou rukavicí s drčeným sklem, která se používá při trénincích bojových psů. Zpočátku se zdráhali, ale pak ho postupně začali bít do různých částí těla. Byl zcela zakrvácený, protože lidé ho doopravdy začali vnímat jako psa. I zjevné představení vás tedy může natolik strhnout, že uvěříte, že jde o skutečnost.

Přibližně totéž se stalo v případě Pussy Riot, které vystupovaly v roli náctiletých holek, jež mají garážovou kapelu a skládají jednoduché písničky. Jedná se o obraz univerzálního dětského protestu. Je to výraz mladé generace, která nezažila SSSR a už neví, co je to homo sovieticus, tento podřízený člověk, který se sebou nechává zametat. Lidé narození v novém svobodném Rusku nemohou akceptovat, když se prezidentské volby drze falšují před očima celé společnosti a když církev otevřeně vystupuje na podporu jediného kandidáta. Pussy Riot tedy sehrály roli obyčejných dívek, které přišly do chrámu protestovat formou punkové modlitby. Nicméně mnoho lidí to vzalo vážně a nepochopilo, že to je umělecká akce. Tvrdá represivní reakce, která následovala, podle mě souvisí s tím, že moci je to jedno. Moc přece nesoudí současné umění, ale právě tento model protestu, který má obrovský veřejný dopad. Ani lidé si necení Pussy Riot kvůli tomu, že se jim povedla performance, ale proto, že jako nikdo jiný dokázaly najít přesvědčivý výraz veřejného nesouhlasu, který už žádná kremelská propaganda nepřebije. Zároveň tato akce dokonale zapadá do oné karnevalové, burleskní tradice přijímání role fiktivní postavy, která sahá až k soc-artu. Tuto tradici není možné potlačit vězněním. O tom je v podstatě má výstava.

Andrej Jerofejev (nar. 1956) vystudoval dějiny umění na Moskevské univerzitě. V osmdesátých letech začal sbírat tvorbu neoficiální umělecké scény s cílem vytvořit muzeum současného umění. Svou sbírku, čítající kolem pěti tisíc uměleckých děl, v roce 2002 věnoval Tretjakovské galerii v Moskvě, kam zároveň nastoupil jako vedoucí sekce současného umění. Ve své roli kurátora čelil tlaku nadřízených. V roce 2007 zorganizoval výstavu Soc-art: politické umění v Rusku a Číně a expozici Zakázané umění 2006 v Sacharovově muzeu v Moskvě, jež zahrnovala díla vyřazená z výstav pro svůj údajně kontroverzní náboj. Z funkce v Tretjakovské galerii byl následně odvolán, poté byl obviněn a souzen za „urážku náboženských citů a podněcování náboženské nenávisti“.



Festival Otrlého Diváka

9. ROČNÍK, KINO AERO, 5. – 10. BŘEZNA 2013, WWW.OTRLYDIVAK.CZ



„Nemá panstvo v domě něco, co by hryzalo?“

Henrik Ibsen Eyolfek

Jedovatá vivisekce manželského vztahu
založeného na sobectví a tedy dobrovolně přijaté slepotě.

Režie Jan Nebeský



DIVADLO
DLOUHÉ

Překlad František Fröhlich Dramaturgie Štěpán Otčenášek

Výprava Jan Nebeský, Jana Preková

Hrají Jan Vondráček, Lucie Trmíková, Klára Sedláčková-Oltová, Jan Meduna,
Ivana Lokajová a Vlastík Kaňka nebo Vojtěch Lavička (Eyolf)



Premiéra 23. února 2013

Nejbližší reprízy 25. února; 6., 19. a 26. března 2013

Platí jako poukázka
na 2 vstupenky
za cenu 1



PROGRAM

ČTVRTEK 28.2.

19:30 SLAVNOSTNÍ ZAHÁJENÍ FESTIVALU – úvodní slovo, příchod

20:00 Jana Korb / Korb + Stiefel GbR (DE): VINTAGE! WOMEN! VARIETE!

PÁTEK 1.3.

20:00 TŘI V JEDNOM

1. Moa Prescott – Sputnik Productions (DNK): ZENITH AM/FM

2. UnA Via Company (IT): LEAVE IT!

3. Pepper-Choc Duo: ENERGY IN HARMONY

SOBOTA 2.3.

15:00 Cirkus TeTy: BEDŘICH – premiéra

20:00 Collectiv and then... (CH, GB): DAMICO & WATERS CIRCUS

20:45 OPEN-STAGE SHOW

Uvidíte přibližně 10 nabitých čísel mnoha profesionálních akrobatů,
např. trio Mimbire, Lucie N'Duhirahe, Cirkus Mlejn a další.

NEDĚLE 3.3.

15:00 Microscop op (CZ): V PEŘINÁCH NAD MLEJNEM

20:00 Sugar Beast Circus (DE/UK): The SUGAR BEAST CIRCUS SHOW

Změna programu vyhrazena.

Vstupenky: denní pokladna v recepci po – pá 10:00 – 18:30, hlavní pokladna:
vždy hodinu před začátkem představení, rezervace a prodej také na www.mlejn.cz.

Workshopy: V rámci festivalu proběhne rovněž řada akrobatických workshopů. Informace
a registrace: email: kurzy@mlejn.cz, tel.: +420 608 111 516, kontaktní osoba: Jana Klimová



MČ Praha 13



Quintron & Miss Pussycat

Slinové strojky a loutkové příšerky neworleanského podzemí

V tvorbě hudebníka, který o sobě v jednom rozhovoru řekl, že může „být vrtkavý, nespolehlivý a odporující si stejně jako elektřina nebo kanalizace“, a jeho manželky, jež „se nepodobá ničemu, co jste kdy viděli v rockovém klubu“, se prolínají podivínské nápady s technickými experimenty a precizností provedení.

TOMÁŠ PROCHÁZKA

Neworleanský hudebník, kabaretiér a konstruktér podivuhodných nástrojů Quintron zpravidla vystupuje se svou neméně excentrickou manželkou a příležitostnou vokalistkou, která si říká Miss Pussycat nebo také Panacea Pussycat. Nevím, kdo z těch dvou se mi více zamlouvá, undergroundová loutkářka a eklektický showman každopádně tvoří harmonický pár. V něčem připomínají podobně excentrickou německou partnerskou dvojici vystupující pod jménem Kommissar Hjuler und Mama Baer, tedy Komisař Hjuler a mamka Medvědice (viz A2 č. 26/2011). Přinejmenším je spojuje podobně obskurní manželská estetika. Quintron ovšem nesídlí v depresivní severní Evropě, nýbrž v New Orleansu a svou hudbu nesplétá z fragmentů noise a freakoutu. Staví spíše na starožitné elektronice a věrný neworleanské tradici se nebojí

fotorezistory: kolem žárovky umístěné na přístroji se otáčí perforovaný válec (proděravělá plechovka od fazolí) osvěčující optické články, které podle četnosti otvorů ve stěně plechovky vytvářejí buď rytmus anebo „space sound“. Drum Buddy se startuje klíčem jako auto, je čtyřhlasý a kombinace analogových oscilátorů a mechanického ovládání mu umožňuje neobyčejnou všestrannost v obrábění zvuku. Pokud se černě posprejovaná konzerva odklopí, funguje syntezátor zároveň jako decentní lampička a v tomto modu se dá před fotorezistory prostě mávat rukou a narychlo tak vyrábět soundtrack k vědeckofantastickému filmu. Když spustí více přístrojů najednou, není před jejich zvukem úniku.

Podivuhodný bicí automat však není jediným Quintronovým vynálezem. Oč méně praktický, o to výstřednější je jeho projekt

Lodge a své psychedelické večerníčky také natáčí na video. Kombinace lo-fi videa a primitivního loutkového divadla je velmi podmanivá, zvláště když si uvědomíme, že především ve Spojených státech bude typickým loutkovým divadlem pro dospělé buď řachanda plná prvoplánových fórů, nebo naopak ušlechtilá loutkohra, v níž se kabaretní loutky hýbou jako živé. Nic z toho nečekejte od Miss Pussycat. Toto je opravdový loutkový underground, ve kterém se aligátor Cinamon pokouší vypudit vetřelecké termity ze své bažiny, mýval Trixie se snaží magickými semeny oživit na kost zmrzlou planetu a párek amerických nutrií vyhrává v tombole cestu na severní pól. Videá, ze všeho nejvíce asi připomínající japonskou sérii *Kure Kure Tako-ra* ze sedmdesátých let s červenou chobotnicí v hlavní roli, a Quintronova hudba k sobě



Nevím, kdo z těch dvou se mi víc zamlouvá – eklektický showman, nebo undergroundová loutkářka? Foto Tony Campbell

žádného groovu. Od poloviny devadesátých let vydal už asi tucet nahrávek. Jak je patrné z názvu jedné z nich, svou produkci označuje slovem swamp-tech, odkazujícím k močálu, a potažmo snad i k hudební tradici delty, stejně jako k technickým nesnázím, jež vyplývají už z povahy jeho performancí.

Nástroje jako auto

Centrem Quintronovy působnosti je jeho vlastní klub Spellcaster Lodge. Zde pořádá večírky, na nichž se výstupy bizarního loutkového divadla Miss Pussycat střídají s frenetickými koncerty jeho jednočlenné kapele. Quintron zběsile buší do Hammondových varhan, zabudovaných spolu s Fenderovým pianem do přední části starého automobilu s chromovaným chladičem, funkčními světly a louisianskou značkou MR-Q, levou nohou hraje rytmus na hi-hat činely, zatímco pravou nohou ovládá hlasitost a pedál kvákadla, zpívá a vypomáhá si jedním ze svých vynálezů – elektromechanickým bicím automatem a syntezátorem pokřtěným Drum Buddy.

Tento nástroj, vyrobený ve čtyřiceti třech kusech, z nichž jeden si údajně pořídila i Laurie Anderson, tvoří sada oscilátorů ovládaných

Singing House, plán droneového syntezátoru umístěného do reálného domu, vybaveného rozhraním vyhodnocujícím rychlost a sílu větru, pozici Slunce i Měsíce a také množství a sílu dešťových kapek dopadajících na jeho střechu, přičemž všechna tato data by ovládala analogový syntezátor rozeznávající v souladu s panujícím počasím celý dům jednoduchými drony. Dalším z Quintronových vynálezů je Spit Machine, ve kterém sliny slouží jako vodivé médium vlhčící dva kovové jazýčky napojené na analogový oscilátor. Jakkoliv se jeho vynálezce dušuje, že sliny jsou jedinečné acidobazicky vyvážené fluidum pro ladění oscilátoru, jedná se patrně o americkou obdobu Pivo fonu, na jehož sestrojení vyšel návod v osmdesátých letech v Amatérském rádiu. Ve shodě se svým jménem využívá nikoliv sliny, nýbrž pivo. Se slinami, ale i slanou vodou funguje nicméně také.

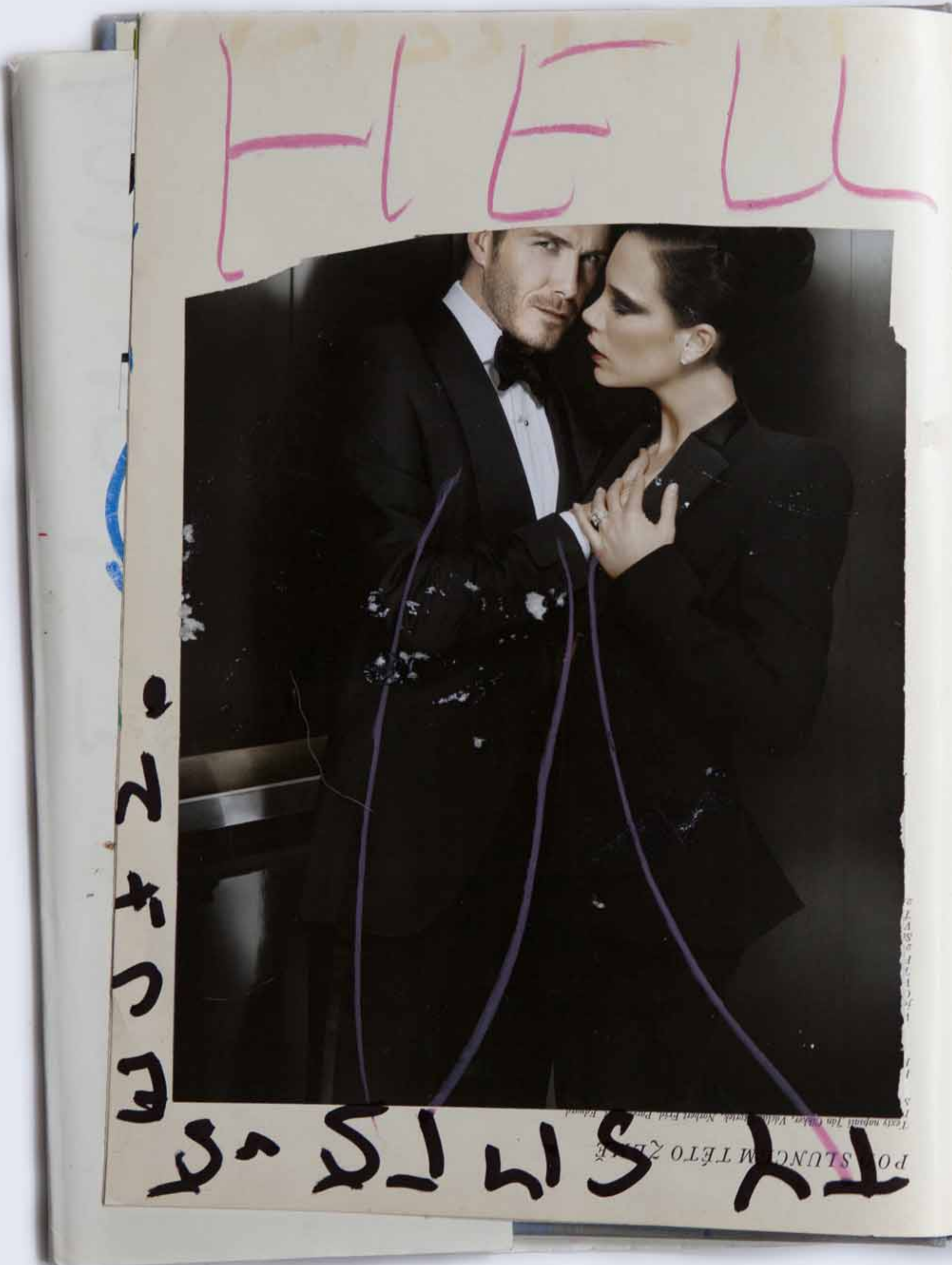
Psychedelické večerníčky

Miss Pussycat je svému manželovi důstojnou partnerkou. Kromě doprovodného zpěvu a chrástění s rumba koulemi je především originální loutkářkou. Vystupuje živě za doprovodu svého manžela ve Spellcaster

dokonale padnou. Miss Pussycat používá spodové loutky vyrobené z toho, co přišlo zrovna pod ruku. Přestože evidentně mnoho nestojí, výprava je rafinovaná a promyšlená. Kombinace absurdního scénáře a vážného provedení skvěle funguje, a pokud si pod spojením americká loutka představíte jenom film *Team America* (2004), spravte si chuť a podívejte se na surreálný a psychedelický svět příšerek Miss Pussycat.

U obou umělců se výstřednost setkává se schopností dotahovat zdánlivě šílené nápady. Jistá preciznost přitom nijak nepřekáží svobodě chápat se i těch nejpokleslejších témat a nápadů, a přece zůstat daleko od vulgarity. Takto sebevědomá jinakost může hudbě i loutkovému divadlu jen prospět.

Autor je hudebník a loutkoherec.



Vladimír Skrepl, z autorské knihy, 2010

Dělání legrace z braku

Fanoušek béčkového filmu nemusí nutně vypadat jako typický televizní divák. Tematický esej ukazuje, že existují i sofistikovanější, subverzivní a zdaleka ne pasivní způsoby vnímání braku. Právě aktivní přístup publika a kritiky je to, co může ze sledování pokleslého snímku udělat prvotřídní zábavu.

ANTONÍN TESAŘ

Sláva snímku *Plán 9 z vnějšího vesmíru* (Plan 9 from Outer Space, 1959) se datuje od doby, kdy bratři Michael a Harry Medvedové v knize *The Golden Turkey Awards* (Ceny Zlatého krocanu, 1980) tomuto tehdy zcela obskurnímu dílu přiřkli titul Nejhorší film všech dob. V té době právě nazrál čas k pozvolnému obratu ve vnímání braku, který vyvrcholil v polovině devadesátých let, když Tim Burton oslavil tvůrce *Plánu 9* Edwarda D. Wooda jr. ve filmu *Ed Wood* (1994) a kdy „šílený maniak z videopůjčovny“ Quentin Tarantino pojmenoval jeden z nejdůležitějších snímků této dekády „pulповou“ fikcí. Nešlo ovšem o to, že by se brak stal mainstreamem, mainstream spíše jen začal reflektovat brakovou kinematografii a vzal si ji za předmět inspirace a fascinace. Tarantinovy pozdější filmy včetně aktuálního *Nespoutaného Djanga* (Django Unchained, 2012) rozhodně nejsou ironické zbytnělé pastiše, jaké točí třeba Robert Rodriguez, ani kontemplativní milostná vyznání filmů *Amer* (2009) Héléne Cattetové a Bruna Forzaniho nebo snímku *Za černou duhou* (Beyond the Black Rainbow, 2006) Panose Cosmatose, nýbrž sofistikované a poučené dialogy s brakovou tradicí, v nichž už zdaleka nejde jen o to umět rozeznat, k jakému filmu daná scéna odkazuje, ale spíše o vztah celého díla k dané tradici a jejím konvencím.

Všichni zmiňovaní tvůrci přitom plynule překračují ustanovené kinematografické distrikty – Tarantino a Rodriguez spadají jak do mainstreamové, tak do brakové i do nezávislé oblasti, Cattetová, Forzani a Cosmatos zase slévají dohromady brakovou estetiku s postupy vlastními festivalovým „artovým“ filmům. Podstatné je také to, že ani v jednom případě nejde o blahosklonné sklouznutí povýšeného intelektuála k pokleslým žánrům. Vztah zmíněných tvůrců k braku je ryze horizontální. Žánrové konvence nejsou vnímány jako retardovaná klišé, jimž se lze věnovat jen se shovívavým nadhledem, ale naopak jako komplexní problémy, jejichž rozličná vlákna svádějí k nejrůznějším experimentům. Právě podobné snímky, a nikoli třeba nostalgické campové návraty akčních hvězd osmdesátového Hollywoodu „po dvaceti letech“, stvrzují tvořivou sílu, která ostatně pomohla na trůn i Woodovu *Plánu 9* – tento trůn totiž pro něj musel být nejprve zkonstruován a jeho pozice na něm obecně uznána.

Dobré špatné filmy

Takovou konstrukcí byla právě publikace *The Golden Turkey Awards*, kniha stylizovaná jako přehledka snímků ověřených fiktivní anticenou, kterou autoři udělili v kategoriích jako Nejvíce zahanbující filmový debut, Nejhorší herecký výkon politika nebo Nejhorší film se zeleninou. Řada cen přitom připadla obecně známým hollywoodským filmům a hvězdám (například cenu za nejhorší casting obdržel John Wayne za roli Čingischána), ovšem významný podíl zde měly také obskurní béčkové, exploatační a hororové snímky (samostatnou kategorii tvořil i Nejhorší blaxploatační film). Na knize ovšem nakonec není pozoruhodné ani tak to, jaké filmy její autoři objevili, ale spíše kreativní přístup k jejich prezentaci. Minimálně v americkém prostředí se tento přístup stal dominantním způsobem, jak odpovědět na paradox „dobrého špatného“ filmu – Evropa si naopak spíše poněkud nesmyslně potrpí na jistou „auteurskou“ důstojnost, kterou ověňuje i tak extravagantní břídily, jako je Jesús Franco.

Na tento paradox naráží Stephen King ve své teoretické knize *Danse Macabre* (1981), která vyšla pouhý rok po *Golden Turkey Awards*. Vedle části zaměřené na americkou hororovou kinematografii věnuje King celou jednu kapitolu, příznačně nazvanou Horror

Movie as Junk Food, právě „dobrým špatným filmům“. Její závěr přitom zdůrazňuje právě ten konvenční rozdíl, který se kreativita Medvedů a jim podobných snaží překonat. King píše: „Špatné filmy mohou být někdy zábavné, někdy dokonce úspěšné, ale jejich jediný skutečný užitek spočívá v tom, že formují základ pro srovnání: definují pozitivní hodnoty skrze svůj vlastní negativní šarm. Ukazují nám, co máme hledat, protože nám to v nich chybí.“ Přestože King má nepochybně pravdu, kniha bratří Medvedů ukazuje, že nespíš nemá pravdu celou. Jistá tradice americké filmové publicistiky, do níž ostatně patří i časopis *The Castle of Frankenstein*, ze kterého cituje i King, totiž ukazuje, že ze špatných filmů lze získat i mnohem větší užitek.

Kniha Grega Taylora *Artists in the Audience* (Umělci v publiku, 1999) začíná příznačně poukazem ke známému televiznímu pořadu *The Mystery Science Theater 3000*, který se začal vysílat v roce 1988. Hrdiny této show jsou správce Joel a jeho robot, kteří jsou uvězněni na kosmické stanici dvojicí šílených vědců a přinuceni sledovat ty nejpitomější béčkové filmy, aby experimentálně ověřili, kolik jich lidská přičetnost unese. Většina pořadu sestávala z projekce celého staršího béčkového filmu, přičemž v popředí obrazu diváci viděli siluety sedadel v kině, na nichž sedí Joel a jeho robot, kteří dění na plátně hlasitě komentují. *The Mystery Science Theater* je patrně nejdokonalejším obrazem koncepce aktivního diváctví, jak ji představuje Taylorova kniha. Taylor píše, že autoři pořadu „si nedělají z braku legraci, ale dělají z braku legraci“. Brak je tu něco jako hrubý materiál, z něhož se má teprve nějakým dalším tvůrčím aktem něco smysluplného vytvořit.

Vlastním tématem Taylorovy knihy jsou dvě zakládající osobnosti fenoménu kultismu a campu v americké filmové kritice čtyřicátých a padesátých let Manny Faber a Parker Tyler. Slova „kultovní“ a „campový“ dnes samozřejmě obíhají spíše mezi filmovými fanoušky než v kruzích seriózních filmových kritiků, přičemž camp se chápe především jako označení legračně neumětelských filmů, zatímco přídomek kultovní obvykle znamená dílo stojící stranou hlavního proudu, ale uctívané úzkou skupinou fanoušků. Současná chápání obou termínů jsou významově posunutá, ale v jistém ohledu navazují na Faberův a Tylerův přístup. Už v první kapitole vystupuje jako skrytá ústřední teoretická figura tohoto pojetí kritiky Oscar Wilde se svou tezí, že stejně jako umělec při tvorbě přetváří život v umělecké dílo, zachází i kritik s recenzovaným dílem jako s výchozí surovinou pro svou vlastní vizi. Faber a Tyler podle Taylora přebírají Wildeův pohled a aplikují ho na filmový brak. Přitom rozhodně nebyli typickými filmovými fanoušky, naopak oba vycházeli z prostředí uměleckých avantgard, konkrétně abstraktního expresionismu a surrealismu. Kultovní kritika pěstovaná Faberem je založená na vyzdvihování děl či jejich kvalit opomíjených většinou, jež jsou ale doceněny specifickými hodnotovými kritérii konkrétního kritika, Tylerova campová publicistika zase akcentuje proces tvorby umění skrze kritiku, jehož předmětem se může stát prakticky libovolné dílo. Proti individualistickému elitářství kultismu se staví bezuzdná hravost campu (ostatně kultistický kritik Faber byl také expresionistický malíř a sochař, kdežto campová persona Tyler vycházela ze surrealismu).

Jejich koncepce kultu a campu pak vyrůstá právě z frustrace poválečným osudem americké avantgardy v čele s abstraktním expresionismem, z něž se rychle stalo lukrativní zboží a zároveň objekt zájmu většinového publika. V situaci druhé půle čtyřicátých let, kdy americké avantgardě hrozilo rozpuštění

do obecně přijatelné a okleštěné podoby masového „uměněníčka“, vyrostla avantgardní filmová kritika jako gesto vzdoru vůči nátlaku konformního středoproudého vkusu.

Duch avantgardy

Z avantgardy si kultovní a campová kritika bere několik východisek vztahujících se jak k její metodě, tak k předmětům jejího zájmu. Samotný nárok, aby kritika platila za umění, Taylor spojuje se surrealismem, který přenáší centrum pozornosti z uměleckého díla jakožto artefaktu na umění coby proces tvorby. „Umělec se stává svého druhu kritikem uvolňujícím a analyzujícím vnitřní život sebe sama či své kultury skrze umělecké dílo, jež samo platí za živoucí, aktivní součást jeho postupného objevování,“ píše Taylor. Z avantgardy vyvěrá ovšem paradoxně také Faberův i Tylerův zájem o „lidové“ či béčkové filmy. Jeho původ je třeba hledat v bytostném odporu avantgard vůči jakkoli konvenacionalizovanému vkusu. Taylor cituje definici avantgardy dle Pierra Bourdieua, podle níž jde o „summu odmítnutí všech společensky uznávaných vkusů“. Kultovní a campová kritika oceňuje brak proto, že klasické recenze hodnotící zejména sebejistotu filmařského řemesla (ať už v autorském či žánrovém kontextu) nacházejí pro tyto snímky nanejvýš stejný užitek jako Stephen King. Faberova a Tylerova avantgardní kritika naproti tomu neprohlazuje brak za umění, ale dělá z braku umění tvůrčím procesem psaní recenze. Jde přitom o podvrtné gesto vedené z pozic stojících mimo většinový vkus, a tedy v širokém smyslu avantgardní.

Je jasné, že z ducha avantgardy v současném pojetí campu a kultismu mnoho nezůstalo, už proto, že brak se minimálně od padesátých, nanejvýš od sedmdesátých let stal většinově uznávanou a sledovanou zábavou. Co je ale pro texty či díla ohánějící se těmito termíny stále typické, je právě ono „dělání legrace z braku“. Množství ryze fanouškovských internetových blogů reflektujících kvanta starých filmových dreků vydávaných na DVD obaluje recenzované filmy do expresivních, ironických a často zveličených popisů či přirovnání, které povyšují diletantismus tvůrců na svéráznou formu zábavy. V našem prostředí ostatně cestou kombinace kultismu (protežování osobních filmařských „guilty pleasures“ představovaných filmy Alberta Pyuna, Jima Wynorského a Freda Olena Raye) a campu (prokládání recenzí vtípky, které často s kritizovaným dílem nemají skoro nic společného) krácejí recenzenti Jiří Pavlovský, Štěpán Kopřiva a Marek Dobeš a jisté prvky campu lze najít i u Františka Fuky s jeho domyšlením fikčních světů nepovedených filmů ad absurdum.

Chvála fanouškovství

Zmíněný wildeovský princip lze ovšem odhalit například i ve Spojených státech sedmdesátých let v souvislosti s *The Rocky Horror Picture Show* (1975), výstředním hororovým muzikálem, který se stal hitem půlnočních projekcí, na něž si diváci spontánně zvykli chodit v kostýmech a doplňovat tak promítání vlastními interaktivními prvky (k čemuž vybízí i hrdina snímku, transvestitní šílený vědec Frank’n’Further v písni s refrénem „Don’t dream it, be it“). A v podobném duchu se od sedmdesátých let nese i celá rétorika filmového „papeže nevkusu“ Johna Waterse v čele s proslulým citátem: „Abyste ocenili špatný vkus, musíte mít mimořádně dobrý vkus.“ Naprosto vědomě pak s aktivním publikem v současnosti pracuje filmová společnost Troma, která na mnoha úrovních cíleně podněcuje komunitu svých fanoušků ke spolupráci, ať už ve formě pomoci s natáčením svých filmů nebo prezentace vlastních

Kultismus, camp a seriózní kritika pokleslých filmů



Sláva snímku Plán 9 z vnějšího vesmíru se datuje od roku 1980, kdy bratři Michael a Harry Medvedovi tomuto obskurnímu dílu přirkl titul Nejhorší film všech dob. Foto wrongsideofheart.com

výtvorů. Troma je také významným distributorem amatérských fanouškovských hororů a ducha „do it yourself“ podporuje například i vydáváním filmařských příruček s názvy jako *Make Your Own Damn Movie* (2003).

Ostatně samotný fenomén fanouškovských amatérských filmů, který můžeme snadno chápat v souvislosti s aktivním diváctvím, v posledních letech nabývá na významu. Tromou koprodukovaný snímek *Den otců* (Father's Day, 2011) od skupiny kanadských nadšenců Astron-6 se stal jedním z nejdiskutovanějších brakových filmů loňského roku. Astron-6 jsou pozoruhodní také tím, že jejich filmy jsou přiznané odvozené z poetiky běčkových videofilmů osmdesátých let – název uskupení odkazuje k dnes již neexistující distribuční firmě Vestron. Oproti samotné Tromě, která si pomocí vzájemných referencí napříč různými filmy buduje své původní univerzum soustředěné kolem fiktivního městečka Tromaville, jsou Astron-6 skutečně důslednými následníky Wildeova ideálu: nadšení diváci brakových vykopávek po skončení závěrečných titulků berou do ruky kameru a natáčejí vlastní, zábavnější verzi. Dělalí tedy na ryze amatérské úrovni v podstatě totéž, co daleko méně přímočarým způsobem provádí i Tarantino, a nakonec v podstatě něco

podobného jako bratři Medvedové, když vezmou Woodův neuvěřitelně rozklášený packalový snímek a opředou ho legendou o fiktivním ocenění v kategorii Nejhorší film všech dob, i jako diváci, kteří na tuto legendu přistoupí a přizpůsobí jí svá očekávání při sledování filmu.

Ovoce aktivního diváctví

Tento přístup samozřejmě zdaleka není jediný ani optimální způsob, jak brakové filmy sledovat. Tarantinovy filmy *Hanebný panchar-ti* (Inglourious Basterds, 2009) a *Nespoutaný Django* naznačují i další alternativní pohled, podle něž je brakové umění specifickým zorným úhlem, ze kterého lze interpretovat dějiny i vývoj kultury. Kultistický a campový přístup umožňuje vyjasnit celou řadu jevů, která je s brakovou kinematografií a její recepcí spojená. Když v polovině devadesátých let Tim Burton oslavoval Eda Wooda jako entuziastického milovníka filmu a Tarantino s vpravdě „edwoodovským“ entuziasmem nechával stárnoucí hvězdu *Horečky sobotní noci* (Saturday Night Fever, 1977) v saku improvizované blbnout na tanečním parketu, jednalo se o netypickou formu cinefilie, totiž takovou, která nemiluje filmy za to, jaké jsou, ale za to, co se s nimi dá dělat.

Fanouškovská ironie se navíc obzvlášť v době internetu a sociálních sítí zdaleka neomezí jen na díla, jež se konvenčně označují jako brak, tedy běčkové filmy, exploataci, pornografii a podobně. Taylor v závěru své knihy konstatuje, že kultistický a campový přístup dominuje celé postmoderní popkultuře: „Ovoce aktivního diváctví leží všude kolem nás – ve videokultismu, komiksových subkulturách, nezávislé hudební scéně, fanzinech, samplingu, internetovém surfování, interaktivních médiích, retro módě a dokonce i u Spice Girls.“ V této souvislosti zmiňuje i tendenci kulturních studií od osmdesátých a devadesátých let věnovat se všem oblastem populární kultury. Situace je samozřejmě dvojsečná. Taylor na jedné straně brání návratu dogmatického rozlišování vysoké a nízké kultury, které opřádá vysokou kulturu mýtem autenticity přehlížející fakt, že i díla vysoké kultury jsou vždy vy kalkulována na objednávku určitého specifického publika, a zároveň ignoruje možnost, že populární nebo v úzkém smyslu braková kultura dovede být stejně podnětná a inovativní jako třeba nejfajnější autorská gesta.

Taylor si ovšem všímá i toho, že daná situace výrazně komplikuje pozici „seriózní“ filmové kritiky, která nechce tak docela přistoupit

na hru bezbřehé ironie. Dokonce s poukazem k Tylerovi navrhuje jistý návrat k ideálu, vůči němuž se ovšem samotní Tyler a Faber vymezovali, totiž k pozici kritika Matthewa Arnolda. Ten ve čtyřicátých letech definoval smysl kritiky jako „nestranné úsilí poznávat a propagovat to nejlepší, co je známé a uznávané na tomto světě“, což Taylor interpretuje jako snahu „vidět film takový, jaký doopravdy je“. Tato formulace zní přinejmenším záhadně, přísně vzato jako protimluv, který může být nebezpečný v tom, že do hodnocení filmů vrátí absolutní kategorie a kritéria „kvality“ a znovu vztyčí nezpochybnitelný kánon „nejlepších filmů všech dob“, který právě *The Golden Turkey Awards* staví na hlavu. Životaschopnější odpověď na problém principiální beztvorosti a bezbřehé tvárnosti umění lze nicméně hledat stranou Arnoldovy pozice, v termínech argumentační přesvědčivosti kritických postojů, které nechtějí být uměním, ale myšlením o umění. Týž rozdíl ostatně vidíme i u rozjařené anarchie *Dne otců* nebo u produkce Tromy, v porovnání například se soustředěnou vážností snímků *Amer* či *Za černou duhou* nebo posledních dvou Tarantinových filmů. Otázka opět nezní, „jaký brak doopravdy je“, ale „co se s ním dá dělat“.

Vědění je emancipační zkušenost

Quebecké Javorové jaro, občanské hnutí za dostupnější vzdělání a autonomii univerzit, dosáhlo nepochybného zdu. S jedním z aktivistů, představitelem Asociace za studentskou syndikátní solidaritu (ASSÉ), jsme mluvili o podmínkách tohoto úspěchu – o možnostech syndikalismu, nutnosti materiální manifestace či vytváření nové symboliky protestu.

JANA BERÁNKOVÁ

Mohl byste na úvod nastínit situaci v Quebecu? Čím protesty začaly?

Je třeba zdůraznit, že současná síť univerzit vznikla díky generální stávce spojené s občanským hnutím v roce 1969. Vysokoškolská odborová sdružení jsou zde decentralizovaná a bez hierarchie, blíží se spíše určitému druhu anarchosyndikalismu. Tato otevřená společenství blízká přímé demokracii dovolují každému studentovi, aby se vyjádřil na pravidelných valných hromadách. Generální stávky na univerzitách proběhly například v letech 1969, 1974 nebo 1996. Navazujeme tedy na dlouhou historii odporu, který probíhal i v dobách krize levice. Naše hnutí vzniklo v roce 2010, kdy se vláda rozhodla drasticky zvýšit školné o 1 625 z původních 2 168 dolarů. Používala při tom zvláštní rétoriku. Snažila se tvrdit, že je třeba zalepit díru v rozpočtu, již sama vytvořila, anebo že studenti jsou prospěcháři těžící ze zmrazeného školného. První zkouškou přitom bylo zvýšení školného v roce 2007, kdy se vzbouření studenti neodhodlali uspořádat stávku. Následně začaly padat návrhy, že by školné mělo být zvýšeno na šest tisíc dolarů, průměr školného v anglofonní Kanadě.

Jak studentská sdružení na takové návrhy zareagovala?

Uspořádali jsme první stávkové dny, petice a různé jiné skromné akce. S každou demonstrací přibývalo několik stovek lidí. Místo pouhého zvýšení školného je nutné hovořit o právu na vzdělání. Vzdělání je základní právo, nesmí být pro většinu lidí nedostupné. Školné je ve skutečnosti jen špičkou ledovce procesu neoliberalizace vzdělání. Jakmile je zavedeno školné, vztah jedince a univerzity se podstatně mění: nejde o společnou humanistickou emancipační zkušenost, během níž je sdíleno vědění, ale o pouhou individuální investici, abychom získali lepší zaměstnání. Tato proměna mentality následně studenty tlačí k tomu, aby upřednostnili třeba studium obchodu před výtvarným uměním. Neomezovali jsme se tedy na kritiku školného, ale snažili jsme se vysvětlit studentům podstatu problému, jelikož si nemyslíme, že by byli hloupí. Studentské hnutí nemůže řídit nějaká brilantní avantgarda, každý musí být součástí rozhodovacího procesu a mít vliv na to, co se bude dít.

Nicméně po dvou letech protestů nám vláda na naše požadavky ani neodpověděla. Rozhodli jsme se tedy pro nejradikálnější možnost, již je neomezená generální stávka. Tento prostředek v Quebecu vždy funguje, jelikož má přímý ekonomický dopad: je třeba nadále platit profesory, nahrazovat vyučování či v krajním případě dokonce zrušit celý akademický rok. Hrozí, že se noví uchazeči nebudou moci na univerzitu přihlásit včas, trh práce čeká na určitý počet promováných. Vládě zkrátka nezbývá než ustoupit. Vše se však musí odehrávat podle určitých pravidel a být odsouhlaseno valnou hromadou.

Jaký je statut univerzit v Quebecu? Jsou to neziskové organizace, či soukromé instituce? Čím se liší například od systému amerického?

Ve Spojených státech jsou univerzity velmi úzce propojené se soukromým sektorem, většina studentů pochází z určitých sociálních skupin. Oproti tomu v Quebecu neexistují soukromé vysoké školy, všechny univerzity jsou veřejné. To ale neznamená, že by se tu nereprodukovaly určité sociální třídy. Například některé prestižní univerzity, které existovaly před zmíněnou reformou z šedesátých let, jako Montrealská univerzita či McGillova univerzita, mívají náročná přijímací řízení a berou především studenty, kteří absolvovali soukromé collèges, tedy instituce konkurující státnímu systému CÉGEP

[Collèges d'enseignement général et professionnel, tedy Vyšší střední školy obecného a oborového vzdělávání – pozn. red.].

Co to jsou collèges nebo CÉGEP? Jde o jakési přípravné kursy před vstupem na vysokou školu?

Ano, absolvování CÉGEP je podmínkou k přijetí na univerzitu. V humanitních oborech se studuje dva roky, v technických tři. Vše vychází z myšlenky vzdělání dostupného pro všechny, kde i lidé hlásící se na velmi praktické obory musí projít minimálně čtyřmi kursy filosofie. Jde zkrátka o jakési základní vzdělání zdarma. Oproti tomu na univerzitách velká část peněz pochází ze soukromého sektoru a financován bývá především tržně uplatnitelný výzkum. Objevují se zde patenty, velké podniky si již neplatí vlastní výzkumná střediska, ale používají zdarma ta univerzitní. Důsledkem je komercializace vzdělávání, peníze bývají investovány do reklam či do staveb nových reprezentativních budov spíše než do samotné výuky.

Dala by se neomezená generální stávka uskutečnit i v českém prostředí? Státní univerzity jsou dlouhodobě podfinancované, ale existuje tu konkurence soukromých škol a studenti by mohli časem polevit.

Nevím, i naše vláda věřila, že se studenti vyčerpají, šlo o boj, kdo vydrží déle. Pokud je ale vše dobře připraveno a nátlak se stále stupňuje, studenti stávku vydrží a vláda nakonec zareaguje. Vše musí být každý týden projednáváno na valných hromadách. Stávka sice může skončit předčasně, ale pokaždé se dají přednést nové protiargumenty. V Quebecu stávkovalo až do konce sto sedmdesát tisíc studentů, ačkoliv vláda zahájila jednání až po dvou měsících. Lidé zkrátka opravdu věřili ve změnu a bylo jim jasné, že se vláda nechovala správně.

Zájem mladých lidí o politiku však bývá velmi povrchní, revolta je často redukována na pouhý styl. Jak je možné angažovat pasivní studenty?

Je třeba vytrvat, každé ráno rozdávat letáky, pořádat shromáždění. Stůl s pár plakáty nic nevyřeší, je třeba chodit za studenty osobně, vše donekonečna vysvětlovat – po dvou letech intenzivní práce to přinese ovoce. Musí zkrátka existovat skupina lidí, která upřímně věří ve smysl své činnosti a ve zvolené prostředky. Důležité je, aby vznikly prostory, kde se lidé mohou setkat, kde mohou působit umělci, aby nešlo pouze o manifestaci, ale o jakési obecné intelektuální vření. V našem případě i na uměleckých školách lidé brzy začali vyrábět časopisy, značnou část ikonografie celého hnutí vytvořila umělecká skupina École de la montagne rouge v Quebecu.

Dá se za překonání zmíněné apolitičnosti mladé generace považovat hnutí Occupy?

Ano, ale šlo spíše o velký start než o reálnou změnu. Problém Occupy spočíval v jeho dektategorizaci, šlo o čirý postmodernismus a chyběl velmi důležitý moment institucionalizace hnutí. Jeho účastníkům by bylo třeba ukázat, že jsou součástí společné kategorie. Myšlenka syndikalismu sice pochází z šedesátých let, ale stále je účinnější než hnutí Occupy, které nemá ani společné politické požadavky, ani společný jazyk a vytváří dojem, že všechna hnutí jsou si rovná. Neexistuje zde pojem performativity, vše je pouhou individuální záležitostí. Hnutí se snaží být inkluzivní, ale ze své podstaty zůstává exkluzivní. Nehledě na to, že Occupy Wall Street podporovalo mnohem více lidí na internetu než na náměstích. Javorové jaro bylo oproti tomu masovou záležitostí, zůstali jsme sice mnohem pragmatictější, ale podařilo se nám pragmatismus propojit

s příběhem, s jasnou vizí vzdělání a světa, ve kterém žijeme. Záměrně jsme se vyhýbali slovům antiimperialistický či antikapitalistický, abychom nepůsobili příliš vzpurně, ale vyslovili jsme dozajista antineoliberální vizi, aniž bychom se vzdálili od otázky vzdělání.

Lze ale uplatnit syndikalismus v době, kdy značná část zaměstnanců spadá do takzvaného prekariátu?

Je pravda, že někteří zaměstnanci se nemožou sdružovat v odborech, například ti, kteří nepracují ve společném prostředí. Aby vznikl odbor, lidé musí mít možnost se setkat a sjednotit. Pod pojmem odbor, syndikát, nemám na mysli tradiční legální, přesně uspořádané organizace. Mé pojetí odpovídá rozdílu mezi výrazy unionismus a syndikalismus v angličtině – první označuje klasické odbory, druhý spíše revoluční syndikalismus. V druhém pojetí neexistuje reprezentace, ale spíše přímé zapojení občana do rozhodování, vedení zde nerozhoduje za ostatní. Demokracie se odráží v celé politické struktuře organizace, vykonavatel ani mluvčí nemohou učinit nic bez mandátu valné hromady, jsou pouhými nástroji kolektivního hlasu. Jde o jakýsi alternativní demokratický prostor. Demokracie dnes prochází krizí, lidé se necítí být reprezentováni, a tudíž z politických důvodů nechodí k volbám. Proto je třeba stvořit nové prostory, kde by tito lidé mohli sami rozhodovat o svém osudu a zapojit se do přímé politické akce.

V dnešní době postupně mizí veřejný prostor. Italský filosof Giorgio Agamben zmiňuje pojem profanace, což zjednodušeně řečeno znamená, že by se lidé měli znovu zmocnit toho, co jim bylo odňato. K tomu, aby probíhal politický vývoj, je třeba, aby existovala opravdová materiální místa setkání spíše než pouhé virtuální sítě.

Ano, twitterová či facebooková revoluce jsou živé pojmy. Politická akce není virtuální, ale fyzická, odehrává se v konkrétních místech politické organizace. Takovým místem se může stát cokoli, park, náměstí, pracovní prostředí, kde se lidé setkávají. Architektura je tedy součástí všech těchto otázek. Jeden z mých přátel mi například řekl, že za stavbou mrakodrapů v severoamerických metropolích stojí často nevědomá snaha architektů znesnadnit lidem shromažďování na ulici. Je logické, že pokud člověka budovy převyšují o stovky metrů, cítí se zcela bezmocně.

V Quebecu jsme okupovali již existující prostory, jež náhle získaly nové poslání. Valné hromady se odehrávaly v tělocvičnách, mimo místa oficiálně určená k politické akci. Akce se neměla odehrávat pokaždé na stejném místě. Museli jsme proplouvat geografii města pokaždé jinak, znovu ji promýšlet a nebyt pevně lokalizovaní. Pouze tím se nám podařilo vymanit manifestaci ze zažité symboliky. Každá manifestace je dnes založená na symbolech – protestující se sejdou na stejném místě jako před lety, projdou určitou trasu a vše je brzy skončeno. V Quebecu však demonstrace dosáhla svého vrcholu ve chvíli, kdy ji lidé takto přestali plánovat. Už jsme nenásledovali symboly a mýty, ale sami je vytvářeli.

Samotný stát by měl být kontrolován demokratickými uskupeními existujícími na lokální úrovni. V Quebecu naše pojetí syndikalismu proniklo postupně nejen do tradičních odborů, ale i mezi obyvatelstvo, které začíná organizovat valné hromady v různých čtvrtích. Doufám, že se tyto iniciativy budou nadále rozvíjet.

Jak se vám podařilo přemoci mediální cenzuru?

V Quebecu existují dva velké studentské svazy, které dostávají prostor v médiích. Ten náš

Jérémie Bédard-Wien (nar. 1992) je účetním a mluvčím ASSÉ (Asociace za studentskou syndikátní solidaritu), která sdružuje více než sedmdesát tisíc studentů. Během studentského hnutí a s ním spojené generální stávky v Quebecu byl členem mobilizační komise CLASSE (Širší koalice asociací za studentskou syndikátní solidaritu). Myšlenky quebeckého hnutí nadále šíří po světě.

Studentský aktivista Jérémie Bédard-Wien o Javorovém jaru

vznikl především kvůli jejich neúspěchu. Jeli-kož náš obraz v televizi býval značně zkreslený, založili jsme mediální výbor, přijímali jsme každý rozhovor, ale vždy jsme ho zorganizovali na vlastní způsob. Tiskový mluvčí měl povolení pouze opakovat to, co bylo odsouhlaseno na valných hromadách, a pokud to nedodržel, členové si na něj mohli stěžovat. Tak se nám podařilo prosadit se v tradičních médiích navzdory tomu, že proti nám byla zaujatá. Všechna média jsou v Kanadě vlastněna několika osobami, které mají jasné

tato demonstrace chápána jako neúspěch. V Anglii bylo odsouhlaseno zvýšení školného v parlamentu, aniž by tam studenti mohli vstoupit, a společnost vnímala pouze debatu o penězích. Vznikla tam určitá traumatizující situace, v něčem podobná okolnostem naší stávky z roku 2007. Demonstrace u Millbank bývá zmiňována jako vrchol celého vyjádření nespokojenosti, po němž nic není možné. Jenže to byl pouhý začátek – existuje mnoho dalších prostředků a celé hnutí se jistě znovu vynoří. Je třeba si uvědomit, že v Anglii

Jaký máte názor na takzvanou masifikaci vzdělávání? Ve Francii je na vysokou školu přijat téměř každý maturant, jenže slušnou úroveň vzdělání zde má jen několik elitních škol. Někteří jsou vzdělaní a jiní vzdělanější.

V odpovědích na tuto otázku nepanuje shoda. Osobně si myslím, že by vzdělání mělo být demokratické, dostupné největšímu množství lidí, aniž by přitom poklesla kvalita. Mělo by jít o vzdělání normalizované, kde je určitý standard zárukou kvality pro všechny.

že podobnou částku lze v dnešní ekonomické situaci splatit. A to nemluvím o spekulacích s dluhy či o narůstání úroků. Absolventi vysokých škol pracují často na špatně placené částečné úvazky nebo jsou přímo nezaměstnaní. Tento systém se tedy během příštích let zhroutí, dluhy ztratí smysl a ve Spojených státech tak vzniknou nové zajímavé perspektivy pro boje za emancipaci.

Není dluh především politickým nástrojem, udržujícím obyvatele



Jérémie Bédard-Wien. Foto Barbora Bartůňková

politické zájmy. Obrátili jsme se tedy nejprve na média zahraniční, která vůči nám nebyla předpojatá. The Guardian i Le Monde o nás napsaly skvělé reportáže. Celá událost byla nazvána Javorovým jarem, poprvé po dlouhé době někdo mluvil o Quebecu ve světových médiích, pro něž jsme byli jediným zprostředkovatelem situace. Ale jinak, jakkoliv jsem kritizoval Twitter i Facebook, i tyto nástroje jsme samozřejmě používali a tiskli jsme si také vlastní časopisy.

Měli jste nějaké výrazné negativní zkušenosti?

Ano, samozřejmě, byli jsme neustále pod palbou velmi útočných komentářů na internetu. Naši mluvčí pravidelně dostávali desítky výstražných dopisů, výhrůžky smrti, dokonce jednou do kanceláře přišla obálka s bílým práškem, který byl později identifikován jako antrax.

Jak se díváte na situaci na vysokých školách ve Velké Británii? Školné zde bylo zvýšeno na devět tisíc liber, ruší se celé katedry, zanikají obory...

Když v Londýně v roce 2010 zhruba padesát tisíc studentů dokráčelo k Millbank, byla

nebylo studentské hnutí od roku 1968, ani během samotného zavedení školného se nic významného neodehrálo. Podle mne se tu tedy rodí základy něčeho, co ještě přijde. Například na podzim jsem během návštěvy Anglie zjistil, že tam vznikají valné hromady podle quebeckého modelu.

Britská vláda se ovšem snaží předstírat, že jde o pouhé lokální problémy daných univerzit, anebo používá taktiky typu rozděl a panuj...

Problém je třeba odindividualizovat, katedry musí být vzájemně solidární. Útoky na univerzity se sice dějí na lokální úrovni, ale jde o celonárodní vládní politiku. Proto například Middlesexská univerzita nemohla sama uspět v boji proti tragickému zrušení katedry filosofie. Velká Británie potřebuje národní hnutí, jednotlivé případy nesmějí být brány jako regionální záležitosti. Je třeba najít příběh, který všechny tyto drobné kauzy sjednotí a bude mít širší dopad. V Quebecu se nám to podařilo díky jasnému a uskutečnitelnému cíli, jímž je zrušení školného, problematika komercializace vzdělávání a zrušených programů bývá naopak pro mnoho lidí nesrozumitelná a bývá chápána pouze regionálně.

Nejsem zastáncem prestižních univerzit a nerovností ve vzdělávacím systému. Přetíž bývá většinou umělá, spíše než s úrovní vzdělávání souvisí s okolnostmi vzniku dané školy, s rozpočtem či s reklamou. Nerovnost vzniká již na gymnáziích, kdy rodiče dávají své děti do soukromých škol založených na finančních kritériích. Je třeba zabránit tomu, aby se daná společenská třída reprodukovala sama mezi sebou. V Quebecu například existují velmi kvalitní emancipační vysoké školy založené na čistě akademických měřítkách. Šedesát procent studentů, kteří se zapíší na Quebeckou univerzitu v Montrealu, představuje i v dnešní době první členy svých rodin, kteří mají přístup k akademickému vzdělání. A přitom jde o vynikající univerzitu, která se objevuje v prvních pozicích na žebříčcích kvality.

Myslíte si, že ve Spojených státech hrozí nová ekonomická bublina spojená s neschopností obyvatel splácet dluhy za vzdělání?

Samozřejmě. Michael Moore o tom právě točil film. Dluh přesáhl již trilion dolarů, běžně slyším příběhy studentů, kteří mají splatit více než sto tisíc dolarů. Nikdo nemůže doufat,

v jistém konformismu? Pokud platíte hypotéku, nemáte čas se věnovat umění nebo chodit na demonstrace...

Jde o smutný příběh generace zbavené svobody a zatížené hypotékami, dluhy na kreditních kartách či za vzdělání. Vše přitom vychází ze základního politického problému, jímž je dlouhodobé podfinancování školství. V šedesátých letech existovalo v Kalifornii mnoho univerzit zdarma, například v Santa Cruz nebo Berkeley, a ještě před několika lety byly tyto prestižní univerzity finančně dostupné. Je smutné, jak rychle studenti zapomněli, že dříve existoval zcela jiný vzdělávací systém. Zapomněli na humanistické, emancipační poslání vzdělání a ani si neuvědomují, že by jim mohlo sloužit k něčemu jinému než k tomu, aby se člověk zadlužil a případně dostal lepší zaměstnání. Právě tato změna mentality je na tom všem nejděsivější.

Jaké jsou další cíle Asociace za studentskou syndikátní solidaritu?

Chystáme se na únorový Sjezd o vzdělání, pořádaný vládou, která by ráda definitivně vyřešila studentskou otázku. Naším dalším cílem je prosadit, aby vysokoškolské vzdělání bylo zdarma.

VYPADÁME, ŽE MÁVÁME

Básně Luboše Svobody se
zmítají v horečnatých stavech
nepatřičnosti, brodí se polem
všedních automatických úkonů,
mezi šedí každodenního života
a sterilitou života v prostředí
digitálních sítí. „Nic menšího
nemá smysl/ nic většího nikdo
nečeká.“

31. 12.

výlohou mobil prohodit
nebo to nejcennější
aby si na tuhle noc
aspoň někdo vzpomněl
až se jí budeš dovolávat
řvát a řezat se smíchy do krve
v nejlepších košilích
aby se vědělo, že je to za nás
pixely šera v trochách tmy
za nás osvětlené!
osvětlené černým monitorem
neschopné bez kabelu
vytvořit postavu
na ulici
v baru

černé stíny
přebíhají po střechách
jako auta při západu slunce
na Nuselském mostě
rozjíždějí červené tašky
smrad pneumatik
pálených lahví
a z korouhví cáká benzín
jako by to znamenalo
že v domech někdo žije

ten pocit, že ses přesáhl
když ses dotkl rukou prodavačky
když začalo dávat smysl
že jíš – že si rád kupuješ jídlo

„zabalte mi to do fólie,
aby mi tohle všechno tady
nevyteklo,“ říkám jí
a ona jako pták

kartu, kartu, kartu

do batohu si notebook dávám ještě teplý
aby mi hřál záda

zpátky koupím chléb na rohu

s notebookem na břiše
teplým bochníkem chleba
ruku na touchpadu
jako na ní
usínám klidně
postranní lišta
roluje se
sem a tam
v rytmu mého dechu

Zoloft 100

řekni mi jméno tvého léku
sám si najdu nežádoucí účinek
našlapuješ tiše, řveš jako na lesy
oči dva ibuprofeny
nohy dva čípky v lodičkách
nadlesní jemně perlivý!
lodivode jedem z kopce!
řekni mi jméno, neboj se
příbalovým letákem osuším ti rty

co mám zmáčknout?
na co sáhnout?
na co čím najet?

abych se dostal domů
abych prodloužil mžitky

sahám po skvrnách na ubrusu
a hledám jejich správnou kombinaci
zajíždím prsty až na hrany stolu
plátna, monitoru

klikám, hledám, konec

tlačítko HOTOVO
svítí nad tím vším
jako neon nad kavárnou
jako logo pivovaru
jako ochmataná ikona
zaražená nadoraz

daleko hlouběji
než caps lock

chodí do čínských restaurací
protože se smějí jeho vtipům
beze zbytků
bezzubě
i rýži sní
a placení oddaluje
zapíná si nervózně
knoflíček zadní kapsy

nebojí se o peníze
ale o sebe

zarazit si do úst chlupatý klín
pizzu až ti roztrhne koutky

tácek s ubrouskem v levé ruce
s prsty vně

jako aktovku

narodila se stejný den
jako Hitler a směje se
v roce 88, Há Há
ze všech prošlých věcí
ze skříně vytáhla 20. 4.
jako Á Há, směje se
a oči jí tolik nejdou
k ústům



Luboš Svoboda: Opouštění II, 2012

Luboš Svoboda

zdál se ti sen
bylo v něm spoustu drobných
nepotřebných jako peněz
ve chvílích
které je potřeba dozdobit
cigaretou
potom práce a rodina
sprostě dohromady
jako píča
jako lízání
když ti talíř odstrkují

jen v zastávkách
si čucháš k prstům
abys věděl
kde všude jsi byl

pohyb se omezil
jenom ty ne

kašleš jen pro lék
jinak ne

všechno zbořit
vypálit

„polož ten svícen z chvojí na hrob
ale hlavně sem, symetricky“
jako by smrt nebyla chaos života

a co když někdo další přinese?
už nebude možné dát ho doprostřed
nebude místo v ose po stranách

„bude muset
nebude to na nás
bude muset“

tak tlustí lidé
v úzkých ulicích
tlustí jak úbytek
očního kontaktu
tlustí jak doba
jako součet
hubenějších
předků

když se zbavím všech svých zlovyků
nikdo ze mě nezbude

zmuchlané skvrny po malování v pokoji
ozvěna v koblize

prázdný toner do kterého fouká vítr

jsem slyšet

slyšet od vedle

Open space office

hřbitov malý
ale hluboký
polohovací židli
sjeďu nejniž, co jde
stoly jsou společné
přiložím ucho na desku
slyším krumpáč a lopatu, jak zvoní
nikdo nekleje
ani neplive na zem



Luboš Svoboda: Chlapec s větví, 2011

když levým ramenem
štrejcháš o domy
pravým o silnici
falešné se konečně mění
v pravé město
vzdálené řadě akátů
i paní se psem
zubatým
jako klíč
od domu

cuklo metro
běžel pozadu
a s roztaženýma rukama
spadl do veřejného
jako by už cítil
chlór toho
co přichází

smrt nám šetří znaky
které nemusíme číst
ze sklepa jsem vytáhl
nejtěžší stránky závěti:

plesnivé křeslo
a profukané piano

ten stín velkého křesla
holuby plaší
klid svítání, svícení

po klasicistních římsách
běhají občas veverky
opatrně stírám smítko

z dotykového displeje
nechtě pohnu vším
a všechno vyplaším

stojí na přechodu
jako by z něj šlo skočit
ještě níž

mezi bílou
a asfalt

mezi Legerovu
a Lublaňskou

potom zvuk
upuštěného
mikrofonu

auta, rádia
prázdné
frekvence

Zima

v čepicích profily známých nepoznávám
kde se nejvíc míjíme, sníh je blátivější
a ruce studené jako data mezi servrovnami
ztracená mezi domovy kde
někým zezadu přitlačení na sklo
vypadáme
že máváme

všechna telefonní čísla došla
její obočí vlaje jako graf
v kanceláři plné světla fouká vítr
falešný vítr z levného větráku
a z chodby dolehá zvuk ošoupaných
podrážek prstů

kroky nehtů okopaných klávesami

když dřevotříska promlouvá, vibruje
ruka jako šmirgl už vykreslila
na desce hrubou cestu
cestu rychlých hovorů za pět konec
„už nejseš nikde nebo ne?“
všechna telefonní čísla došla

už nebudou

dvacet minut ostré chůze
po krajnici
čelem proti kamionům
žádný místní by se neodvážil

po státovce, po okružní!
pak černý čaj, pigi jako smrt
další bod
srabské trajektorie talut

přišel jsi o celé týdny
o svůj tlustý kalendář, osobní diář
o týdny milionu malých změn
drobným písmem pod smlouvou
podepsanou někdy dávno
v dětství, ještě před rozumem

Jídelny

zvedáme naše hlavy
až když se tříští sklo
někomu vypadne sklenice
anebo vítr rozbije okno

nic menšího nemá smysl
nic většího nikdo nečeká

Luboš Svoboda (nar. 1986) vystudoval Literární akademii a Nová média na FF UK. Publikoval v revue Souvislosti, připravuje k vydání debutovou sbírku. Realizuje se na stránkách IdiotTakingPictures. tumblr.com a cancel356.cz.

Česká filharmonie

Česká filharmonie
Jana Sýkorová alt
Martin Šrejma tenor
Jana Brožková hoboj
Tomáš Kropáček klarinet
Ondřej Roskovec fagot
Jan Vobořil lesní roh

Pražský filharmonický sbor
Lukáš Vasilek sbormistr
Juraj Valčuha dirigent

Česká filharmonie

Valčuha

27. / 28. 2. / 1. 3. 2013
Rudolfinum, Dvořákova síň 19:30

V. Kalabis: Canticum canticorum, kantáta pro alt, tenor,
smíšený sbor a komorní orchestr
W. A. Mozart: Koncertantní symfonie pro dechy Es dur KV 297b
S. Rachmaninov: Symfonické tance

© WWW.HMSDESIGN.CZ

www.ceskafilharmonie.cz

ZŘÍDITEL
ČESKÉ FILHARMONIE

MINISTERSTVO
KULTURY

PARTNER
ČESKÉ FILHARMONIE

ŠKODA

MEDIÁLNÍ PARTNER
ČESKÉ FILHARMONIE

Česká televize

ČESKÝ ROZHLAS

DNES

iDNES.cz

Malý problém v Mali?

Blitzkrieg a partyzánská válka

Přímé i nepřímé důsledky arabského jara jsou znát leckde, i tam, kde by se to na první pohled nečekalo. Jedním z těchto míst je u nás málo známá země Mali, v jejímž politickém vývoji dnes mnozí spatřují zárodek stejného nebezpečí, jaké představuje Afghánistán.

PAVEL KOPECKÝ

V Afghánistánu se bojuje odjakživa a na nezdolnost místních kmenů zašly vojenské plány nejambicióznějších dobyvatelů včetně těch britských, sovětských a amerických. Klasicky koloniální Británie neuspěla celkem třikrát, chřadnoucí Sovětský svaz prohrou značně urychlil vlastní zkázu (v této souvislosti se někdy užívá termínu „sovětský Vietnam“) a porážkou v podstatě prochází i dosud neskončené tažení USA a jeho spojenců. Tyto neúspěchy způsobily, že jedna z nejchudších zemí, v níž se uchýtili mezinárodní islamisté, zůstává průběžně v hledáčku médií a odborných autorit, kdežto podobně problematické území Maliské republiky je takřka „terra incognita“.

Destabilizace regionu

Přinejmenším to aspoň platí pro český stát, jehož vláda byla francouzskými spojenci požádána, aby spolu s jinými participovala na výcviku tamějších vojenských složek. Pravděpodobnou realizací tohoto nápadu bychom se vlastně svým způsobem vrátili do let šedesátých, kdy Československo podporovalo maliskou „cestu k socialismu“. Také tehdy šlo o výstavbu bezpečnostních složek oné bývalé části Francouzské západní Afriky. Celkové výsledky tehdejších mezistátních kontaktů však nebyly uspokojivé, zcela je zahladil ozbrojený prozápadní převrat roku 1968. Naše země se ovšem – často jako prodloužená

ruka zájmů Sovětského svazu – angažovala i v mnoha dalších postkoloniálních oblastech černého kontinentu. Včetně Libye, na níž se po předložném svržení a brutálním zavraždění Muammara Kaddáfího už pomalu zapomíná.

Důsledky svržení krajně výstředního severoafriického diktátora jsou přitom poučné a zásadní i v příběhu Mali. Jeho jistě nikoliv náhodná likvidace totiž odstranila riziko pomyslného praporu, pod nímž by se mohli šikovat odpůrci elit dosazených cizinci. V neposlední řadě také zanikla hrozba, že by plukovník z rodiny kočovného beduína veřejně rozmazával své vazby na demokratické politiky Západu. Co je ale nejdůležitější – Francouzi zahájené libyjské tažení přineslo

„vedlejší efekt“ v podobě destabilizace širšího regionu. Příčin je víc. Nejdůležitější z nich však je, že Kaddáfí ozbrojeně intervenoval v řadě zemí a používal k tomu i zahraniční žoldáky, včetně kočovných Tuaregů z různých zemí. Jejich frustrované těžce vyzbrojené jednotky se po porážce v nerovné válce vrátily do svých domovin, a tedy i na území nesmírně chudého Mali, proslulého velkým množstvím ekonomických utečenců.

Ropa, plyn a nutnost zásahu

Své vybavení a bojové zkušenosti využili navráťivši se vojáci k pěstování staré kulturní zvyklosti: odboji proti centrální autoritě. Svou nezávislost bránili Tuaregové s různou intenzitou vždycky, i za nadvlády Evropanů, a tím



Separatismus kočovníků nakonec triumfoval vyhlášením jinak nikým neuznané státnosti Azavad. Foto Magharebia

spíše po vyhlášení republiky, jež není ani zcela etnicky nebo nábožensky kompaktní. Po nadějných vyhlídkách na ukladnění poměrů v devadesátých letech, kdy odstranění dlouholeté junty přineslo jakousi anomálii v podobě budování demokracie, se všechno vrátilo do starých, ne-li ještě horších poměrů. Pro zachování rasově motivovaného odstupu od metropole Bamako byl znovu rozdmýchán konflikt, jenž v loňském roce dalece překročil „místně obvyklý“ rámec. V jeho důsledku byla svržena stávající ústřední vláda, některými armádními kruhy považovaná za neschopnou zachovat autoritu státu, a vzniklých zmatků obratem využili povstalci, jejichž rychlý postup, spojený s rozporuplným zapojením islamistů, způsobil bezmála zhroucení Mali. Separatismus kočovníků nakonec triumfoval vyhlášením jinak nikým neuznané státnosti Azavad.

Dosud jen s malými úspěchy vyjednávaný zahraniční zásah, při němž měla Francie maximálně asistovat, se pojednou změnil v nutnost přímého zásahu někdejší koloniální mocnosti. Svůj význam mohla mít také snaha o zvýšení nevalné domácí podpory prezidentu Françoisu Hollandovi nebo snaha vyslat gesto vůči Čínské lidové republice, v Africe stále aktivnější. Úspěšný „blitzkrieg“ země galského kohouta každopádně příliš nesouvisí s barbarským ničením starobylého Timbaktu, případně sekáním rukou podle islámského práva šaría. Obavy se týkají především dalšího zhoršení poměrů v oblasti, odkud starý svět odebírá ropu, zemní plyn, uran (v sousedním Nigeru těží známá společnost Areva) či jiné strategické suroviny.

Triumf vyspělých technologií na bitevním poli má nicméně jeden háček, kvůli němuž se Francouzi chtějí začít co nejdříve stahovat. Úspěch v přímých střetech totiž nezaručuje konec tažení. Partyzánský boj může pokračovat po dlouhá léta – tak jako kdysi ve francouzsko-alžírské válce, tak jako v Afghánistánu, kde Západ už roky sklízí, co svou krátkozrakostí zasel.

Autor je politolog a historik.

par avion

Z FRANCOUZSKÉHO TISKU VYBRAL TOMÁŠ DUFKA



Francouzský prezident François Hollande měl za sebou na konci loňského roku prvních šest měsíců ve funkci, a tak se redakce deníku *Libération* pokusila ve vydání z 5. prosince shrnout, jak se druhá hlava státu Páté francouzské republiky z řad socialistů politicky profiluje. Pierre Musso věnoval tomu-to tématu článek nazvaný Hollandismus je druh saint-simonismu, v němž se mu podařilo zasadit formující se politický styl současného prezidenta do historického kontextu. Musso hollandismus předně nechápe jako novou politickou doktrínu, protože jeho nositelem není ideolog, ale pragmatik, politik akce. Z toho důvodu se také Hollandův program podle něj zakládá na synkretismu filosofií vzešlých z dědictví po předchozích levicově orientovaných státnících, jako byli Pierre Mendès France, François Mitterrand, Jacques Delors, Michel Rocard či Lionel Jospin. Musso tvrdí, že hollandismus se skládá vlastně ze tří různých motivů: z delorsovského sociálně demokratického modelu,

stavícího na doktríně „třetí cesty“, která se snaží usmířit individualistický liberalismus se státním socialismem, z principů francouzské Třetí republiky, především laicity, solidarity a republikánského socialismu, a konečně z utopického socialismu Henriho de Saint-Simona, od něhož si hollandismus propůjčuje prioritu akce. Mimo to se současný prezident inspihuje také saint-simonovskou podporou průmyslu a v neposlední řadě i pravidlem neprovádět nutnou sociální změnu zbrkle, ale rozložit ji v čase. Touto optikou je podle autora článku nutné číst i Hollandovo volební heslo „Le changement, c'est maintenant!“ („Změnu, teď!“). Slovíčko „maintenant“ totiž ve skutečnosti obsahuje slova dvě: „main tenant“, tedy „držíc ruku“. Heslo se tudíž vztahuje ani ne tak k rychlosti, jakou bude změna prosazena, jako ke způsobu, kterým se tak stane. Toto symbolické gesto má vyjádřit Hollandovu schopnost stanovit její rytmus, což patří k povinným atributům prezidentské moci, uzavírá Musso.

Le Monde

Francouzskou veřejnou scénou na přelomu roku pořádně zahýbala kauza Gérarda Depardieua, a to dokonce ještě předtím, než slavný herec přijal ruské občanství. Medializace jeho případu totiž otevřela Pandořinu skříňku financování francouzské kinematografie. Vincent Maraval, jeden z předních producentů dneška, pyšníci se například úspěchem

oscarového Umělce, v *Le Monde* z 29. prosince využil příhodné situace, aby v textu Francouzští herci jsou přepřeláni! zkritizoval systém státní podpory filmové produkce. Výprovokoval ho k tomu mimo jiné i fakt, že všechny francouzské velkorozpočtové filmy loňského roku skončily ve ztrátě, přestože jejich návštěvnost byla poměrně slušná. Jádro pudla vězí podle něj v přehnaném ohodnocování herců, jejichž platy šponují rozpočty filmů závratně vysoko – dle mezinárodního srovnání hned za Spojené státy. Maraval proto volá po stanovení maximální výše státních příspěvků pro herce a po změně systému, který je dnes nastaven tak, že poskytuje výhody pouze úzké skupině známých a dobře zapsaných hereckých ikon a filmařů.



Největší událostí posledních měsíců je ovšem nepochybně francouzská intervence v Mali. I když byl tento odvážný Hollandův krok politickou scénou i tiskem hodnocen převážně kladně, vyskytlo se několik polemických komentářů, které upozorňovaly na slabá místa této vojenské mise. Jean-Dominique Merchet se v článku pro levicový magazín *Marianne* s názvem Válka proti terorismu v podání François Hollandy, publikovaném na internetu 14. ledna, pozastavuje nad způsobem, jakým francouzští političtí představitelé charakterizovali nepřítel, proti němuž Francie v Mali zakročila. Nejvýstižněji se v tomto ohledu vyslovil ministr zahraničí Laurent

Fabius, když nazval maliskou akci francouzské armády „válkou proti zločinným teroristům“. Toto označení má podle Mercheta za úkol identifikovat protivníky s natolik zápornými konotacemi, aby se na toto téma nemusela vést hlubší diskuse. Pod nálepkou „teroristé“ se ale skrývají lidé určitého přesvědčení, v tomto případě islamisté a džihádisté převážně arabského a tuaregského původu. Řešením není toto jejich názorové vyhranění zamlčovat, myslí si autor, je potřeba o něm naopak mluvit a podrobit ho kritice. Už proto, že většina muslimů s tímto radikálním přístupem k islámu nesouhlasí. Zároveň existuje několik závažných důvodů, proč název „teroristé“ na maliské islamisty tak úplně neseď. V pravém slova smyslu totiž terorismus představuje násilný způsob vyjádření určité ideologie, a ne ideologii samu. Spíše než mezinárodním teroristům, pocházejícím z různých koutů světa a působícím většinou v malých skupinkách mimo své rodiště, se přitom maliští islamisté podobají afghánským Talibáncům, tedy vojenským uskupením operujícím ve svém domovském regionu, a nic na tom nezmění ani to, že se mnozí z nich hlásí k al-Káidě. Merchet nakonec dospívá k názoru, že pojem „zločinní teroristé“ je výpůjčkou z rétoriky neokonzervativního typu, užívající strategii kriminalizace nepřítel. Otázkou zůstává, jak stabilizovat dobyté území, když jsou protivníky lidé postavení mimo zákon. Řešení může být pouze politické a k tomu je zapotřebí s „teroristy“ vyjednávat. I proto bychom měli začít nazývat věci pravými jmény.

Apokalypsa podle Jana Kellera

Spějeme k zániku středních vrstev?

Nová kniha Jana Kellera podává značně ponurou vizi vývoje a úpadku středních vrstev s odstupem popisu dějin sociologie. I přes tento milosrdný obal zdánlivě nezúčastněného vědeckého výkladu však středostavovského čtenáře čeká nepříjemný zážitek sledování příčin a důsledků vlastního společenského sestupu.

MARTA SVOBODOVÁ

Jan Keller ve své nové knize *Sociologie středních vrstev* poněkud oprášil, jak sám v úvodu přiznává, starší *Vzestup a pád středních vrstev*, vydaný taktéž Sociologickým nakladatelstvím. Zároveň ale hned dodává proč: během první dekády 21. století přibýlo příslušníkům středních vrstev vyspělého Západu tolik vrásek na čele, že „nezávazně konverzační tón“ v odborné diskusi nad jejich současnou situací a především budoucností, který byl možný v roce 2000, již není na místě.

Jako by se nás to netýkalo

U Kellerových publikací můžeme počítat s tím, že výklad čtenáře neunudí k smrti, komplikované pochopíme a to, co se zdá jednoduché, nahlédneme v širším kontextu. Skoro by se chtělo říct – bohužel. Autorem zvolený přístup, spočívající v tom, že se čtenář s historií výher a proher společenské skupiny, do níž bude pravděpodobně patřit, neseznámí přímo, ale zprostředkovaně, skrze dějiny pozorování a analýz jedné vědy, připomíná v leccems nepříjemně objektivní naturalistic

Konec myšlenky pokroku

Co se dozvídáme o hlavní postavě knihy – střední vrstvě? Především to, že není pro sociologii jenom jednou v řadě společenských skupin. Střední vrstvy pro ni představují výchozí prostředí, skoro by se chtělo říct „referenční skupinu“, podle níž se poměruje a od níž se odvíjí popis a analýza zbytku a z jejíhož lůna se ostatně i sami sociologové líhnou. Společnost je pak především taková, jaké jsou její střední vrstvy. Keller důrazně upozorňuje, že základní vlastností středních vrstev není stabilita, jak to od nich na začátku jejich vývoje očekával Alexis de Tocqueville nebo Émile Durkheim, ale ambivalence, která je cítit i v autorem důsledně používaném plurálu. Střední vrstva není jednotlou masou, ale naopak královstvím drobných, mnohdy si navzájem konkurujících knížectvíček, z nichž každé má své vládce – řemeslníky, drobné obchodníky, úředníky, učitele či umělce, které nespojují ani tak společné zájmy, jako spíše sdílená situace středové polohy závislé na okolních extrémech. Jak je patrné z této

určení a spojená s tradovanou „beztrídností“ středních vrstev se nestala výtahem do vyšších pater, nýbrž sešupem do jámy pekelné. Z dnes chmurného výčtu ambivalentních iluzí a sebeklamů, které jsou ovšem i příčinou dřívějšího úspěchu jejích příslušníků, vysvítá, že naděje na emancipaci a uvědomění si vlastní důležitosti právě jakožto středové společenské skupiny, které do středních vrstev kladli nejen sociologové, byly plané.

Zbytnost sociologie

Ačkoliv Západ demograficky spíše stagnuje, asijské ekonomiky jsou schopné globální pracovní trh zásobit statisíci kvalifikovaných, a přitom platově nenáročných zaměstnanců. „Nas mnoho“, zní jedna z velmi reálně vypadajících legend o Rudé armádě, která se nebála obětovat jednotlivce. Teď jsou ti, kteří chtějí ve vyspělém světě pracovat, v podobné pozici – cena jejich práce je nevalná, a vzhledem k tomu, že dobře placené zaměstnání představovalo hlavní parametr, podle něhož se měřila jejich společenská hodnota, klesá i jejich sebevědomí jako skupiny. Přechod firem na duální uspořádání, který odtrhl globální, ničím nevázaný a flexibilní svět vysokého managementu od řadových zaměstnanců lokálních outsourceovaných firmiček, kteří jsou vázani svými rodinnými životy, vidí aktivistka Barbara Ehrenreichová jako klíčový faktor současného ekonomického i kulturního úpadku středních vrstev. Jejich příslušníci se už nesnaží vyšplhat po společenském žebříčku, ale za každou cenu se udržet aspoň na pozici vydobyté šťastnější rodičovskou generací, třeba i za cenu radikálního omezení vlastních reprodukčních plánů.

Jak se dostáváme skrze řádky knihy blíž a blíž současnosti, začíná nás nepříjemně šimrat v břiše, protože cest, kudy se z překerní situace vydat dál, evidentně každým dnem ubývá. Keller však svou knihu milosrdně a trochu vyhýbavě končí u role sociologie – jejíž pojmy a myšlenkové konstrukce tvoří, učí se a využívají právě příslušníci středních vrstev, kterým tento pojmový aparát, byť třeba ve zlidovělé podobě, umožňuje považovat svou situaci za přirozenou, čili odvěkou, správnou a neměnnou. Na poměrně nových konceptech, jako jsou sociální exkluze a důvěra, ukazuje Keller iluzivnost tohoto mlčeného předpokladu. Exkludovaný je právě ten, kdo není schopen vlastní flexibilitou vyrovnat nespolehlivost společenské struktury. A důvěra se stala tématem v osmdesátých letech, tedy právě v době, kdy se začala z veřejného styku nenápadně vytrácet.

Zbytnost sociologie bude podle chmurného Kellerova přehledu to nejmenší, co nás čeká. Obraz bohatých, kteří mají dostatečný majetek na to, aby si platili vlastní lékaře, vlastní učitele a vlastní strážce (a obešli tak formu společnosti, která by tyto služby zajišťovala i pro ostatní), má poněkud falloutovské obrysy. Možná by meteorit byl milosrdnějším koncem civilizace než postupný úpadek, za nějž si do jisté míry všichni můžeme svými lichými iluzemi. Jako ve správném sci-fi, tím největším nepřítelem i spojencem jsme vždycky sami sobě. Nečtěte *Sociologii středních vrstev* před spaním. Neusnete.

Jan Keller: Sociologie středních vrstev. Sociologické nakladatelství, Praha 2012, 215 stran.



Zbytnost sociologie bude podle chmurného Kellerova přehledu to nejmenší, co nás čeká. Foto falloutfanon.wikia.com

ký popis životního úpadku alkoholika nebo prostitutky. Jako by se nás to vlastně netýkalo – vždyť jde „jenom“ o dějiny sociologie.

Přesto nelze říct, že by autor vývoj společenské situace z pohledu sociologů předkládal bez zaujetí a nestranně. Tímto směrem lze také vést možná jedinou zásadní výtku ke knize. Za současné stále neúnosnější politické situace se zdá, že kdyby se levici zakázalo slovo neoliberalismus a sociologii slovo individualismus, valná většina kritiků společenského uspořádání by oněměla. Zvykli jsme si na tyto termíny jako na pohodlné balíčky „vše v jednom“, kterými ušetříme práci na argumentaci, jako bychom zapomněli, že každý přesvědčivý text či proslov musí především znovu vyjasnit pojmy, s nimiž pracuje.

Zatímco rysy a příčiny individualismu můžeme z Kellerova výkladu s nevelkou námahou aspoň vyvozovat, s neoliberalismem se zachází jako s personifikovaným strašákem, který přitáhl z těžko pochopitelných důvodů odkudsi z útrob nadnárodních korporací sypat dosud úrodná políčka středních vrstev solí. Aspoň základní vysvětlení kořenů a projevů tohoto ideologického směru by knize nijak neubralo na kompaktnosti a smazal by se tím nemilý dojem, že za posledních čtyřicet let jsou jedinými hrdiny celosvětového vývoje právě neoliberalisté.

definice, ona situace je pochopitelně značně choulostivá, což nejednotnost jen podporuje: „Dějiny středních vrstev jsou spíše než čím jiným nekončící přehlídkou pestré škály strachů, obav a hluboké vnitřní nejistoty.“

Keller důsledně rozlišuje tři vlny středních vrstev, které se odlišují oborem působnosti (výroba versus distribuce a služby), přístupem ke zdrojům, představou spokojeného života nebo trávením volného času. Poloha vyjednače mezi světem práce a světem kapitálu, která byla vlastní starým vrstvám tocquevillovským, přijde dnešnímu redaktorovi na volné noze jako těžko uvěřitelná pohádka o světě dávno minulém. Jediná červená nit se tak napříč všemi středními vrstvami odvíjí od špulky „myšlenky pokroku“ a s ní příbuzného klubka základních ctností – sebedisciplíny, píle, odkládání odměny do budoucnosti a postupného plnění životního plánu. Střední vrstvy vždy žily individualismem – vyhlídkami na „povyšení“, představou, že usilovnou prací a osobním nasazením lze dosáhnout uznávaného sociálního postavení a zabezpečení rodiny.

Právě to je hlavní kámen úrazu – v pozdním kapitalismu se zánikem myšlenky pokroku, jejich klíčového projektu, zřejmě končí i ony. Odpovědnost za vlastní život, sebevědomě vyvazovaná z jakékoli závislosti na sociálním

Probuzení politického vědomí

K protestům proti snižování dotací na otevřené granty

V posledních týdnech sledujeme snahu zástupců živého umění vzdorovat ministerstvu kultury, jež zamýšlí snížit už tak mizivé dotace jednotlivým oborům. Vzniklá platforma ovšem vede nátlak na vládu jen ve jménu budoucnosti živé kultury. Politický kontext škrtů, týkající se celé společnosti, se téměř nezmiňuje.

JAN BĚLÍČEK

Poté, co na konci ledna ministerstvo kultury seznámilo grantové komise jednotlivých oborů se svým záměrem radikálně snížit dotace na živou kulturu, byli jsme svědky dynamického pohybu na kulturní scéně. Tato situace by paradoxně mohla kulturní obci pomoci z apolitické pozice, odkud z velké části není schopná nahlížet dění ve společnosti odehrávající se mimo záběr mainstreamových médií. Rekordní snížení objemu peněz proudících ze státní kasy do takzvaných otevřených grantových soutěží a přerozdělovaných komisemi odborníků mezi nezávislé subjekty na základě

zorné pole establishmentu. Důsledkem je nejen velká míra prekarizace kulturních pracovníků, ale také provinčnost uměleckých aktivit českého původu, které jen zcela výjimečně přesáhnou svým významem hranice země. Tvorba našich umělců vzniká především díky vnitřnímu zápalu a dobrovolné práci, které suplují nedostatečnou podporu živého umění ze strany státu. Každý domácí kutil občas vymyslí něco pozoruhodného, opravdu přelomových vynálezů a nadčasových děl však může dosáhnout pouze člověk zcela oddaný své profesi.

investic, hospodářského růstu či oháněním se počtem nově vzniklých pracovních míst je absurdní. Chtít novou koncepci kulturní politiky, zohledňující význam živé kultury jako prostředku kultivace a sebereflexe společnosti, totiž znamená chtít takovou politickou reprezentaci, která si bude kritické a sebereflexivní funkce umění vědoma a bude je chtít právě z tohoto důvodu podporovat.

Termín „ekonomická cenzura“ tak nepřímou poukazuje na jednu z hlavních funkcí umění: vytváření prostoru pro sebereflexi společnosti a poukazování na takové fenomény, které jsou v každodenním společenském dění jen obtížně zaznamenatelné. Emancipační potenciál umělecké tvorby je něčím, co neustále podkopává panující systém a napomáhá k vynalézání nových alternativ. Umělecká díla v sobě často nesou významný společensko-kritický apel, mířící proti samotným základům mocenského uspořádání, jehož představitelé pochopitelně na podobných aktivitách nemohou mít zájem. Jistota, se kterou se mnoho kulturních pracovníků odvolává na svobodu uměleckého projevu a bedlivě strážnou autonomii uměleckého prostoru, prostě není ničím samozřejmým.

Umění jako instituce svého druhu je sice významně spojeno s pojetím moderních západoevropských států, nicméně je institucionalizovanou prodlouženou rukou občanské společnosti, kterou se současná vládní reprezentace pokouší systematicky likvidovat. Za minulého režimu byla politickým nástrojem, kterým se vládnoucí ideologie zbavovala nepohodlných umělců, cenzura ideologická, dnes ji částečně nahradila cenzura ekonomická. Představitelé moci postupně z rozhodování o budoucím směřování země i dialogu ohledně řešení dílčích problémů vylučují ty, kteří nejsou ekonomicky produktivní a v důsledku toho nedisponují dostatečným kapitálem.

Solidarita ponížených?

To, co v současnosti se zděšením pozorovali představitelé kulturní obce, je tedy jedním z mnoha projevů vládní politiky, která cíleně útočí na veřejný prostor, občanskou společnost, ba dokonce i na národnostní etnika, a postupně vytváří novodobou oligarchii, která bude rozhodovat o údělu drtivé většiny občanů. Pokud ovšem představitelé kulturní obce o jiné projevy této politiky nejeví zájem a nevyjadřují svou účast, nemohou očekávat solidaritu jiných „ponížených“. Ostatně na demonstraci na Maltézském náměstí v Praze 14. února kromě všudypřítomných novinářů nedorazil téměř nikdo, koho by se situace bezprostředně nedotýkala. Očekávat cokoliv od současné vlády, plédovat u předsedy druhé největší koaliční strany Karla Schwarzenberga o zastání a předpokládat, že za rok bude vše jinak, je jednak naivní a navíc taková očekávání nemají vůbec žádnou oporu v praxi současných vládních stran.



Na demonstraci na Maltézském náměstí kromě všudypřítomných novinářů nedorazil téměř nikdo, koho by se situace bezprostředně nedotýkala. Foto Barbora Kleinhamplová

jimi proponovaných celoročních projektů zapříčinilo, že se takřka všechny zainteresované subjekty i grantové komise spojily v jednotnou platformu Zachraňte kulturu 2013.

Disparátní, co do politických i estetických východisek roztržitá kulturní obec se shodla, že podobné konání ministerstva nehodlá nadále tolerovat. Úzkostlivě se ovšem snažila především nevyjadřovat žádné politické požadavky, a tím pádem se také protest v očích veřejnosti musel nutně zjednodušit na pouhé „somrování“ o finanční obnos, který subjektům umožní vykonávat vlastní aktivity a kulturním představitelům zase luxus i nadále se nezaobírat politikou. Jediným skutečným výsledkem, který za sebou protesty zanechaly, je tak mlhavý příslib, že se suma požadovaných prostředků navýší na loňskou, už tehdy kritickou hranici aspoň částečného přežívání.

Živá kultura mimo zorné pole

I v nejhojnějších letech 2007 a 2008 šlo na živou kulturu méně než šest procent z celového rozpočtu ministerstva. Z toho je patrné, jaké priority si ministerstvo nastavilo: soustředí se především na konzervování historických kulturních hodnot a zapomíná na fakt, že i tyto hodnoty byly v době svého vzniku součástí „živé kultury“. Historické památky, artefakty a písemné doklady jistě upevňují národní identitu a vytvářejí podloží, z něž vyvěrá naše současná existence. Živá kultura ovšem vytváří nástroje a prostředky, jimiž jsme schopni současnost reflektovat, a jazyk, jehož pomocí je vůbec možné jakýkoliv prožitky současnosti kriticky artikulovat.

Životní a sociální podmínky umělců vytvářejících živou kulturu jsou ovšem zcela mimo

Jistě, Franz Kafka byl spisovatelskému řemeslu také zcela oddán a svá literární díla psal po nocích, jakmile mu skončila pracovní doba v Dělnické úrazové pojišťovně. Je však tento sebedestruktivní tvůrčí imperativ nutnou podmínkou autentické tvorby? Pokud stát deklaruje umělecká odvětví, která se ucházejí o prostředky na živé umění, jako profesionální, je třeba vyžadovat také podmínky umožňující profesionální práci. Ty ovšem takovými mohou být jen stěží, pokud současná vláda bude i nadále pokračovat v politice, pro niž je naopak příznačné udržování všech společenských skupin s emancipačním potenciálem v ekonomicky nevýhodném postavení, aby tak nemohly ohrožovat status quo.

Ekonomizace umění

Heslo „Stop ekonomické cenzuře“, které iniciativa Zachraňte kulturu 2013 zvolila za podtitul petice, upozorňuje na problém mnohem hlubší, než je výše dotací. Situace kolem letošního kolapsu státního financování živé kultury totiž není ojedinělým excesem a nestojí za ním pouze nekompetentní a nedostatečně odborně kvalifikovaná ministryně Alena Hanáková – spíše se jedná o vládní strategii, kterou můžeme dokonce vyčíst z volebního programu TOP 09 i ODS. Jde o celý světový názor, jemuž podléhá nejen současná pravice, ale v některých ohledech i levice. Tento pohled na věc ekonomizuje veškeré oblasti lidských aktivit, posuzuje je totiž jen na základě jejich ekonomických dopadů. Pokud kulturu (stejně jako například vzdělání či péči) pojímáme takovým způsobem, nutně nám musí připadat „zbytná“. Úzkostná snaha ji v této perspektivě učinit legitimní slovníkem

časopis o světě divadla a divadle světa

SVĚT A DIVADLO SAD 13

V ROCE 2013
VYDÁME JIŽ
ČTYŘIADVACÁTÝ
ROČNÍK

SVĚT A DIVADLO 1/2013 z obsahu prvního čísla XXIV. ročníku:

- SKEPTICI A PODVRACEČI – Miroslav Petříček: Hledání jiného rozumu (Michel de Montaigne: O lýtosti a O zkušenosti)
- CENY ALFRÉDA RADOKA – inscenace, herecké výkony, divadlo, česká hra, scénografie, hudba a talent roku + anketa kritiků ve všech kategoriích, včetně největšího zážitku ze zahraničního divadla
- ...DOBŘÝ PAŘÍZEK S NĚMCI – Pavlína Pacáková: Céline v obrazech; Vojtěch Varyš: Pařízek na staveništi; Zuzana Augustová: Scénický symbol a abstrakce (dvakrát z PDFNJ 2012)
- RECYKLACE ALTERNATIVY – Jana Bohutínská: Divadlo nedokonalosti (od Handa Gote k Warior Ideal); Veronika Štefanová: O poznání cirkusovější nový cirkus
- POHANIA DO POHREBU – Martina Ulmanová: Bůh jako zosobněná nepochopitelnost; Zuzana A. Ferusová: Rekonstrukcia jedného osudu
- DRAMA A NÁRODNÍ BOLŠEVISMUS – František Hlavsa: Slepá jasnozřivost čili drama; Pavel Trenský: Od Saňky k Parchantům (Prilepin a Serebrennikov)
- REALITA ODVAHY Andreia Rádai: Výzvy reality (maďarské divadlo proti konzervativní revoluci); Karel Král: Co muž, to klasszikus... (v Pétkosteli); Work in progress a ztráta odvahy (István Tasnádi v SADAřských hovorech s dramatiky)
- HRA – ISTVÁN TASNÁDI: CYBER CYRANO
- COMEDY MIX – Michał Walczak: Hrozí Kamilovi alkoholismus?
- KALEIDOSKOP zvěstí ze světa; KOMIKS – LUCIE LOMOVÁ: NA ODSTŘEL (7. část – Po hře pohřeb)
- obsah XXIII. ročníku – SAD 2012

Předplatné časopisu můžete objednat na adrese redakce:
SVĚT A DIVADLO, CELETNÁ 17, 110 00 PRAHA 1, CZ
tel. 224-817-180, 224-818-184, e-mail svet@divadlo.cz
on-line objednávky: www.svetadivadlo.cz
eWAT – http://svetadivadlo.blogspot.com

Václav Chochola | Artinbox Gallery, Praha, do 21. 3.

7 Festival tibetských filmů a filmů o Tibetu

Končí Magdalena Jetelová | Muzeum umění Olomouc

8

VYVINULI JSME NOVÝ DRUH

9

DIÁŘE:

Petr Nikl | Galerie hl. m. Prahy, Městská knihovna

10

JE KULTURNÍ!

A. P. Čechov: Višňový sad | Divadlo Na zábradlí, Praha

11

Končí NehmotnNY | MeetFactory, Praha

Tanec Praha 2013 | 25. ročník mezinárodního festivalu současného tance

G. Verdi: Don Carlo | opera, Národní divadlo, Praha

12

Udílění Cen Czech Grand Design | czechgranddesign.cz

Fresh Film Fest | freshfilmfest.net

v prodeji: papelote, Vojtěšská 9, Praha 1 | www.diar2013.cz, www.papelote.cz

13

ŽENSKÉ | Umění 90. let | Moravská galerie v Brně

kulturissimo.cz papelote

Vyšlo 68. číslo revue

ANALOGON

SURREALISMUS - PSYCHOANALÝZA - ANTROPOLOGIE - PŘÍČNÉ VĚDY

věnované tématu

„Příroda a její národy“

P. Clastres: *Společnost proti státu*; **A. Wendt:** *Zápas*; **A. Lass:** *Čím to, že český lid je „dosud živý“?*; **B. Solařík:** *Temnota a jas v českém folkloru*; **L. Kryvošej:** *Cikáni*; **J. Kohout:** *Tak nám oživil Ferdinanda*; **Jean Starobinski:** *Jean-Jacques Rousseau: průzračnost a překážka*; **Z. Justoň:** *Hyperindiáni*; **V. Čílek, A. Stipsits:** *Krása je rozmanitost plazů*; Jak byli Maasawa a lidé z Oraibi vystrašeni k smrti; **K. Piňosová:** *Stručná zpráva o Kačínách*; **Al. von Humboldt:** *Jihoameričtí jedci hlíny*; **N. A. Chagnon:** *Sestavování genealogie Janomamů*; **R. Kubík:** *Čičimékové*; **O. de Andrade:** *Lidožrouti*; **Černá a bílá legenda**; *Zítřka se bude tančit... aspoň někde*; **Conrad / Jařab:** *Srdce temnoty*; **Ad. Parlesák:** *Habešská odysea 1935–1936*; **L. Antonín:** *Objevné plavby kapitána Cooka*; **J. Grim Feinberg:** *Belošské rozprávky; Kontakty a fenomény (civilizací)*; **Chetité a P. Martinec:** *Lidé a jejich příroda*; **K. Biebl:** *Mlčení milionů; Pozdravy finského lidu*; **Vít Zdrubecký:** *Les potvor*; **L. Martínek:** *Primitiv tam, primitiv sem*; **B. Solařík:** *Imaginativní seismografie v meziválečném čs. surrealismu*; **T. Skarynkina:** *Plenitelka vlastní paměti*; **M. Mareček:** *Pod sluncem tma*; **Kundí virvál aneb Napružené chlácholinky** (Dryje, Hliský, Martínková, Rauwolf, Havlíková); **F. Dryje:** *Kalandra, Uhl a skutečnost snu*; **B. Solařík:** *Lassova lázeň v trhlíně smyslů*; **Vyobrazení:** Curtis, de Bry, Eckhout, Fa'tu Akelei Feu'u, Kubík, Hrušková, Kryvošej, Kohout, Webber, Bodmer, Catlin, Čílek, Breed, Pantone, von Holzstich, T. F. Millet, Polívková, Parlesák, Eisenstaedt, Sainson, Arago, Lemercier, Firth, Faas, Markine, Štyrský, Toyen, Nezval, Teige, Daňhel, Lass, Le Moyne de Morgues aj.

Vydává: Sdružení Analogonu, Mezivrší 31, 147 00 Praha 4; Vydavatel + redakce: tel. 725 508 577; dryje@surrealismus.cz

Distribuce: KOSMAS, s. r. o., Lublaňská 34, 120 00 Praha 2 (tel: 222 510 749; www.kosmas.cz);

předplatné: Zuzana Tomková, analogon@analogon.cz, tel: 776 260 909

www.analogon.cz

Náměstkovy nohy na ramenou

Katalog přání ministerstva školství

Průběh dvou senátních slyšení ve věci chystané novelizace vysokoškolského zákona ukazuje, že ministerstvo školství sice formálně mění taktiku, ale zkvalitnění českého vysokého školství stále spatřuje především v jeho manažerizaci.

LUKÁŠ MATOŠKA

„Není možné se všem zavděčit. Já bych vás chtěl poprosit, abyste se vždycky dívali, zda návrh jako celek nás posouvá k lepšímu, jako celek funguje, přestože tam každý najde nějakou část, kterou by si dokázal představit jinak. Tak to prostě v životě je. Kouzlo akademické obce je v tom, že je schopná to akceptovat... Aktuálně máme ministra, který byl dvojnásobným děkanem a dvojnásobným rektorem. Věřte tomu, že on je velmi silným korektivem toho, co se do novely dostalo a nedostalo.“ To jsou slova náměstka pro výzkum a vysoké školství Tomáše Hrudu, jimiž na únorovém senátním slyšení ke změnám vysokoškolské legislativy pacifikoval přítomné škarohlídy – a následně se musel z jednání předčasně omluvit. Od doby, kdy Petr Fiala převzal ministerstvo školství po Josefu Dobešovi, se datuje přechod od záměru zcela nahradit

Reformování veřejných resortů se začalo brát jako samozřejmost i v tuzemsku, často bez vysvětlení i analýzy. Ono neurčité „musí se to udělat“ s eventuálními projevy lítosti, že se tak dosud nestalo, platí i v případě vysokoškolských reforem. Jejich historie ovšem sahá před Dobeše – podle jedněch k takzvané *Bílé knize terciárního vzdělávání*, podle druhých až někam k bílé nemoci.

Až telepatickou sehranost reforem napříč resorty vysvětlují kritici neoliberalismu jako projev kapitálu, jemuž globalizace dala okusit vlastní meze, a tak začal expandovat ve veřejné sféře. Heslo „rozděl a panuj“ nade všechny mocenské principy prozíravě povýšila velká většina neoliberálních kabinetů. Proto se zpravidla škrtá v jedné oblasti za druhou, zřídka kdy simultánně. Druhé pravidlo před nedávnem někdo nazval „principem jezinky“ – novinky jsou zaváděny pokud možno v minimalistické podobě. Když se mluví o finanční spoluúčasti studentů, bude to nejdříve zápisné, když se mluví o druhé složce pojistného ve zdravotnictví, budou to doplatky nejdříve v řádu desítek korun. Pak uvidíme.

Plánovaný kompromis

Důvodem současného formálního úkroku ministerstva od přípravy nového zákona k novele o novele, když byl loňský odpor vysokých škol. Díky největším studentským protestům od roku 1989 se sečetly dny předchozího ministra a fakt,

podíl rady na volbě rektora. Nemáme zde co do činění s kompromisem, kterého ministerstvo dopředu chtělo dosáhnout?

Správní rady se zatím vyjadřují především k majetkovým záležitostem univerzity. Napříště by měly spoluurčovat i rozpočet, kontrakt a dlouhodobý plán vysoké školy a vůči senátům disponovat měkkým vetem. „Správní rada průběžně informuje ministerstvo o vývoji vysoké školy a případně upozorňuje na negativní jevy a rizika,“ zní jeden z dalších návrhů obsažený v katalogu. Nynější zákonná úprava, která má zůstat beze změny, říká, že „členy správní rady po projednání s rektorem jmenuje a odvolává ministr“. Takže vznikne dozorčí rada. Otázka, kdo bude kontrolovat kontrolory a proč jsou dnešní samosprávné kontrolní mechanismy nedostatečné či dysfunkční, jako by byla předem zodpovězena. O pojetí manažerského řízení školy svědčí i nové postavení rektora, který „disponuje personálními kompetencemi pro celou vysokou školu, tyto ale může delegovat dle svého uvážení“.

Ministerstvo hodlá profilovat studijní programy na tři stupně. Katalog je zde kupodivu konkrétní, poskytuje modelové příklady: z ekonomiky a managementu na jedné straně, ze strojírenství na straně druhé. A v zásadě podle vodítka těchto oborů by se měly dělit všechny další programy na stupeň profesní, akademický, výzkumný, respektive profesní

předčasně omluvit. Na takové větě by nebylo mnoho k podivu, pokud by nebyla vyslovena na senátním slyšení právě k otázce financování školství. K té se vyjádřila petice *Za vytvoření podmínek pro kvalitní vzdělávání*, v níž na podzim formulovaly společné požadavky školské odbory a iniciativa Za svobodné vysoké školy: „Nedostatečné financování sužuje i veřejné vysoké školství. Vláda zřejmě hodlá vzdělávání ‚reformovat‘ – přizpůsobovat tržním principům – novelizacemi stávajícího vysokoškolského zákona, což jediné posílí nešvary dosavadního systému... Pro kvalitu regionálního a vysokého školství a zvýšení úrovně vzdělanosti žádáme vytvořit potřebné podmínky... Vyzýváme proto vládu a parlament, aby bez zbytečného odkladu jednaly a již při přípravě rozpočtu na rok 2013 a také ve výhledu na roky 2014 a 2015 zajistily potřebné prostředky pro rozvoj školství.“

Deklarace o tom, že školství nelze adekvátně financovat vzhledem k umořování státního dluhu, neobstojí tváří v tvář církevním restitucím, stamilionovým projektům typu Docházky nezaměstnaných ani samotnému vývoji deficitu státního rozpočtu. Proč tedy navzdory připravované reformě vysokých škol tvrdohlavě nepožadovat plošné navýšení prostředků v resortu, který je na třetině evropského průměru, jako předpoklad k jakékoli další diskusi o případných změnách?



Náměstek ministra školství Jiří Nantl na odchodu ze senátního slyšení

zákon o vysokých školách k záměru dosavadní znění pouze novelizovat. Ale odkud se do novely, jejíž příprava právě pokročila, „dostalo a nedostalo“, jak záhadně podotýká Hruďa, to, co ministr údajně silně korigoval?

Spříznění reformou

O pozadí změn legislativ upravujících status vysokého školství uvažuje profesor Howard Hotson, spoluautor výzvy britských akademiků Braňme veřejné vysoké školství: „Jediným argumentem je, že tržní fungování univerzitního systému učiní systém efektivnějším, což se zakládá na nepodloženém předpokladu, že trh je nejefektivnějším nástrojem, jakým lze rozdělovat omezené finanční zdroje.“ Britská vláda totiž „zreformovala“ jeden z nejúspěšnějších vzdělávacích systémů z nutnosti, jejíž existenci před tím nic nenasvědčovalo.

že odpůrci byli přece jen na správné stopě, stvrdilo ex post i samo ministerstvo, když stáhlo první z odmítaných věcných záměrů. Začalo se taktizovat a zamýšlené změny byly rozděleny na dvě fáze. V prvním dějství se pokračuje zhruba tam, kde původní záměr ani nestačil začít – zatím se bezprostředně nejedná o studentech. Katalog přání ministerstva školství, který byl sestaven k jednáním o novele, se z podezřívavosti k reformním neologismům přinejmenším na jednom místě poučil. Tam, kde byla dříve „rada vysoké školy“, tedy instituce bdící nad celou akademickou obcí, vystačí si novela s dosavadní správní radou, která má z procesu vyjít aspoň výrazně posílněna, a to logicky na úkor akademické obce. Nicméně dle náměstka Hrudu ministerstvo ustoupilo v tématech, která v katalogu zůstala z minula, jako je například

a výzkumný. Přičemž prvně jmenovaný stupeň produkuje zjevně přímo zaměstnance, teprve druhý potenciální vědce. Jak do těchto kategorií, pokud vůbec, vplynou humanitní či medicínské obory, zůstává bez odpovědi. Vyhledka takto „profilovaných“ zítřků v nás může vyvolávat také obavu, že za pravidelného krácení výdajů na veřejné vysoké školství může být existence tří kvalitativně odlišených stupňů zúročena při přerozdělování menšího objemu prostředků.

Prosadit jednu tezi

„Jsem rád za tuto debatu a doufám, že se nebude věnovat jenom jednotlivým dílčím aspektům, jako je vývoj objemu prostředků vyčleňovaných na školství,“ vyslovil přání první náměstek ministra školství Jiří Nantl a následně se musel z jednání rovněž

To by znamenalo neřešit půjčky pro studenty, které mají být společně se zápisným předmětem druhé fáze novelizace, ale posilování stipendijního systému a namísto dvakrát pěti tezí „ke zkvalitnění českého školství“, jež ministerstvo představilo, prosadit tezi jednu: odpovídající financování.

V opačném případě bychom se museli spokojit s variacemi na předvolební kampaň z roku 2010, kterou na posledním senátním slyšení bravurně předvedl náměstek ministra financí Jan Gregor: „Před dvěma lety, kdy začal růst tlak na Řecko coby dlužníka, štouřalo se do jednotlivých výdajových politik a byly objeveny řecké školy, kde počet učitelů několikanásobně přesahoval počet žáků. Neraď bych se dočkal podobné situace v České republice.“

Autor studuje filosofii na FF UK.

Komiksová hra s historií

K současnému polskému neonacismu

V Polsku se dynamicky rozvíjí neonacistické Národní hnutí, které má podporu mnoha novinářů, lidí z oblasti kultury a pravicových politiků. Rozložená levice ztrácí význam a mládež vyhraňující se vůči absenci jasných alternativ sympatizuje hlavně s krajní pravicí. Jedním z důvodů je i zkreslený obraz historie.

MICHAŁ GAUZA

Polsko v současnosti přihlíží degenerované veřejné debatě, během níž posvátá a široce chápáná svoboda slova umožňuje projevy nenávisti. Na počátku 21. století byly rasistické, antisemitské, autoritářské či šovinistické názory v médiích napadány nebo aspoň pomíjeny mlčením. Senzace, kterou vyvolávaly, nesloužila jako dnes k bezmyšlenkovité propagaci pravicových politických uskupení. Situace se začala měnit v letech 2005 až 2007, za vlády strany Právo a spravedlnost v koalici se stranou venkovského protestu Sebeobrana Polské republiky a katolicko-konzervativní Ligou polských rodin, jejímž zázemím byla do roku 2006 nacionalistická organizace s předválečnými kořeny Všepolská mládež. V této době hlavní polská média přes svůj neoliberální a konzervativní charakter podnikla nebyvalý útok na vládu, když do karikатурních rozměrů nafoukla nepochybné autoritářské tendence hlavní vládní strany a také nekompetentnost vlády na mezinárodním poli.

Tehdy byly definitivně pohřbeny zbytky novinářských standardů – na bitevním poli zůstali novináři s jasnými politickými, ale i stranickými sympatiemi. V důsledku toho od roku 2005 pozorujeme rozvoj pravicových a krajně pravicových médií, jejichž nazírání politiky, mezinárodních vztahů a nakonec i historie je podobně radikální. Společným jmenovatelem nových a starých médií jsou pouze neoliberální sympatie, přirozeně tedy došlo k přesunu „neutrální“ roviny veřejné debaty ze středu doprava.

Svoboda trhu i šovinismu

Do nedávné doby převažující umírněně konzervativní vize polské a světové historie byla nahrazena šovinistickými názory, v nichž je nacionalismus zaměňován s „patriotismem“, slovem, které si pravice zcela přivlastnila. Ostudné stránky minulosti, jakými byly předválečné antisemitské výstupy Národně-radikálního tábora či zabíjení Poláků a Židů nacionalistickými Národními ozbrojenými silami, bývají nazývány historickou nutností. Pogromy na etnických menšinách se považují za nedůležité, pokud jejich původci zároveň bojovali s komunisty. Objevují se kuriózní historické publikace – například výjimečně populární kniha Piotra Zychowicze *Pakt Ribbentrop-Beck* (2012), v níž autor odůvodňuje nutnost spojení Polska s nacistickým Německem proti Sovětskému svazu.

Především mládeži vychované nefunkčním školstvím v egoismu volně tržního kultu se často nedostává elementárních historických a společensko-politických znalostí. Pokud se angažuje v politice, pak obvykle směřuje do tábora krajní pravice. To je dnes totiž jediný tábor se silnou identitou, který otevřeně kritizuje polskou i unijní vládu z neoliberálních a současně eticky konzervativních pozic. Levice brání hranice svobody slova, když zkouší vytlačit z diskursu antisemitské, antiimigrantské, islamofobické či homofobické obsahy. Polská pravice

se oproti tomu odvolává na svobodu slova v jejím absolutně krajním pojetí, což mládež přitahuje. Svobodu trhu a svobodu pro šovinismus chápe jako jednotný celek.

Podle pravicového vzoru

Ve všudypřítomné zjednodušené verzi historie byl předchozí politický systém, nazývaný prostě „komunismus“, jako celek postaven na roveň s brutalitou stalinismu. Tento „komunismus“ se stal synonymem levice a je hlavním klackem na jakékoli rovnostářské iniciativy či návrhy byt jen malých oprav neoliberálního ekonomického systému. Komiksovou verzí historie a její všudypřítomnost i všeobecnost lze snadno přirovnat k socialistickému

Nuovu nebo dokonce Blood & Honour. Členové Tábora i Všepolské mládeže jezdí každoročně na maďarský festival Magyar Sziget, na němž se shromažďují nacionalisté, neofašisté a neonacisté z celé Evropy. Dostupné jsou jejich fotografie s neonacistickou zpěvačkou Sagou stejně jako informace o tom, že se na vlastních sjezdech v Polsku zdraví hitlerovským pozdravem.

Znovuzískání historie

Zmíněný rozvoj Národního hnutí, které je představováno v médiích jako organizace pro široké masy, je možný také – a možná především – díky financování polským milionářem Ryszardem Oparou a podpoře jeho pravi-



Národně-radikální tábor a Všepolská mládež na manifestaci zvou zjevně neonacistické organizace z celé Evropy. Foto Antifa Polska

realismu. S přispěním velkých státních dotací vznikají filmy, komiksy, hry či hudební kusy zplošťující nebo zcela deformující historii dle pravicového, ba dokonce krajně pravicového vzoru.

Doposud atraktivní levicový protest a levicové návrhy společensko-politických změn se staly více než kdy jindy nepopulární. Naopak vzrostla obliba organizací autoritářské až nacistické povahy. Příkladem jsou stále populárnější Národně-radikální tábor, Všepolská mládež či Národní obrození Polska. Jejich zástupci vystupují v médiích hlavního proudu, kde se odvolávají na svůj patriotismus, v čemž jim pomáhá skutečnost, že v Polsku je pouze nepatrné povědomí o místním nacismu. Nacisty přece byli Němci, nikdy ne Poláci. Předválečná historie takových uskupení, jakým je Národně-radikální tábor, bývá v médiích ignorována, přestože se žádá z nacionalistických organizací od těchto tradic nedistancuje.

Národně-radikální tábor a Všepolská mládež přitom na manifestaci typu Dne národní nezávislosti zvou zjevně neonacistické organizace z celé Evropy – maďarský Jobbik, švédskou Sverigedemokraternu, italskou Forzu

cového média Nowy Ekran, jež donedávna zaměstnávalo lídra Všepolské mládeže Roberta Winnického. Na takzvaném Pocho-du nezávislosti na podzim 2012, organizovaném Národně-radikálním táborem a Všepolskou mládeží, byl hostem také jiný milionář, Jan Kobylański, jenž hlásá antisemitské názory a je čestným předsedou Tábora velkého Polska.

Situace v Polsku se může zdát nebezpečná, ale není tragická – dokud existují eticko-liberální, levicové a postlevicové organizace, jak se označuje část anarchistů, lze dovozovat, že Národní hnutí nemusí zcela dominovat. Zrození silných neonacistických uskupení totiž také vyvolalo aktivitu levicových organizací a aktivistů, kteří potřebují znovu definovat vlastní totožnost. Aktivizovat mládež, která nachází své místo na radikální pravici, ovšem bez znovuoživení historie půjde jen těžko. Přesto právě příklad současné účinnosti pravicové historické politiky ukazují, že není jiná cesta, jakou by široce pojímaná levice znovu nabyla významu.

Autor je člen Krytyky Politycznej v Lodži.

Z polštiny přeložila Marcela Komínová.

napětí

Ve Velké Británii se protestuje proti strategii nazvané Dash for Gas (Honba za plynem), tedy plynovým elektrárnám, které chce postavit firma EDF. Do roku 2030 je jich naplánováno dvacet, jedna přitom ročně vypustí do vzduchu 4,5 milionu tun CO₂, což je víc než množství, kterým zamoří ovzduší za rok třeba Paraguay. Obrovská spotřeba plynu má navíc údajně vyhnat do výše ceny této suroviny, kterou mnoho domácností využívá pro topení. Hnutí No Dash for Gas teď hrozí pokuta pět milionů liber za okupaci jedné z elektráren EDF.

Zapatova armáda národního osvobození (EZLN) z Lacandonské džungle oznámila na počátku února začátek dalších politických kroků a ohlásila, že při plánovaných setkáních na zapatistickém území hodlá vybrat ty, kteří se budou podílet na budoucích iniciativách shrnutých pod prostým označením La Sexta (Šestá). V dokumentu, který se objevil na oficiálních webových stránkách EZLN, se říká, že od této chvíle budou jejich slova „směřovat výhradně k těm, které potřebujeme a které uznáváme“, a odmítá se jakákoliv spolupráce s těmi, kteří v minulosti získávali politické výhody z jiné kampaně pro své vlastní zisky. EZLN rovněž i nadále trvá na svém odmítavém postoji k volbám a prohlašuje: „My chceme změnit nejen vládu, my chceme změnit svět.“

V Belgii od 18. února probíhají mohutné protesty dělníků z ocelářské nadnárodní společnosti Arcelor Mittal, která chce v zemi zavřít několik továren a připravit tak o práci minimálně 1 300 lidí. Management podniku vysvětluje propouštění obecným úpadkem ocelářského odvětví a tím, že v roce 2012 dosáhla firma ztráty 200 milionů eur. Rozzlobení dělníci, kteří se s vyhazovy nehodlají smířit, začali v Bruselu a Namuru, kde sídlí valonský parlament, pouliční válku s policií. Předseda vlády Elio Di Rupo pod tlakem veřejnosti i násilných protestů nakonec slíbil, že bude s vedením ocelářské firmy ještě jednat. Podobný protest proti chování Mittalu se uskutečnil i před budovou Evropského parlamentu ve Štrasburku, přičemž i ten skončil konfliktem s policejními zásahovými jednotkami.

Appalachia Resist je hnutí, které bojuje proti firmě Greenhunter, využívající v Apalačském pohoří metody hydraulického štěpení pro dobývání břidlicových plynů. Ve středu 20. února se aktivistům podařilo na pět hodin zastavit provoz jednoho ze skladů firmy. Aktivisté tu protestovali například s heslem „Greenhunter: pomáhá bohatým být bohatší a chudým být nemocnější“.

—lr—



Michal Jurman
(V)stupnice do novoduru
 Barbara 2012, 72 s.

Nad sbírkou poezie Michala Jurmana je vztyčen kompoziční most stupnice C-dur. Každý název básně odpovídá jednomu tónu a na konci řady se autor vrací zpět po tónině až na samý začátek. Tento elegantní stoupavě klesavý rámec je ale bezmála posledním harmonickým konstruktem, který nám autor ve svém díle nabízí. I přes zaklínání Beethovenem či Lisztem v úvodní básni je pro celek Jurmanovy práce charakteristická spíše dezintegrace a disharmonie. Sémanticko-gramatické experimenty troskotají na jejich nešťastném využití bez jakéhokoliv hlubšího smyslu. Substitute tohoto druhu (například: „lo3“ namísto lotři nebo „o5“ namísto opět) jednoduše fungují, a i přes sebezapálenější snahu odhalit v kontextu jednotlivých veršů jejich významový, popřípadě rytmický potenciál je výsledkem nežádoucí čtenářské zmatení a následné zklamání. Další kotvou, která nemilosrdně táhne sbírku ke dnu, jsou časté homonymické hrátky na úrovni dětských říkanek (například: „záhada/ stočená/ za hada“ nebo „jitro v cele/ celé ve vůni/ jitrocele“). Výslednému dojmu příliš nepomáhá ani předmluva Ireny Tábořské, v níž jsou právě tyto momenty označeny za kvalitní a nosné. Tábořská navíc předkládá interpretační klíč ke kompozici sbírky jako „životní oblouk mezi narozením a smrtí“. S nadšenou, optimistickou výzvou k jeho hledání i k četbě (V)stupnic do novoduru však není možné souhlasit.

Jakub Černík



Fernando Arrabal
Kámen bláznivosti: kniha panická
 Přeložil Denis Molčanov
 Dauphin 2012, 126 s.

Mnozí Španělé znají sekvenci z jedné televizní debaty z osmdesátých let, kde Fernando Arrabal s neobyčejnou houževnatostí vykřikuje: „Nechte mě mluvit, nechte mě mluvit!“ Načež zcela rozloží diskusi o milenarismu tím, že jej komolí coby „mineralismus“, nemluvě o dalších modifikacích. Není přitom jasné, zda je pouze opilý, zda vtipkuje, zda je zcela mimo, nebo zda tím třeba naznačuje souvislost mezi příchodem Krista a kamenem (mudrců). Možné je vše: to, co nemá být umlčováno, je tu zřejmě nespoutaná imaginace. Arrabal dosud není v českém prostředí příliš zabydlen, a to ani poté, co se veřejně zastal svého druha v exilu, mediálně pronásledovaného Milana Kundery. S podobnými tématy však nemá Kámen bláznivosti nic společného. Jedná se převážně o záznamy snů s arrabalovskou konjunkcí obscénnosti, syrovosti a nejrůznějších symbolů, od srdcí a prsů po koně a ryby, které se v průběhu sbírky obsedantně znovu a znovu vynořují. Text pochází z roku 1962, tedy z období postupného rozchodu s družinou okolo André Bretona a vzniku uměleckého (anti)hnutí Panique, jehož zakladateli byli Arrabal, Alejandro Jodorowsky a Roland Topor. Právě Toporovy ilustrace doprovázejí první české vydání a hlavně kvůli nim je dobře, že kniha vychází v rozmáchlém formátu A4 se svéráznou a velkorysou sazbou, neboť by byla škoda nechat imaginaci promlouvat v ušlápnutém vydání.

Michal Špína



Kingsley Amis
Manuál každodenního pijáka
 Přeložili Ivar Tichý a Miroslav Jindra
 Plus 2012, 296 s.

Alkohol patří nedílně k životu a lze jenom litovat, že v dnešní uspěchané době nemá místo, jež mu právem náleží. Jestli dospělému člověku v souvislosti s alkoholem něco skutečně škodí, je to pití pančovaného alkoholu a stresující popíjení v nelidských podmínkách. Jinak lze prohlásit, že pití malého množství alkoholu neškodí v jakýchkoli dávkách. I ti nejstřídmější filosofové rádi se zúčastňují symposionu, kde teče opojný alkoholický nápoj jako prostředek sebereflexe. Manuálem každodenního pijáka, literárního průvodce světem kultivovaného pitíva, se lze řídit najisto v oblasti whisky, ginu, sherry, vínovic, nejznámějších koktejlů a francouzských a italských vín, s výhradami, ale i bez! Ovšem ostatní vína než obligátní jsou popsána toliko letmo, piva Kingsley Amis téměř nezhodnotil a některé kořalky (zubrovka, travarica, slivovice, fernet, meruňkovice) nedocenil: ten úděl zůstal na nás. Domorodec pochopí, že v Manuálu chybí feřmincka, kávovinový vezír, koktejly magické oko (pivo a pepermintka), rudý kladivo (doruda rozžhaveným pohrabáčem svař rum s červeným vínem), medvědí mlíko (teplé mléko s rumem), černý švihák (káva s fernetem), šavle meče (rum s griotkou), stereo (současně vypitý rum s pepermintkou). Také vyprošťovaky jsou zastoupeny střídmě. Zcela chybějí konopné pivo a vodka a také zamyšlení nad tabákem jako výrazným působkem pijáckého požitku a meditace schází. Přesto je kniha nanejvýš podnětná a patří jí čestné místo v knihovně člověka, který to myslí s životem vážně.

Vít Kremlíčka



Jeniček a Mařenka: Lovci čarodějnic
Hansel & Gretel: Witch Hunters
 Režie Tommy Wirkola, USA, 2013, 88 min.
 Premiéra v ČR 28. 2. 2013

Po Peteru Jacksonovi je Tommy Wirkola další tvůrce, který začínal fanouškovskými krvavými horory a následně pochopil, že v prostředí hollywoodských hitů se jeho morbidní nápady nejlépe uplatní v žánru pohádkové fantasy. Jeníček a Mařenka: Lovci čarodějnic jsou do značné míry takoví, jak bychom si představovali, že by mohli ideálně dopadnout filmy Abraham Lincoln: Lovce upírů nebo Sněhurka a lovec. Tedy přímočarý, rychlá akční zábava s krvavými efekty a absurdními ironickými odkazy – např. dospělý Jeníček trpí z předávkování sladkostmi v perníkové chaloupce cukrovkou. Wirkolův autorský projekt navíc díky zcela konvenčnímu „šestákovému“ příběhu drží pohromadě mnohem lépe než jeho předchozí nízkorozpočtová hororová komedie Mrtvý sníh. Jeníček a Mařenka sice nejsou komiksová adaptace, ale jejich děj i stylizace v podstatě odpovídají akční odnoži současného amerického komiksového mainstreamu. Daleko víc než o příběh v něm totiž jde o vizuální atrakce, ať už se jedná o smyšlené zbraně a nástroje, které Jeníček a Mařenka používají, nebo o celkovou dynamiku akčních scén, jež stavějí na nadlidsky nadsazených úkonech hrdinů a spektakulárně podané brutalitě. Wirkola tu buduje jakousi brakovou protiváhu k snahám společnosti Marvel přenést postupy svých superhrdinských komiksových řad na plátna kin v sérii Avengers. Také Jeníček a Mařenka jsou totiž zjevně testovací „pilotní epizodou“ pro možný filmový seriál.

Antonín Tesář



Let Flight
 Režie Robert Zemeckis, USA, 2012, 138 min.
 Premiéra v ČR 21. 2. 2013

Po dekádě strávené nad filmy animovanými technologií motion capture se Robert Zemeckis vrátil ke klasickému hranému filmu. Snímek Let působí vedle předchozí digitální trilogie náhle až civilním dojmem. Dílo diváka dosti mate, protože po úvodní půlhodině uvozené brilantně natočenou nehodou letadla režisér náhle vyprávění drasticky zpomalí, ba ho na okamžik téměř úplně zastaví. Žánr leteckého dramatu zůstává kdesi za zády, obdobně jako před lety v Trosečnickovi, a publikum čeká na drama soudní, které se však nedostavuje. Trochu překvapivě je pak Let převážně o alkoholismu, který v reálném běhu života bývá spíše analogií pádu. Právě žánrové chameleonsství je Washingtonovo přehrávání opilectví, nominované nicméně na Oscara. Když pak na scénu vstoupí „kokainový Ježíš“ John Goodman, aby skoro uchlastaného „Lazara“ postavil na nohy, skoro by si člověk řekl, že to je celé vlastně vtipná a svěží nadsázka. Jenže celé dohromady to nějak nefunguje. Let tak zůstává slušnou podívanou, která však mohla být něčím lepší.

Jakub Pech



Phlo Finister
Poster Girl
 Free download 2012

Dvacetiletá Američanka s egyptskými kořeny se dostala k hudbě svým zájmem o módu šedesátých let, zejména pak o slavnou módní vlnu zvanou youthquake. Ve svých teenagerských letech se živila modelingem, později i jako módní návrhářka. Láska k hudbě ji však přivedla k hudebnímu průmyslu. První dvě alba Silver Hill a Crown Gold trpí tvůrčí neoriginalitou, i přesto směsice cover verzí s různorodými produkcemi ukrývá své poklady. Pop, rock a hip hop splývají dohromady s láskou k Edie Sedgwick. Ta se nám zjeví, pokud k audio zážitku přidáme i dojem vizuální. V klipu Bang Bang vystupuje Finister jako elegantní mladá dáma toulající se po centru Londýna. V uvolněném a proslulém Shades vyměnila eleganci za pohodlné oblečení devadesátých let. Poster Girl se od předchozích desek v mnohém liší. Hudební produkce už nespočívá pouze v míchání žánrově různorodých skladeb a navíc je, především v podání Benny Cassette, vynikající. Zpěvačka se rozhodla opřít o své vlastní texty a i to jde nakonec celé desce k duhu. Většina skladeb se nese ve víru emocí, flirtování, touhy po muži, se kterým by chtěla strávit zbytek svého života, místo toho se ale pokaždé zamiluje do feťáka. V písni Mod God znějí úvodní slova: „Můj rozkok chutná jako promethazin.“ Nejvýraznějším a nejtemnějším singlem desky je Hotel Miami. Zde se Phlo Finister představuje jako prostitutka, ale zároveň i jako něco nedostupného, co najdeme až v nejvyšších patrech, v pokoji 2012.

Ondřej Bělíček



Petr Hlaváček, Dušan Radovanovič
Vytěsněná elita
 FF UK 2013, 166 s.

Vytěsněná elita je název útlé publikace, která si dala za cíl upozornit na některé dávno zapomenuté osobnosti Německé univerzity v Praze. Šlo vesměs o humanitní učence, pedagogy i nadané studenty, jimž židovský původ zkomplikoval vědeckou kariéru a bohužel je v mnoha případech stál život. Svazek obsahuje dvě krátké úvodní historické studie. První pomůže čtenáři zorientovat se v meziválečné historii dnešní Univerzity Karlovy, ta druhá se věnuje rasové perzekuci v tomtéž prostředí po roce 1938. Jádrem knihy jsou krátké medailonky popisující život a vědecké působení pozapomenutých vědkyň a vědců. Za pozornost stojí i uveřejněný úryvek z paměti profesora starověkých dějin Viktora Ehrenberga, v němž popisuje své angažmá na pražské univerzitě v letech 1928 až 1939. Sympatická kniha je dobrým příspěvkem k dějinám vzdělanosti českého teritoria. Zároveň je vhodným doplňkem dostupných materiálů, a to jak pro studenty, tak pro vyučující historiografie. Při čtení pasáží o tom, jak druhořadí akademici na Německé univerzitě likvidovali své nadanější kolegy židovského původu, až mrazí. Lokální učenci zde systematicky podrývali práci žen a mužů, která měla respekt po celém světě. Ti, kteří nezahynuli v koncentračních táborech, nakonec získali angažmá v předních vědeckých institucích v Evropě i zámoří. A to se o jejich nacistických kolezích, kteří museli univerzitu po roce 1945 opustit, říct rozhodně nedá.

Petr Karlíček



Showcase Beat le Mot
Alles
 FFT, Düsseldorf, psáno z představení 2. 2. 2013

Divadelní seskupení Showcase Beat le Mot patří společně se slavnými projekty Rimini Protokoll, She She Pop či režisérem René Polleschem k líní gíessenského Institutu pro aplikovanou divadelní vědu, který je zaměřen hlavně na rozvoj nových divadelních forem. Předposlední inscenace Alles, lze-li vůbec označení inscenace použít, ukázala cestu od pevného tvaru k divadelnímu happeningu, koncertu a performanci. Tvůrci Showcase Beat le Mot předělili scénu a hlediště projekčním plátnem a na jeviště rozmístili lavice pro diváky-participanty mezi množství dřevěných kinetických objektů inspirovaných například hermetickými rukopisy či tarotovými kartami a Marcellem Duchampem. Nechyběla ani kuchyň, v níž se po dobu představení vařila polévka pro zúčastněné, a hudební nástroje. Diváci mohli během scénických a hudebních akcí procházet volně mezi aktéry, vybírat si úhel pohledu, zkoušet rozpohybovat objekty, číst si ve scénáři, pít a jíst. Nikdo jim nebránil zapojit se do téměř čtyřhodinové seance na téma stvoření světa, magie a náboženství. Volný scénický tvar Alles nabízí prostě triky, jako například promítání skvrn a geometrických vzorců meotarem na plátno, čímž je zpodobňováno stvoření světa, ale třeba také přednášku o tajných řádech a znacích, čtení dopisů Satanovi, boj mužů s akvárii na hlavách. Přitom je zde minimum dramatických situací a okamžiků přiznaného dada, šmíry, dlouhých akcí a performativní hranice jsou rozvolněné natolik, že bylo snadné se ztratit.

Lukáš Jiříčka



A2 ZVIRE NIKDY

eskalátor

Už se začínalo zdát, že si žádná z českých univerzit ani desítek jejich fakult není schopna obstarat náborové video, které by potenciální studenty skutečně lákalo, bavilo a neodrazovalo tak jako spoty „Univerzita Palackého se představuje“ nebo „ČZU: Jsme živá univerzita“. I když nuda je pořád lepší než marná snaha o originalitu. Kvality populárního videa Lesnické a dřevařské fakulty Mendelovy univerzity v Brně s polonahými lesníky startujícími motorovou pilu a slečnami v bikinkách tančícími na thonetce sice inovativní průvodce Právnické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně nedosahuje, ale až příliš reálná názorová výměna mezi učitelem a ušklíbající se studentkou atraktivitě na škole nepřidá: „Vážení studenti, tady již nejste na střední, ale na vysoké škole,“ říká profesor. „Tak na to jsem zvědavá.“ Smutné skóre bylo naštěstí koncem února zachráněno brněnským Vysokým učením technickým. Stačilo dodat kýbl sebeironie a na společnou hrdou identitu budoucích studentů je zaděláno. Prestižky, tričko „I’m nerdy and I know it“, nesrozumitelné koníčky a neúspěch u dívek. Tam patřím!

M. Zajíček

Spodní hranice televizní zábavy zřejmě neexistuje. Aspoň o tom přesvědčuje Česká televize

licencovanou řachandou Copak bych vám lhal? nebo skeči Kanadská soda, v nichž je vtip načasován tak, že často nedojde ani po titulcích. Ještě dál zašla TV Barrandov se soutěží Kolik to stojí. První část pořadu, navázaná na jeden z obchodních řetězců, má být poučná. Dozvíme se třeba, že mléko od farmářů možná vypadá, že je zdravější než to v krabici. Ale nenechte se zmást a kupujte raději to ze supermarketu. Druhá část je založena na soutěžení dvou nakupujících. Musí třeba odhadnout, kolik váží hromádka mouky či grapefruit, tuhle dvě babky obdržely seznam a musely do pěti minut nakoupit co nejlevněji. Výherce dostává poukázku v hodnotě 300 Kč na nákup v supermarketu. Formát, který nic nestojí, poučí, pobaví... Co víc si od zábavy v televizi přát?

J. G. Růžicka

Troška odešel. Bohužel jenom po pěti minutách rozhovoru pro rozhlasový pořad Čajovna, do něhož si k nesnadnému úkolu rozebrat „Fenomén Zdeněk Troška“ přizval redaktor Pavel Sladký i samotného tvůrce další opravdové komedie Babovřesky. Dovolil si mu totiž klást analytické otázky. Pořad startuje telefonátem se zakladatelem fanklubu, kterému se líbí, jak se ve filmech uraženého režiséra odráží „to češháčství, ten náš český národ“. Což potvrdil i sám Fenomén: „Já dělám filmy pro českýho diváka. Jsem Čech a dělám český problémy.“ A daří se. Babovřesky po prvním víkendovém promítání překonaly dosud kralující

film Kajíněk návštěvností přes 140 tisíc diváků. Vladimíra Dvořáková se nedávno v jiném pořadu na Vltavě mýlila – národní soudržnost je zachráněna, ať už ministerstvo kultury bude kulturu podporovat nebo ne. Po konzultacích s právníky rozhlas záznam přerušeno rozhovoru uvedl, najdete ho v archivu vysílání.

M. Svobodová

Redaktor společenského týdeníku Reflex Jiří X. Doležal důrazně říká: „Nedám!“ Myslí tím peníze na živou kulturu. Odsuzuje „kulturní frontu“ za petici a únorovou demonstraci, za obojím totiž vidí rozmazlenost, narcismus, aroganci, pseudointelektuální snobství, pocit nadřazenosti a levicovost. Správné je prý nekomerčně tvořit po pracovní době a tvorbu brát jako koníček. Umělci či kritici mohou žádat o podporu pro důchodce či invalidy. V pozadí je otázka, kterou známe z raných devadesátých let: „Má vůbec demokratický stát podporovat ekonomicky neefektivní svobodné umění a tvorbu?“ Déjà vu. Pokud tu před rokem 1989 byla především praxe oficiální kultura, dnes by to mohla být kultura podpořená mecenáši, podle jejich vkusu. Jak řekl Ludvík Vaculík: „Tak se vyjeví, jak kdo potřebuje kulturu.“ Třeba si stát jako bonus k údajným úsporám vypěstuje i nový underground. Příležitost ke změně se přímo naskýtá – Koncepti účinnější podpory umění vyprší platnost právě tento rok.

K. Vojtíšková

Někteří zlinští občané zhodnotili skutečnost, že se imaginace politických protestů v našich končinách zpravidla drží okolo bodu mrazu, a minulý týden vyjádřili svůj odpor proti účasti komunistů v krajském zastupitelstvu stavbou sněhuláků. Předehtou k podivné alegorii byla akce „Vytrub rudé z kraje“, jejíž průběh nejlépe shrnul titulek „Kvůli komunistům šoféři mačkali klaksony“. Poté už pár horlivých rodáků dalo průchod svému antikomunismu a nespokojenosti s hejtnanem Mišákem prostřednictvím sněhu, z něhož uváleli a uhnětli koule, a samozřejmě nezapomněli ani na obligátní mrkev, kamínky a klacíky. První skupinka sněhuláků vyrostla ještě během troubení hned u silnice. Panáci ze sněhu se „mračili“ a drželi podobizny Lenina, Brežněva a Gottwalda, ve městě obzvlášť neoblíbeného. Naopak „sněhuláci symbolizující nevinnost“ se objevili poblíž sousoší bratří Baťů naproti zastupitelstvu. Tito sněhuláci byli postaveni zády k budově, jakoby v symbolickém dialogu s mytickými průmyslníky zprostředkovaném cedulkou: „Vám to určitě také vadí, ale oni vám zakázali se otočit.“ Jeden z organizátorů vše vysvětlil: „Bylo nám zakázáno otočit sochy Baťů, tak jsme otočili zády ke kraji aspoň sněhuláky.“ Je v tom zřejmě něco z myšlenky Litevců, kteří na protest proti jedné ze svých vlád postavili 141 sněhuláků a nechali je roztát. Co na to moravští aktivisté? Zvolili prý takové protesty, aby nikomu nemohly ublížit. A opravdu, oteplilo se.

M. Cecek