

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

10. 4. 2013 ROČNÍK IX

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

8



R

0.8 >
Ilustrace Martin Kubát, 2013
ISSN 1803-6635
9 771803 663006

NÁROD V LITERATUŘE

**Serge Gainsbourg a Bob Dylan / Berberian Sound Studio /
rozhovor s Tarasem Prochaskem / Circus politicus /
archeologie politické moci Giorgia Agambena**

Zlaté pravidlo

JIRÍ PŘIBÁŇ

Mnozí z nás si z dětství pamatují situaci, kdy jsme se měli rozdělit o nějaký pamlssek a rodiče nebo sourozenci nás upozornili na jednoduché pravidlo „Ty krájíš, já si vybírám“, případně „Já krájím, ty si vybíráš“. Jak je patrné, v jednoduchosti není jen krása, ale i smysl a účinek spravedlnosti. Jednoduché pravidlo distributivní spravedlnosti zabraňuje těm, kdo společné statky dělí, v kontrole jejich rozdělování. Nemojou koláč nakrájet tak, aby z toho měli prospěch na úkor ostatních.

Utilitaristé v tomto příkladu spatřují důkaz, že i v našem komplexním světě existují jednoduchá pravidla lidského soužití, která jsou spravedlivá již tím, že jsou pro nás pro všechny vzájemně výhodná. V právním státě má zmiňované pravidlo například formu *Nemo iudex in causa sua*, tedy pravidla, že nikdo nesmí být soudcem ve vlastní věci. Bez takové podmínky by neexistovala soudcovská nezávislost a nestrannost a nemohli bychom hovořit o spravedlivém soudním procesu. Zároveň ovšem tušíme, že tyto podmínky jsou sice nutné, ale zdaleka ne dostatečné, a že spravedlnost se nevyčerpává jednoduchými pragmatickými pravidly, která jsou výhodná a prospěšná individuálně i společensky.

V dějinách lidstva se snaha zachytit složitost spravedlnosti jednoduchým pravidlem označuje jako hledání takzvaného zlatého pravidla, které například v biblickém kontextu zní „Jak chcete, aby lidé jednali s vámi, tak jedněte vy s nimi“. Podstata tohoto pravidla, jehož obdobu bychom stejně tak našli u Sókrata nebo Konfucia, spočívá v přesvědčení, že spravedlnost je problémem lidské vzájemnosti, a proto nevyžaduje žádné speciální nebo teoretické znalosti, ale jen zdravý rozum a mravní přesvědčení. Nejvyšší hodnota zlatého pravidla spočívá v tom, že se na něm mohou všichni rozumně uvažující lidé shodnout a přijmout ho za své. Není kulturně nebo historicky podmíněné,

a proto ohledně jeho platnosti panuje všeobecný konsensus. Zlaté pravidlo je tedy maxima, která se netýká jen dělení koláčů, ale každého jednání. V tom ale také spočívá problém. Zdaleka ne všechny pohnutky lidského jednání a zdaleka ne všechny společenské podmínky totiž podporují rovnováhu. Stěží byste například sadomasochisty přesvědčovali o rovnosti ve vzájemném vztahu. Stejně pochyby vzbuzuje toto pravidlo i tvář v tvář sociálním a politickým nerovnostem, které jsou v každé společnosti viditelné a které nelze zakrýt žádným „závojem nevědomosti“, jak to ve svém myšlenkovém experimentu se spravedlností učinil politický filosof John Rawls.

Zlaté pravidlo však nekritizují jen psychologové a sociologové nebo politologové poukazující na rozpor mezi faktickými a ideálními podmínkami lidské společnosti. Jeho velkým kritikem byl rovněž Immanuel Kant, kterému vadila naopak empirická



Kresba Přemysl Černý

a pragmatická povaha zlatého pravidla, a proto ho chtěl nahradit pravidlem absolutním, takzvaným kategorickým imperativem, který zní následovně: „Jednej tak, aby se princip tvého jednání stal obecným zákonem pro všechny.“ Namísto lidské zkušenosti a všeobecného společenského konsensu zde promlouvá kritickým rozumem založený a univerzálně platný zákon, který je první podmínkou spravedlivé společnosti i lidské svobody. Člověk se stává svobodnou a autonomní bytostí ne libovůlí, ale teprve tím, že přijme kategorický imperativ za maximum vlastního jednání. Kantova metafyzika mravů ovšem skrývá jeden velký paradox – totiž že tento univerzální zákon a autonomie jedince nemají smysl bez partikulárního politického společenství a heteronomie zvyků a kulturních tradic. Kategorický imperativ povyšuje zlaté pravidlo na absolutní maximum mravního jednání, protože umožňuje odhlédnout od osobních preferencí, hodnot, zájmů, potřeb nebo ideálů, které lidské bytosti při vzájemném jednání chtějí nebo mohou brát v úvahu. Ze všeobecného konsensu se stává konsensus univerzální a spravedlnost se může ujmout vlády nad celým lidským rodem.

Cena za tuto univerzální vládu a nahrazení pragmatického pohledu kategorickým imperativem je ovšem vysoká, protože ztrácíme ze zřetele pragmatický účel lidského soužití a namísto vzájemně spolupracujících a konflikty řešících lidí se z nás snadno mohou stát fanatici univerzálního zákona, kteří se necítí být odpovědni společensky, ale jen metafyzicky. A takoví lidé se pak z vyššího principu mravního často považují za ty, kdo náš společný koláč mají právo krájet i rozdělovat. Tito vládcí-filosofové totiž vůbec nepochopili jinou Kantovu myšlenku, podle níž „věčný mír“ není posledním účelem politické spravedlnosti, ale naopak jejím utopickým hřbitovem.

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

editorial

Velké Ř, které zdobí obálku, je považováno za jeden ze specifických znaků naší národní identity. V aktuálním čísle se ptáme mimo jiné na to, jak se projevuje vědomí národa v literatuře, zda a čím je v ní formováno češství a především zda národ není jen zastaralý koncept zabarvený do hněda. Jan Bělíček se ve snaze obnovit debatu o české národní identitě vrací na začátek devadesátých let a konstatuje, že „český intelektuál po revoluci prováhal svou dějinnou šanci v domnění, že dějiny skončily a on, společně s celým národem, se ocitl v čekárně do ráje blahobytu okcidentální společnosti“. Martin Pokorný v literárním zápisníku píše: „Nejvýznamnějšími současnými autory v češtině jsou skoro bez výjimky překladatelé a ten jeden básník, co ho můžu číst, taky překládá“ a vyhláší: „Kdo nepřekládá, ať je podezřelý!“ Kamil Čínátl si k analýze národních schémat zvolil mimořádně bohatou produkci memoárů českých herců. Obecněji se národní, respektive kmenové identitě věnuje Tomáš Glanc v esejí o panslavismu. Mimo téma čtete o zaslužilých umělcích Sergi Gainsbourgoví a Bobu Dylanovi, podivném filmovém objevu Berberian Sound Studio nebo se potěšte úryvkem z knihy Circus politicus, vtipně demaskujícím oligarchické základy Evropské unie. Karel Kouba

z obsahu

- 4 Étos montážní dílny. Český intelektuál a národní identita / Jan Bělíček
- 5 Zpětný chod. Dva zelené tóny Bohumily Grögerové / Karel Kolařík
- 6 S kým a na co vzpomínáme? Národ v zrcadle hereckých pamětí / Kamil Čínátl
- 9 Film, který popírá sám sebe. Berberian Sound Studio Petera Stricklanda / Antonín Tesař
- 18 Literatura slovanského národa. Modelování „přirozených“ celků „vlastní“ slovesnosti / Tomáš Glanc
- 20 Přijmout místo svého původu. Taras Prochasko o ukrajinské literatuře a haličské identitě / Marie Iljašenko
- 26 Ve svatyni moci. O čem mluví páni Evropy? / Christophe Deloire, Christophe Dubois
- 29 Homo sacer. Agambenova archeologie politické moci Západu / Jiří Růžička

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
24. DUBNA 2013

Ondřej Lipár



Drželi se tě chvíli
a náhle povolí

Jsi všední muž všedního vzhledu
měřitelný
snesitelný
dostupný

Na vrcholu potravního řetězce
oceli a skla
jeden stisk tlačítka
tě dělí ode mne

Nepokoušej se mě soudit
podle práce která mě živí
zeptej se kvůli čemu nespím
a proč jsi včera nešel spát

Báseň vybral Jaromír Týplt

Krajinou, kde zamrzá gin

Horská turistika Tarase Prochaska

Jinací, román – nebo také esej, průvodce, traktát – ukrajinského spisovatele Tarase Prochaska, nás zavede do lázeňského města. Imaginární i skutečná krajina Karpat, inhalace, popíjení všudypřítomného ginu, historky a zařikávání pozemských bohů uvádějí čtenáře do nevyčerpatelných možností jinakosti.

ONDŘEJ POMAHAČ

Chcete-li se vydat do hor, je vhodné najít si průvodce. A pomýšlíte-li na Karpaty, asi nenajdete lepšího, než je Taras Prochasko, autor románu *Jinací* (Neprósti, 2002). Ještě než se vydáte na cestu, byste si však měli pročíst několik následujících úvodních poznámek, abyste se s průvodcem nerozešli hned na první křižovatce.

Ze světa nic nevypadne

Místa podle Prochaska nejsou jen proměnné či nahodilosti v osudech postav, v jistém smyslu fungují právě naopak. Jsou tím, co vůbec umožňuje vyprávění příběhu, a osud v tomto smyslu není ničím jiným než vytvořením posloupnosti míst, než protnutím několika bodů v husté síti dalších možných propojení. V knize se píše, že každé místo (a vlastně cokoli) na světě je spojeno s libovolným dalším místem přes maximálně čtyři stupně či body. Nic tudíž ze světa nevypadne, svět je ohraničen podobně jako samotné Karpaty, ne ovšem proto, že by byl obkroužen horami a někdo ho ohraničil zvenčí, nýbrž právě díky svým vnitřním souvislostem. Jinak řečeno, má své meze v možnostech posloupností, které jeho místa mohou vytvořit.

Nemusíme se tedy obávat naprosté ztráty orientace, ale neměli bychom ani podléhat iluzi, že postávání na místě je zárukou stability a definitivní jistoty. Jako jakýsi základní tábor tu stojí smyšlená obec Jalovec a jeho ginové lázně založené Františkem, jednou z nemnoha základních postav, na příhodném místě, v jakémsi těžišti *Jinakých* i Karpat, průsečíku mnoha, byť samozřejmě nikoli všech příběhů a jejich osudového sledu míst. Jak říká autor sám: „Je-li místo, je i historie

(když se rodí historie, zákonitě musí existovat odpovídající místo). Najít místo je jako položit základ historii, vymyslet místo je jako najít příběh. Koneckonců příběhy jsou také důležitější než osudy.“

Žerty s traktáty a lexikony

Každé místo si s sebou nese příběhy, jimiž je propojeno s ostatními, nezbyvá tedy než se vydat po těchto příbězích – otevřít knihu a číst. Z lázni se odpařuje tolik ginu, že z oblaků může pršet alkohol a zamrzat na chladné zemi, a po tomto ledě je potom nejlépe jít dostatečně rychle, aby noha nestihla podklouznout. Taková je i podoba příběhů a stezek, po kterých vypravěč své čtenáře provází. Ona propojení míst, která tvoří příběhy, si ovšem není radno představovat jako chronologická zřetězení nějakých událostí. Chronologie je v logice výstavby *Jinakých* a s ní spojeného vnímání světa druhotná. Určující je samotné řetězení míst, osob, věcí do posloupnosti – samotný tento akt z nich vytváří příběh. Text knihy je dělen do krátkých kapitol, dále rozčleněných na jakési paragrafy, respektive krátké číslované segmenty v délce od věty po stranu či dvě. Takže ani nepřiliš zdatní horští turisté se nemusejí ničeho obávat. Budou mít dostatek času k odpočinku, což jim jistě přijde vhod, jelikož samotný pochod, když na něj dojde, se bude podobat úprku po ledě.

Jak už bylo řečeno, všechna místa jsou navzájem propojena přes maximálně čtyři další, a to platí i pro jejich obyvatele. Aspoň v těch Karpatech, kterými nás provádí Prochasko. Jak by mohl vypadat průvodce takovou oblastí? Nejspíše jako obrazy Hieronyma

Bosche nebo Larousseova encyklopedie. Stejně jako Prochaskova kniha plná toponym, uváděných často i v řadách za sebou, jsou také lexikony či Boschovy obrazy souborem podobných jmen a výjevů. Spojení mezi nimi pak nastává vzájemným odkazováním, přestože na první pohled stojí zcela separovaně. K dalším vazbám pak dojde, když si z lexikonu navíc uděláte herbář nebo když z milostných partnerek nakonec sestavíte lexikon erotický (jako jedna z postav). Souvislosti se ale řetězí, příběhy bobtnají a není radno do nich zde zabředávat.

Jazyková úspornost knihy koresponduje s takzvanou neprózou, způsobem psaní, který používá Sebastián (dalo by se říct ústřední postava, pokud by bylo možno v tomto případě v běžném smyslu mluvit o postavách) při komunikaci s „jináky“. Charakterizuje ho snaha o co nejúspornější zachycení nějaké události či prožitku do podoby jakési „definice“, jak píše autor, přesto ale vede skoro důsledně k nepochopení či nerozumění. Jen mimochodem: to, že se na konci knihy explicitně žertuje společně s Wittgensteinovým *Traktátem*, není jen přírůbek či odbočka pro zdatné turisty. V celé knize se s tímto dílem setkáte v mnoha různých podobách – přinejmenším zde, na horských vrcholcích, visí ve vzduchu věta, že hranice našeho jazyka jsou hranicemi našeho světa. Ovšem procházka po traktátových a případně dalších Wittgensteinových stezkách v *Jinakých* by vyžadovala jiný formát než nabídku výletu.

Co nás učí rostliny

Je čas se zeptat, kdo to jsou oni „jináci“ z názvu. Prozatím postačí zmínit, že to jsou zařikávači a vypravěči. O lingvistických souvislostech se můžete dočíst v podařeném doslovu překladatelek, které se vás ujmou potom, co sestoupíte z vrcholků Karpat cestou z Jalovce domů. Stejně tak rejstřík důležitých historických a místních faktů bude při výstupu velmi nápomocen, ačkoli zvláště dobrodružným turistům nelze než doporučit, aby se vydali na cestu na vlastní pěst i bez této pomůcky. Řekněme si ještě, jak je to s tím zařikáváním: „Zařikadlo, to není slovo. Zařikadlo je mnoho uspořádaných slov. Zařikávání – to už je příběh. Každá příčina má svoje zařikadlo. Zařikávání jsou příběhy... Vyprávění je veškeré dění a veškeré dění je vyprávěním.“ Kdo jsou „jináci“, nejen jako huculští šamani, ale jakožto tvůrci vyprávění, tedy zařikadel, se čtenář musí dopátrat sám. Třeba v nich pozná něco, co dalece přesahuje region Karpat – stejně jako domnělý vliv „jinakých“.

A jak zhodnotit samotného průvodce? Jeho slovy: „Tak nás to učí rostliny. Kdyby dobrých knížek bylo neskutečně mnoho, pak by se svět zastavil, nebo zpil.“ Dovolíme si to trochu překroutit: po přečtení se vraťte k slepotiskové rostlině na obálce (k vysoké kvalitě výtvarného provedení už toho bylo vyřčeno dost jinde), a pokud stále nebudete přesvědčeni, ona vám pomůže dotykem pochopit, v čem je tato kniha tak dobrá.

V *Jinakých* se jako ve správném průvodci, zabývajícím se tím, co lze navštívit, a ne vyslovit, poukazuje i na to, co říct nelze. „Připravovat pro někoho jídlo má vždycky smysl, stejně jako vychovávat dítě nebo pečovat o rostliny – tato činnost navrácí člověka zpět k bezprostřednosti zvířat a ptáků, kdy se nikdo neptal, co a proč má dělat.“ Tento výlet vám může opravdu hodně nabídnout, záleží tedy už jen na vás, máte-li odvahu k vysokohorské turistice. Ti z vás, kteří se proctou až nakonec, mi tento přírůbek odpustí.

Autor je komparatista.

Taras Prochasko: Jinací. Přeložily Jekaterina Gazukina a Alexandra Stelibská. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2012, 208 stran.



Kresba Silvie Vavřínové

Étos montážní dílny

Český intelektuál a národní identita

Přes veškeré pochyby, které v nás vzbuzují nacionalismus a vlastenectví, stojíme před nutností obnovit debatu o české národní identitě. Relativismus objevující se v souvislosti s uvažováním o národní identitě není jen výrazem touhy po poznání, ale také symptomem kolonizovaného vědomí.

JAN BĚLÍČEK

Když takzvaná sametová revoluce eskalovala ke svému zdárnému konci, na všech náměstích tehdejšího Československa se rozléhalo kolektivní úlevné vydechnutí. Oddechla si i literární scéna. Fukuyamovský „konec dějin“ znamenal vysvobození ze chřtánů nesvobody: nadále nebylo potřeba sofistikovaně šifrovat svá subverzivní sdělení, už nebylo nutné kritizovat státní zřízení a upozorňovat na to, že represivní politika upírá mnohým lidská práva a důstojný život. Na tomto novému začátku, nebo spíše zcela novém konci se čeští literáti konečně mohli dostat k tomu, o čem během čtyřiceti let útlaku snili – nadále už nepropojovat literaturu a politiku a věnovat se svému subjektivnímu prožitku bytí ve světě, pozorovat, co udělá s intimní zповědí knižní prostituce.

Akultura sváděním

V tomto ahistorickém idealismu se však zcela zatemnil fakt, že dějiny neskončily a vesele pokračují dál. Historické vědomí se ovšem brzy obnovilo, když se koncept „konce dějin“ nenápadně transformoval ve „střet kultur“. To vše zesíleno existencí v globalizovaném světě, v němž proud informací a kapitálu zcela překryl státní hranice, začalo i u nás vytvářet potřebu diskutovat o problematice národní identity. Minimálně do velké hypoteční krize roku 2008 byly svrchovaným vládcem globální ekonomiky Spojené státy a světem se šířilo nadšení pro globální kapitalismus prostřednictvím procesu, který francouzský filosof Jean Baudrillard nazval „akultura sváděním“. Postmoderní společnost totiž „nemusí být udržována ve stavu konsensu, společenské rovnováhy násilím, pomocí donucovacích institucí a orgánů, které jsou nadbytečné tehdy, jestliže jsou lidé ke konformitě, loajalitě a společenskému konsensu „sváděni“,“ jak napsal Miloslav Petrusek ve své studii *Národní identita v globalizujícím se světě* (2006).

Prostřednictvím akultura sváděním se počínala šířit internacionální forma mocenské dominance, kterou poprvé ve dvacátých letech 20. století označil italský myslitel Antonio Gramsci za hegemonii. Hegemonie se vyznačuje tím, že určitý subjekt zvnitřňuje univerzální, vnější zákon takovým způsobem, že se souhlas s tímto zákonem jeví jako souhlas s nejhlubšími hnutími jeho bytosti. Od počátku 20. století se však svět proměnil takovým způsobem, že epicentrem hegemonie již není stát jako nejvyšší politická síla, ale decentralizovaná centra nadnárodního kapitálu. A je to právě tato past hegemonie, která znovu vnáší do kultury potřebu národní identity jako fenoménu, v němž lidská bytost začíná působit politicky.

Ztracená perspektiva čekajícího

Jak přišel termín národní identity na svět? Historik a politolog Benedict Anderson ve své knize *Představy společnosti* (1983, česky 2008) podmiňuje vznik povědomí o národní identitě vynálezem knihtisku a knižního trhu jako jednoho z prvních odvětví expandujícího protokapitalismu. Počet idiolektů v tehdejší Evropě byl tak velký, že by knihtiskaři a vydavatelé nebyli schopni uspokojit poptávku všech jazykových komunit. Proto vynález knihtisku doprovázel i vynález „tištěných jazyků“, tedy jazyků smontovaných z jednotlivých příbuzných idiolektů. „Pro tuto montáž místních jazyků byl nejvhodnějším prostředkem kapitalismus, jenž v mezích vynucených gramatikou a syntaxí vytvořil technicky reprodukovatelné tištěné jazyky, které bylo možné šířit prostřednictvím trhu.“ Rodící se knižní průmysl tak podnikl představu sdíleného jazykového pole, jež zahrnovalo skupinu spolutčenářů, ale také vědomí, že je to jen tato úzce vymezená skupina, která sdílí stejný jazyk – tedy zárodek představy národního společenství.

Národní identita je performativní povahy a manifestujeme ji hybridně zčásti jako danost a zčásti jako své osobní rozhodnutí, které potvrzujeme ve svém každodenním životě. S ostatními členy národa sdílíme především komunikační kódy, které jsou s tímto společenstvím bytostně spjaté a jsou jen obtížně přenositelné. Nejedná se však pouze o jazyk, ale také o popkulturní symboly a referenční body, které jsou charakteristické pro určitý časoprostor. Jak psal Vladimír Macura ve studii *Krajina hymny a krajina literatury* (2004), v představách spisovatelů a intelektuálů doby národního obrození splynula ideální krajina české hymny s krajinou literatury. Literární prostor fungoval jako místo, v němž se realizovala bájná a heroická



Význam uvažování nad českou otázkou nezemřel společně s Tomášem G. Masarykem. Foto Muzeum T. G. M. Rakovník

oblast české vlasti, a literát se tak stal jejím tvůrcem.

Český intelektuál po revoluci prováhal svou dějinnou šanci v domněnku, že dějiny skončily a on, společně s celým národem, se ocitl v čekárně do ráje blahobytu okcidentální společnosti. Propásl tak jedinečnou příležitost promluvit k dějinám z perspektivy „čekajícího“, subjektu uvízlého mezi relikty socialistické společnosti a nadvládou tržní ekonomie, která přebírala otěže. Proces transformace společnosti se adekvátně dařilo popsat jen nemnohým. Nešťastný osud Ivana Svitáka, brzký skon Karla Košíka či zatmění myslí Václava Havla pouze urychlily nástup globální hegemonie, z jejíhož područí dnes jen pomalu procitáme. Zjišťujeme, že jsme ztratili více, než jsme si byli ochotni připustit. Podvědomá touha stát se světoobčanem totiž zcela vytěsnila potřebu národní identity, jejíž místo zaujal étos montážní dílny, emblém čekárny na příliv kapitálu, a tedy svobody a blahobytu.

Rezistence překladu

Jinakost jazyka a nemožnost překladu nicméně tvoří potřebný korektiv falešného univerzalizmu. Ukázkový příklad jazykového odporu předložil již zmiňovaný Antonio Gramsci v *Letteratura e vita nazionale* (Literatura a život národa, 1954; slovensky 1974), v níž tvrdí, že rozpad katolického univerzalizmu v Evropě, jehož médiem byl latinský jazyk, tedy přechod z pozdního středověku k renesanci, signalizovala emancipace lidových nářečí jako adekvátního jazykového kódu, v němž se uskutečňovala běžná komunikace uvnitř městských států. Jazyk se tedy stal jedním z nejviditelnějších nositelů hodnotového univerza nastupující buržoazie. I řada lingvistů se shoduje v tom, že angličtina je dnes novodobým jazykem univerzalizmu, jenž

má v leccčem obdobnou funkci jako středověká latina. Lokální jazyky nastupují a aspirují na svůj mocenský podíl především tehdy, neodpovídají-li hodnoty univerzalizmu a společenská zřízení jimi nastolená požadavkům třídy či výseku společnosti, který se hlásí o moc. Není třeba národní identitu ihned spojovat s nacionalismem, spíše jde o vědomí toho, že národní identita a lokální komunity působí jako korektiv, který vždy upozorňuje na nerovnost a nabádá k rovnosti.

Literární teoretička Gayatri Spivaková v souvislosti s australskými Aboridžinci hovoří o tom, že „ztratili svou řeč“. Sousedí „ztratit řeč“ neznamená nemožnost hovořit svým rodným jazykem, ale spíše poukazuje na důsledek překladu, v němž se upevňuje

moc hegemonie a neutralizuje vliv lokálního. Angličtina v časech globální společnosti slouží jako referenční rámec procesu semiózy – překódování je podmínkou srozumitelnosti a vlivu. Ve sféře anglického univerzalizmu se vytrácí schopnost naslouchat lokálnímu, privátnímu jazyku, a tím pádem se oslabuje také vstřícnost k porozumění a adekvátní artikulaci politických požadavků lokálního společenství. Ztratit jazyk tak v posledku znamená ztratit svou kulturní bázi a neoperoovat s ní ve světě.

V románu Raymonda Williamse *Second Generation* (Druhá generace, 1964) pronáší mladý Afričan tuto pasáž: „Nacionalismus je v tomto smyslu stejný jako třída. Osvojit si jej a prožívat jej je jediná cesta, jak s ním skoncovat. Pokud se ti nepodaří ho nárokovat nebo se ho vzdáš příliš brzy, budeš jen a jen podvádný jinými třídami a jinými národy.“ V této krátké výpovědi je kondenzována myšlenka říkající, že univerzální, abstraktní rovnost je možná a dosažitelná jen skrze konkrétní, žitou odlišnost. Stojí tak v opozici vůči osvícenskému konstruktu univerzální pravdy garantující lidská práva a rovnost. Jediným způsobem, jak této abstraktní rovnosti dosáhnout, je afirmovat konkrétní partikularitu a působit jejím prostřednictvím na abstraktní koncept rovnosti. Právě zde se otevírá místo pro Gramsciho koncepci organického intelektuála, který v sobě spojuje odborníka (mistra vyjadřování, uvažování či psaní) a politika, a tedy pro spisovatele či intelektuály obecně. Být českým spisovatelem by tak znamenalo obracet se na úzce jazykově vymezené společenství, využívat nepřeložitelných referenčních a kulturních kódů a promluvat z jedinečné geopolitické dějinné pozice, jež jediná může přinést něco unikátního i celosvětovému emancipačnímu procesu.

Zpětný chod

Dva zelené tóny Bohumily Grögerové

Nakladatelství Pavla Mervarta vydalo minulý rok v Edici současné poezie již třetí knihu překladatelky a spisovatelky Bohumily Grögerové. I tentokrát jde o výrazně autobiografické dílo: autorka se v něm vrací ke svému dětství. Zpětný pohyb paměti splývá se senzuální otevřeností rekonvalescenta, jehož medicínou je psaní.

KAREL KOLAŘÍK

Vzpomínkovou knihou *Dva zelené tóny* se Bohumila Grögerová neohlíží za svou minulostí poprvé. Pomineme-li *Let let*, rozsáhlé memoáry napsané společně s Josefem Hiršalem a vydávané v polovině devadesátých let, či knižní rozhovor s Radimem Kopáčem *Klíkyháky paměti* (2005), a vezmeme v úvahu jen beletristické dílo, spadá sem próza *Bran-ka z pantů* (1998) a téma paměti a vzpomínání prostoupilo i deníkově komponovaný svazek *Čas mezi tehdy a teď* (2004) a je přítomno i v básnické knize *Rukopis* (2009).

Vyhlížení bez jistot

Zatímco v *Brance z pantů* se rozmanité vzpomínky na různé domy a domovy spisovatelčina života splétaly s rozličně asociovanými reflexemi a snovými představami, v nové práci se Grögerová soustředí výlučně na dětská léta. Hned úvodem spojuje svůj nynější návrat v čase s hledáním kořenů své identity, samého jádra osobnostní jednoty a kontinuity, ale také oné odstředivé hybné síly, která sídlí, jak napsala před patnácti lety v zmiňované knize, „někde mezi očima“ a „směřuje ven“. Dráha života se v jejích úvahách podobá kruhu: vzdalování se postupně mění v přibližování, odlehle v blízké. Člověk se s věkem blíží k svému počátku a první obrazy, po dlouhá desetiletí zakryvané vším prožitým a prožívaným, jsou znovu na dohled.

Nadto se ještě prokreslují nastalým šerem, nemilosrdnou mlhou slepnutí, která tlumí přítomnost, příliš oslnivou při tomto niterném ohlížení. Ztracení zraku, které autorka tematizovala v předešlé knize, připomíná i v souvislosti s přítomným rozpomínáním. Obdobou němých knih z *Rukopisu* je všude přítomný nečitelný proud textu: „Tok písmen je bez mezer, beze smyslu. Skupiny písmen se posouvají, proměňují, ale nemizí. Nepodobají se žádné lidské řeči, nelze je ani vyslovit.“

Podobně jako se knihovna své čtenářce uzavřela a zúžila její životní prostor, zanechává ji i tento modrý tok, text kdysi důvěrně známý a sžitý s vlastním bytím člověka, v bezslovné pustině, bez jistot, o něž se dříve bylo možné opřít. Jak sama poznamenala ještě v *Brance z pantů*: „Jisté je, že budu psát odleva doprava, tak jak čtu. Píšu i čtu v horizontále, tak jak běží můj čas.“ Soulad těchto dvou pohybů je tedy nově znejistěn a tomu odpovídá i způsob autorčina vyprávění.

Dvojdmost života

Grögerová proniká do svého dětství retrospektivně řazeným pásmem volných drobných příběhů, zážitků a obrazů. Zachycuje sebe, rodiče, příbuzné, spolužáky a kamarády a líčí místa s těmito lety spjatá. Jednotlivé útržky nespíná, doplňuje je nanejvýš jen těmi nejnezbytnějšími souvislostmi, a každý záznam tak vyznívá samostatně a celistvě. Jediným pramenem je její paměť, tedy ona sama, a jen když se přiblíží k dosud plně nevytanuvším scénám vlastního narození, nahlédne do otcových zápisků.

Začíná svým jedenáctým rokem a ubírá se k počátku. V souladu s tímto sestupem se také mění povaha jednotlivých vzpomínek. Záběr se zužuje a s vytrácejícím se dějem roste intimita reflektovaného prostředí. Je to dáno sžitím s věcmi v těch nejranějších letech, v nichž jsou předměty (a mezi nimi především hračky) souměřitelné s lidmi a tragika jejich opouštění srovnatelná s mizením blízkých osob. Grögerová tak spontánně vystihuje proměny dětského světa a jeho hodnot. Soustředěně studuje své tehdejší reakce a snaží se aspoň v obrysech zachytit nejranější projevy jáství. Bylo to poprvé při prvních záchvěvech hrůzy, veselí nebo výčitkách svědomí? Jednoznačná odpověď nemůže přijít. Každý prožitý okamžik byl významný a nezastupitelný.

Vzdor fragmentární struktuře je celek soudržný. K jeho jednotě přispívá rovněž polyfonní výstavba knihy, příznačná i pro autorčiny předešlé prózy. Podobně jako *Let let* spoluutvářely vedle hlasů obou vzpomínajících citované básně, novinové články a dopisy nebo jako vyprávění *Branky z pantů* prokládaly komentované ukázky z otcovy korespondence a deníku, mají i *Dva zelené tóny* dvě základní pásma. Mozaiku rozmanitých epizod, rovněž místy doplňovaných citáty z rodinných dokumentů, stmelují drobné, typograficky odlišené básnické vsuvky, jimiž vstupuje do líčení prožitého náhlý hlas přítomných myšlenek zasazujících střípky zapamatovaného do procesu vzpomínání. Nad dvojdmostí svého života neoddělitelně spojujícího prožitky s jejich

literární projekcí, již jedno takové intermezzo výslovně připomíná („Mám dva životy,/ napřed žiju/ a pak o tom píšu“), se autorka zamýšlela i v předchozích knihách a přes jisté pochyby se ujišťovala o nezbytnosti tohoto uspořádání.

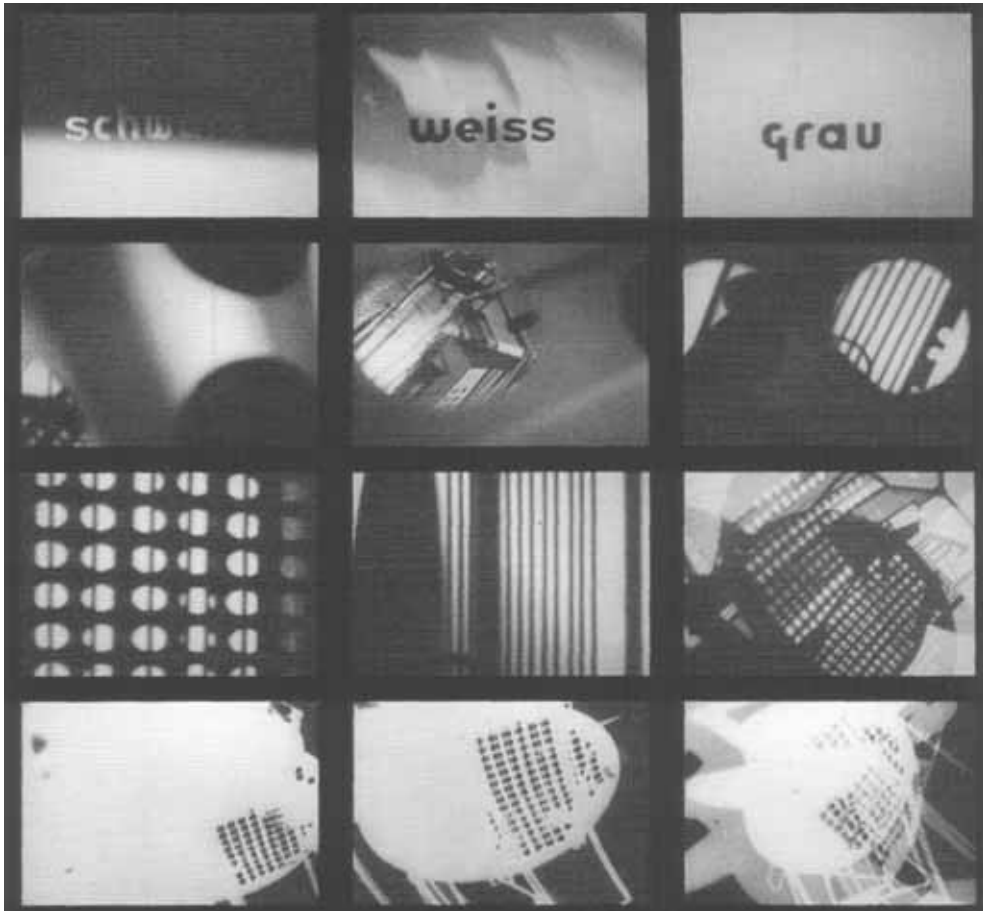
Věčná rekonvalescence

Jeden z nejvýznamnějších klíčů k autorčinu já nalezneme ve vzpomínce, v níž evokuje svůj prožitek dětského stonání, jež „pozlatila“ četba: „...to vrcholné blaho s knížkami v posteli. A v tom dávném čase a v tom dávném dění bylo snad už obsaženo skoro všecko štěstí, potěšení a láska, které mne v životě měly potkat.“ Tomuto nenápadnému vyznání, zvýznamňujícímu úlohu literatury v životě, vévodí prožitek rekonvalescence, již například Charles Baudelaire vykládal jako stav obnoveného senzuálního vnímání, naprosté otevřenosti dojmům a usouvztažnil ji s dětstvím. Dětská dychtivost poznávat nové, vidět vše stále čerstvě a nepředpojatě, nově to pojmenovávat je srovnatelná se stavem po překonání krize. Věčný rekonvalescent nikdy neustává v hledání, a nachází tak svět jako proteovské

území, jež ho nenechá spočinout a bezoddyšně jítří jeho pozornost, ale v němž se současně nepřestává cítit doma.

Tato vůle k pohybu je charakteristická pro celou autorčinu tvorbu, ba i pro její osobnost, což sama přiznala již v *Brance z pantů*, v níž ji s nadsázkou označila za špatnou vlastnost a popsala jako „nepřekonatelnou touhu být právě teď, v tomto okamžiku někde jinde, na mnoha místech současně, pohybovat se všemi směry, nepobývat, nezakořenit, ale neustále někam mířit, mít cosi před očima“. Její neutuchající hledačství potvrzují i díla z posledních dvou desetiletí, včetně této nové knihy. Navzdory ochabujícímu tělu Grögerová ve své cestě neustává a všechny překážky se snaží zdolat – například v *Brance* přímo spojuje překonání tělesné krize s nabytím trpělivého soustředění, které poskytlo její touze po dálkách nové území: paměť. I psaní o prožitém je tvorbou, která může onen životní pohyb zachovat. Autor je bohemista.

Bohumila Grögerová: Dva zelené tóny. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2012, 56 stran.



László Moholy-Nagy: Záběry z filmu Lichtspiel: Schwarz Weiss Grau, 1930

literární zápisník

Kdo nepřekládá, ať je podezřelý!

MARTIN POKORNÝ

Zkusil jsem jednou pár kolegům bohemistům vnutit myšlenku, že by do národní literatury vlastně měly patřit i překlady. Reakce byla vcelku překvapivě vlídná, ale přece jen zaražená: nějak odděleně snad ano – ale mísit překlady s původní tvorbou bychom přece neměli?

Rozpaky nás nikam nedovedou, ale šok by zabrat mohl, koneckonců překladatelé se na různé podloudné operace specializují, nuže kupředu, normálně jim tu citadelu zaberme! Vyhlašuji převrat!

Kdo nepřekládá, ať je podezřelý!

Anglické, německé i české literární vyjadřování stojí na překladech – překladech Pisma. Překladatelé jsou Vergilius i Chaucer. Chapmanův, Hobbesův, Vossův, Vaňorného, Šrámkův Homér žije a vitalitou předčí mnoho svých současníků. Vrchlického Dante, Čapkova antologie francouzských básníků, Mathesiovy verze čínské a japonské poezie, Rabelais Jihočeské Thelémy, Skoumalův Joyce, Hiršalův Morgenstern patří k nejvýznamnějším událostem své doby. Nejvýznamnějšími současnými autory v češtině jsou skoro bez výjimky překladatelé a ten jeden básník, co ho můžu číst, taky překládá. Herdek!

Nuže, můžeme obsadit cimbuří jak v nějaké bitvě Monty Python a nepřekládající literáty nechat, ať se dobývají odspodu. Jistě, pár by si jich asi vstup zasloužilo. Ale není důvod jim ho skýtat příliš rychle a zadarmo.

A co že to tam halasí?

Á – ne každý překlad prý je přece takto významný, ne každý „patří do literatury“.

No jistě, ale stejné to je s povídkami, romány i poezií! Někdo si něco přeloží, někdo si něco napíše – ano, to je samo o sobě vcelku jedno. U významného překladu se počítá čas „před“ a „po“, určité možnosti vyjádření jsou „zabráný“ a jiné se naopak otevírají. Pokud takzvaná původní tvorba nečiní totéž, pak starost o ni přenechejme knižní distribuci.

Řekne se, že překladatelé nevyjadřují své pocity a nereagují na problémy doby. No jářku! Třeba ano, ale jinak. Třeba vnímají rezonance jazyka, oživují mrtvé, sahají po dějinách, kladou semena budoucnosti. Ano, překladatelé nejsou „veřejné osobnosti“ – často se neví, jak trávilí dětství, kde zažili sexuální rozpuč a koho volí, a jejich sebevraždy se přecházejí bez větší pozornosti. Ale pokud bychom měli literaturu bez tohoto rozruchu kolem, snad by to mohlo být i k užitku, nebo ne?

Taky není jasné, kam překlady vřadit na časové ose. Patří k původnímu dílu? K datu vydání? Nebo k celému dlouhému období,

po které překlad působí a formuje naše vyjadřování? Ale to není problém, to je přednost. Překlad působí v čase ducha či – méně vznosně – čase historické kultury, a tu samozřejmě nelze rozdělit na událostiatomy. Jak už dnes opakuje každý gymnazista, kulturní smysl se ukládá na zpusob geologických vrstev a smysl literárního díla je podstatně formován jeho působením. Pokud to tak je, pokud tomu chceme věřit, poskytuje nám literatura složená z překladů prostor k tomu, abychom si důsledky svého mínění ujasnili.

A konečně zlatý hřeb. Řekne se: překlady přece nejsou národní! Ale v tom je právě trumf pro druhou stranu. Jsou národy překládající a národy nepřekládající, národy, v nichž překlady poblikávají kdesi na okraji zájmu, a národy, kde suverénně obsazují centrum. Překládání nestojí vůči identitě národa v protikladu, ale je s ní nutně propojeno a do hloubky ji charakterizuje.

Autor je literární teoretik a překladatel.

S kým a na co vzpomínáme?

Počínaje národním obrozením formují českou kulturní paměť podstatným způsobem herci. Vztah „kumštýřů“ a divadla k budování národní identity dokládají a potvrzují také dějiny moderní. Ideálním žánrem pro konstruování schematických obrazů vzpomínání se stávají herecké memoáry.

KAMIL ČINÁTL

Sledujeme-li knižní a televizní produkci posledních desetiletí s ohledem na vzpomínkové figury, které by mohly mít vliv na formování šířeji sdílených představ o minulosti, pak naši pozornosti nemůže uniknout specifický žánr hereckých memoárů a biografií. Co do kvantity produkce a čtenářského i diváckého ohlasu představují paměti herců významný proud české vzpomínkové literatury a televizní tvorby. Komerčně úspěšné memoáry se dočkaly mnohdy řady vydání, často vycházely i v různých verzích (původně vyšly před rokem 1989 a pak znovu v upravené podobě v devadesátých letech) a žánrových variantách: příběh konkrétního herce je součástí nějakého tematického cyklu (např. *Nevyjasněná úmrtí*), na vzpomínky navazují biografie, existují i komentované soubory fotografií ze života herců či knihy, v nichž na danou osobnost vzpomínají přátelé a kolegové. Jeden konkrétní životní příběh herce tak může být spojen i s desítkami knižních titulů, z nichž některé navíc vyšly v několika vydáních.

Ilustrativní může být v tomto ohledu produkce spojená s postavou Jana Wericha, čítající desítky knižních, televizních i rozhlasových titulů. Tato „bibliografie“ přitom obsahuje velmi různorodé žánry: vlastní literární tvorbu, memoáry, korespondenci, rozhovory, jubilejní sborníky, biografie, dějiny Osvobozeného divadla, soubory kreseb či fotografií, soubory citátů a anekdot či tematicky zaměřené knihy o Werichovi a jeho autech, o rybářství, o místech, která měl rád, a tak dále. Nabízí se samozřejmě otázka, nakolik je tato produktivita v širším kontextu hereckých vzpomínek atypická. Ovšem již při zběžném pohledu do široké produkce je zřejmé, že není nijak výjimečná a liší se od ostatních populárních herců pouze s ohledem na mimořádnou kvantitu a valenční potenciál, jinak představuje typický příklad toho, jak je pole reprezentací hereckých životních příběhů strukturováno.

Herci o sobě a o všem

Žánr hereckých pamětí se ve větší míře prosadil až ve čtyřicátých letech minulého století, kdy v nakladatelství Českomoravský kompas

začala vycházet zvláštní edice *Herci o sobě a o všem*. Vzrůstající popularitu hereckých memoárů ovlivnila divadelní představení komponovaná jako koláže ze slavných monologů – takto od roku 1942 objížděl Čechy a Moravu se *Slavnými monology* Eduard Kohout. Zlomové bylo ovšem představení Jaroslava Průchy *Hrdinové okamžiku*, sestavené z fiktivních monologů slavných herců Národního divadla. Průcha postavil do centra pozornosti herce, nikoliv dramatickou postavu. Herci prostě hráli herce. Scénicky nenáročné pásmo vzniklo na konci války, hrálo se v době zákazu divadelních představení a herci s ním po vzoru obrozenec-kých kočovných společností objížděli venkov i menší města. Po válce vyšlo pásmo knižně ve zmiňované edici a dočkalo se i televizního zpracování v roce 1961.

Vyprávění o hercích samozřejmě měla v českém prostředí již nějakou tradici, kupříkladu ředitel Národního divadla František Adolf Šubrt vydal na počátku minulého století v edici *Masky národního divadla 1883–1900* hned několik portrétů slavných českých herců. Pozornost byla ovšem zaměřena zejména na profesní rozměr jejich života, tedy hlavně na jejich role. V roce 1931 vyšly v obdobném duchu koncipované *Profilý českých herců* Joži Götzové. Až paměti, které začaly vycházet ve čtyřicátých letech, byly více zaměřeny na osobní život herců. Třeba právě v edici Českomoravského kompasu vyšly v roce 1941 paměti a zápisky Růženy Naskové *Jak šel život*, které se pro velký čtenářský ohlas dočkaly celkem deseti vydání (poslední v roce 1965).

Herecké vzpomínky se mohly opřít o symbolický kapitál, který byl v české kulturní paměti tradičně spojován s hereckou profesí. Tato reprezentativní role se formovala v rámci velkého vyprávění, podle nějž sehráli herci v národních dějinách klíčovou roli zejména v době národního obrození, kdy drobnou prací nejprve na venkovských jevištích, posléze v různých prozatímních divadlech a nakonec ve vytvořeném velkém Národním divadle probouzeli národ k vlastenectví. Tento výjimečný

vztah herců a divadla k národní identitě se v moderních dějinách opakovaně aktualizoval a potvrzoval. I proto symbolický kapitál herectva a budovy Národního divadla často zneužívala politická moc k ideologickým proklamacím a nátlaku na společnost (příklady jsou slib českých divadelníků Říši 24. června 1942 či provolání uměleckých svazů z 28. ledna 1977). Ovšem i obdobně účelové mocenské hry s Národním divadlem a symbolickým kapitálem herců jen potvrzovaly status quo. Divadlo a herci představovali jedno z ideálních míst pro artikulaci smyslu společenských událostí. Zdánlivě snad zastaralé vyprávění o obrození národa herci a divadlem prokázalo nebyvalou životnost a flexibilitu, když vystoupilo z archivu kulturní paměti v dramatické atmosféře roku 1989, aby srozumitelně zasadilo dynamické dění do obecně známých schémat národní identity.

Ve svém druhém televizním vystoupení v rámci přímého přenosu z Národního divadla z 25. listopadu poděkoval vůdce opozice a budoucí prezident Václav Havel divadelním umělcům za jejich podíl na „probuzení národa“. V proslovu zopakoval tradiční velké vyprávění, připomněl nejprve, že Národní divadlo, z nějž hovoří k národu, „patří nám“. Divadelníci, kteří stáli v pozadí jeviště, podle něj sehráli v dnešním obrození velice důležitou roli. Zdůraznil, že to není nic nového, neboť herci dnes stejně jako v 19. století, kdy „rozbízáli český jazyk po naší zemi a probouzeli národ z dlouhodobého spánku“, pracovali na občanském probuzení. Symbolická hodnota divadla byla vtažena do aktuální komunikace o směru politické změny a reprezentativní role herců tím byla znovu potvrzena.

Symbolický kapitál herců

Čtenářský zájem o herecké paměti se prohloubil v sedmdesátých letech, kdy vyšlo několik úspěšných memoárů populárních osobností, které byly známé nejen z divadelních jevišť, ale též z rozhlasu, filmového plátna a televizní obrazovky. V roce 1975 vyšly v Odeonu paměti Eduarda Kohouta *Divadlo, aneb Snář* a dočkaly se dalšího vydání hned v následujícím roce (celkový náklad 92 tisíc). V téže edici Odeon vydal v roce 1977 vzpomínky Ladislava Peška *Tvář bez masky* s podtitulem *Skutečnost a sen*, které se v krátké době dočkaly dvou dalších vydání (v celkovém nákladu 138 tisíc). Obdobně úspěšná byla po roce 1985 *Thespídova kára Jana Pívce* ve stejné grafické úpravě. Nakladatelství Melantrich vydalo v roce 1979 k nedožitým sedmdesátým narozeninám Karla Högera soubor jeho vzpomínek *Z hercova zápisníku*, který vyšel znovu v roce 1983. Tento výrazný nástup hereckých memoárů v době normalizace (vydány byly dále různé upravené vzpomínky Ladislava Boháče, Františka Filipovského, Jaroslava Marvana, Olgy Scheinpflugové, Jiřího Suchého, Jana Wericha ad.) měl své kořeny v předchozích desetiletích, zejména v šedesátých letech.

Hned několik verzí memoárů vydal v šedesátých letech Zdeněk Štěpánek. V roce 1961 mu vyšla kniha *Herec* s podtitulem *Vzpomínky národního umělce*, v roce 1966 vydalo Státní nakladatelství dětské knihy verzi pro dětské čtenáře s názvem *Vzpomínky*, ilustrovanou Cyrilem Boudou. Upravené paměti nazvané *Za divadlem kolem světa* vyšly v roce 1970. Štěpánek byl mezi herci výjimkou, neboť kromě divadelních zážitků mohl čtenářům nabídnout dobrodružný příběh své cesty na jeviště, jehož součástí byla i anabáze československých legionářů. Právě kvůli zkušenostem z východní fronty první světové války vydal první verzi pamětí *Vlastní cestou* již v roce 1948; ta byla později kvůli nežádoucím legiím stažena z knihoven. Právě tato narativní dynamika lákala vydavatele v šedesátých letech, zároveň však byla příčinou upozadění, jehož se Štěpánkovy memoáry dočkaly v době normalizace.



Diváci ji milovali. Dana Medřická na obálce knihy Bohumily Spisarové a Václava Vydry

Národ v zrcadle hereckých pamětí



V případě hereckých memoárů stojíme před širokou produkcí obrazů minulosti, která s sebou nese zcela výjimečný čtenářský a divácký ohlas. Matej Krén, instalace na výstavě Introspektíva. Foto henkel.sk

Narůstající oblibu hereckých pamětí lze spojit s nástupem moderních médií, který pozměnil charakter sociálně-kulturního kontextu, v němž byly vzpomínky recipovány. V šedesátých a sedmdesátých letech narůstal objem televizního vysílání. Právě televize představovala důležitý prostor, v jehož rámci se dále akumuloval symbolický kapitál herců. Populární tváře se díky televizním seriálům, vysílaným filmům či zábavním pořadům stávaly součástí každodennosti. Ještě ve válečných a poválečných letech se pro případné vydání hereckých pamětí stále předpokládala příslušnost vzpomínajícího k velké generaci Národního divadla – příkladem jsou *Cesta k Národnímu divadlu* Jaroslava Vojty (1958, 1962, rozšířené vydání 1969) či *Má pouť životem a uměním* Václava Vydry (1948, 1954, 1958, 1976). Osmdesátá léta však již otevírala prostor osobnostem, které byly známé především z filmu a televize. Příslušnost k Národnímu divadlu nebyla hlavním kritériem, i když velká většina pamětí z této doby stále spojovala vazbu k hlavní scéně a titul národního umělce s řadou populárních televizních a filmových rolí. Představitelem tohoto trendu byl kupříkladu František Filipovský, jehož vzpomínky *Šest dýmek Františka Filipovského* vyšly v roce 1981 a hned rok poté se dočkaly dalšího vydání. Jeho oblibenost primárně neurčovala příslušnost k Národnímu divadlu ani titul národního umělce, ale spíše bohatá série převážně komediálních rolí a také úspěšný dabing oblíbených filmů s Louisem de Funèsem.

Národem milovaná

Skutečný rozkvět zažily herecké vzpomínky a příběhy v devadesátých letech, kdy se staly svěbytným žánrem komerčně úspěšné a čtenářsky oblíbené literatury. Ve veřejných knihovnách a knihkupectvích byly pro herecké memoáry a související biografickou literaturu vyčleněny samostatné oddíly. Životy herců

se staly jedním z hlavních témat zábavních časopisů. V dynamickém rozvoji této produkce sehrál nezanedbatelnou roli trh. Důraz na prodejnost se do charakteru hereckého vzpomínání totiž výrazně promítl. Týká se to především jinde nezvyklého variování stále stejných příběhů, jejich nepříliš inovativního znovupřepisování a začleňování do nových kontextů. O Daně Medřické si tak čtenář může přečíst biografii od Jindřicha Černého, zároveň koláž z korespondence a osobních vzpomínek zasazenou do vyprávění jejího syna Václava Vydry s titulem *Vaše Dana Medřická* (1995), její příběh ovšem nalezneme i v čtyřsvazkovém cyklu *Přátelství, která neumírají* (2001) Petra Hořce, v hereckých portrétech Marie Valtrové *Herci lásky a osudu* (1995) či v obdobně koncipované knize Ivany Hutařové *Národní divadlo – 33 portrétů* (2001). Vzpomínky na Danu Medřickou se paralelně objevují i v pamětech jejích kolegů. Tentýž příběh občas zaplní stránky lifestyleových časopisů. V tomto výčtu bychom mohli pokračovat a klidně překročit mediální hranice od textů směrem k televizním dokumentům a publicistice. Medřické byl kupříkladu věnován jeden díl cyklu České televize *Příběhy slavných s názvem Život za lásku*, zároveň se reprodukuje i na komerčních televizích v rámci různých lifestyleových pořadů. Upoutávka z obdobného portrétního Medřické v *Top star magazínu* televize Prima ukazuje redukováný příběh, který se ve všech zmiňovaných textech a pořadech reprodukuje: „Národem milovaná herečka se stala nesmrtelnou díky rolím v seriálech Taková normální rodinka nebo Nemocnice na kraji města. Diváci ji milovali, u komunistického režimu upadla do nemilosti. Proč se její pohřeb stal bezmála demonstrací? Na Danu Medřickou zavzpomíná syn Václav Vydra, Luděk Munzar, Dana Hlaváčová a další kolegové i kamarádi.“ Nakladatelé, editoři vzpomínek i autoři biografií a televizních pořadů pochopili, že čtenáři chtějí číst a diváci vidět stále tytéž příběhy a že toto opakování a variování

téhož patří ke konstitutivním rysům žánru hereckých vzpomínek, k předpokladům jejich komerčního úspěchu.

Srovnáme-li první vydání knihy divadelního historika Jindřicha Černého *Dana Medřická* z roku 1965 s druhým a podstatně rozšířeným vydáním této práce z roku 1995, pak můžeme na poměrně zásadních posunech demonstrovat, jak se žánr hereckých biografií a potažmo celý širší kontext hereckého vzpomínání za oněch třicet let proměnil. V původní verzi bychom nenašli vůbec nic z toho, co přesilá výše citovaná upoutávka. K druhé verzi se naopak velmi dobře hodí. Drobná stostránková kniha z edice hereckých biografií *Pro měny*, kterou v šedesátých letech vydávalo nakladatelství Orbis, se zaměřuje především na hereččinu kariéru a její divadelní a filmové role. Osobní život zde není vůbec reflektován, chybí dokonce údaj o manželství s Václavem Vydrou. V biografii z devadesátých let osobní život herečky naopak dominuje, části původní verze se nově podřizují zápletky, z nichž se čtenář seznamuje s tragickým životním příběhem velké herečky. Kromě silně exponovaných scén ze soukromí (smrt syna, milostný vztah se Španělem Artemiem, zápas s nemocí) se objevuje i rámcové historické vyprávění, které souzní s rytmy hereččina osobního života.

Tuto zvláštní provázanost mezi „malou“ tragédií herečky a „velkým“ příběhem dějin navozuje již specifický charakter biografického vyprávění, založený na tomto paralelismu: „Nebylo to jen mateřství, co vytvořilo z roku 1956 mezník v životě a tvorbě Dany Medřické. Rok 1956 byl i výrazným předělem v politickém životě evropského východního bloku...“ Souvislost osudů Dany Medřické s osudy národa dále prohlubují exponované zlomové situace, v nichž se tyto linie přímo propojují – jako v případě kampaně proti Kačerově inscenaci Brechtovy *Matky Kuráže* z roku 1970, již měla být Medřická obětí podobně, jako se v téže době celý národ ocitl

v normalizační „temnotě“. Toto velké vyprávění o naší totalitní minulosti je sice rozpuštěno v osobním příběhu, ale i z dílčích fragmentů se snadno skládá v uchopitelný a srozumitelný celek, který může překvapit svou jednoznačností. Padesátá léta Černý charakterizuje jako „dusný totalitní režim, postavený na nenávisti, fyzlování a lži“, hovoří o „socialistické závisti“, která nadaným nepřála jejich slávu a majetek. Osobní příběh herečky tento výklad minulosti potvrzuje a dodává mu autenticitu.

Cirkulace obrazů

Pro perspektivu studia kulturní paměti jsou taková zjištění velmi zajímavá. Stěží bychom hledali obdobně specifický žánr s tak mimořádným recepčním dopadem. Musíme-li u historiografických textů, historických filmových dokumentů či učebnic dějepisu vždy obezřetně zvažovat, jak a zda vůbec ovlivnily sdílené představy o minulosti, pak v případě hereckých memoárů stojíme před širokou produkcí obrazů minulosti, která s sebou nese zcela výjimečný čtenářský a divácký ohlas. Tento dopad hereckých příběhů podmiňuje jednak vysoký symbolický kapitál herce a divadla v české kulturní paměti, jejich schopnost v zástupné zkratce reprezentovat širší společnost. Svou roli hraje též komerční tlak a především dynamická intermedialita, díky níž jsou tyto herecké příběhy trvale přítomné v mediálním prostoru, neustále se varíují, navzájem potvrzují, opakují a mediálně transformují. Určitý význam má též sedimentace různých mediálních reprezentací. Jak naznačila již citovaná upoutávka, Dana Medřická vystupuje v mediálním prostoru nejen v roli herečky, v roli matky, ale též jako doktorka Fastová ze seriálu *Nemocnice na kraji města*. Takto intenzivní cirkulace obrazů představuje optimální materiál pro studium obsahu sdílené kulturní paměti a též pro analýzu způsobů jejího fungování.

Autor je historik.

Kvéry, hustle, americký sen

Svět jako videohra ve filmu Spring Breakers

Americký režisér Harmony Korine se od zkoumání společenské spodiny amerického Jihu posunul do oblasti mainstreamové party kultury, kterou ve filmu *Spring Breakers* rozebírá se stejně odzbrojující autenticitou. Nepokrytě stylizovaná forma zachycuje realitu, jejímž vzorem se stal videoklip.

TOMÁŠ STEJSKAL



Snímek se záměrně nedostává svým postavám pod kůži. Foto aceshowbiz.com

„Přála bych si, aby tahle chvíle nikdy neskončila,“ zní jedna z mnoha opakovaných menter v *Spring Breakers* režiséra Harmony Korineho. Nejvýraznější audiovizuální memento absolutní přítomnosti a také absolutní povrchnosti, jež jsou pro tento film určující, ovšem představuje hned úvodní sekvence. Skrillexův soundtrack předvádí, jak se z undergroundového dubstepového soundu stal nový rave, zpocená opálená těla ve zpomalených lascivních pózách si užívají plážových orgií. Kultura MTV je zde dotažená k dokonalosti – z nejvyprázdněnějších a nejobscennějších gest se díky bravurnímu formálnímu podání stává předmět estetického požitku.

Čichání lepidla a vojždění vodpadků

Korineho tvorba představuje kinematografii posedlosti – vášně a naprosté zaujetí jsou přítomné ve všem, co dělá. Už jeho debut *Gummo* (1997) zahlcoval diváky vjemy přímo z nehlubšího nitra myslí a příbytků jižanské „bílé špíny“. Epizodická sonda, založená na impresích, dokumentaristických postupech a výjimečné citlivosti k obrazu i zvuku, odhalovala život na okraji podstatně jinak než brakové filmy a hollywoodské komedie. Korine, který sám pochází z Nashvillu, se v tomto filmu noří do chudinských obydlí a nachází tam nejen mnohem větší špínu, než je přítomná v běžné produkci o buranech z Jihu, ale také věci, které se obvykle na kameru neukazují. Liliputský černošský prostitut, mládež čichající lepidlo, týrání koček – není divu, že ho kritika obviňovala z exploatace a film ve své době víceméně propadl. Dnes se na něm v odborných publikacích o americkém nezavislém filmu demonstruje, jak neobvykle se dá přistupovat k naraci. Forma ovšem nikdy nebyla tím nejdůležitějším. Korine především ukázal věci tak, jak jsou, s pochopením pro popkulturu v té nejrudimentárnější podobě lidové kultury, pro podivné popěvky či trička s Janet Jacksonovou. V silně osobním podání (zmíněný liliput je Korineho bývalý spolužák) se tak přes všemožné extrémní výjevy a podivnou snovou strukturu skrývá určitá – být pro mnohé enormně znepokojivá

– důstojnost lidí obývajících naprosté společenské dno. Rozhodně to neznamená, že by Korine parazitoval na festivalovém vytěžování sociálně citlivých témat. On pouze s brutální upřímností odkrývá karty, či spíše obsa-hy popelnic.

Poté, co s podobnou umanutostí ve filmu *Julien Donkey-Boy* (1999) znásilnil pravidla manifestu Dogma a následně strávil mnoho let v Evropě ve společnosti drog a podivných existencí, se Korine vrátil s vypravěčsky vstřícnějším *Mister Lonely* (2007). I zde bylo vidět, nakolik umí vystihnout zvyky a náladu určité komunity. Na křupanský Jih znovu zavítal ve svém nejradikálnějším filmu *Vojžděči vodpadků* (Trash Humpers, 2007), kde zmíněná metafora o popelnici platí doslova. Kromě radikální estetiky založené na absenci děje, vizuálu starého videa a minimu dialogů, které nahrazují bizarní monology či popěvky často na hraně srozumitelnosti, se tu nově rozehrává podivná hra falše a autenticity. Hypnotická agresivní mantra „Make It Make It Don’t Fake It“ se stává do značné míry emblémem jeho nejnovější tvorby. Falešní retardovaní důchodci obcující s popelnicemi vystupují ve scénách, které zavánějí tou nejryzejší bezprostředností amatérských videí. Styl založený na repetici a variacích, na síle gesta, je tu dotažen do důsledku. Jde o dílo, které spíše než s kinematografií nakládá s hudebními postupy či s videoartem.

Plážový film noir

Od buranů z Nashvillu se Korine ve *Spring Beakers* přesunul k buranům z Floridy, místo lůzy bez peněz ukazuje lůzu, která je ve vatě. Neostřý obraz staré videokazety nahradil nablýskaný atraktivní vizuál. Ve *Spring Breakers* znázorňuje Korine perverzní stránku MTV kultury a jižanského rapu podobným způsobem, jako v předchozím filmu ukazoval perverzní obrazy z jižanských předměstí (namísto slova „perverzní“ ovšem můžeme také použít slovo „realistické“ – v obou případech to bude nepřipadlivé a v obou případech to bude výstižné). Zatímco ale ve filmech *Gummo* a *Vojžděči vodpadků* v jistém

smyslu cílil na festivalové publikum, které se rádo dívá na sociální spodinu, a předváděl mu, jak to v oněch končinách vypadá „doopravdy“, nyní se zaměřuje na multiplexové diváky. Trailer plný dubstepových beatů a polonahých těl totiž vlastně ukazuje všechno, co je ve filmu přítomno: maximalizovaný požitek, maximalizovanou povrchnost a prázdnotu. Parta vysokoškolaček vykrade fast food, aby měla peníze na jarní prázdniny, a tím začíná nekonečný mejdan na plážích, napřed mezi ostatními „spring breakers“, poté mezi místními gangstas. Korine vyměňuje jednu buranskou popkulturu za druhou, místo hypnoticky dábelského šepotu dětských říkane-k „Peanut-butter, mother-fucker“ z *Gummo* zde zní popěvek „Spring break, spring break, spring break forever“. Kvéry, hustle, kérky, americký sen.

Korine dobře věděl, proč angažovat kameramana Benoíta Debieho, který pracoval na jednom z nejpsychedeličtějších filmů v dějinách kinematografie *Vejdí do prázdna* (Enter the Void, 2009), ale také na podmanivém arto-vém snímku *Kalvárie* (Calvaire, 2004), osobitě přepracovávajícím klíše hixploatačních děl. Ve *Spring Breakers* se buranství a drogový raus propojují. Svým způsobem jde o svěbytnou variaci na nejtýpější zápletku brakových filmů o venkovu: příběh o partě měšťáků, kteří se dostanou do spárů nepoddajného, zdivočelého Jihu. Místo rurálního pekla venkovských exploatací a místo očekávané sexy komedie však přichází přízračný plážový film noir, který je nevyhnutelným důsledkem žití amerického snu podle pouliční autenticity, již stejnou měrou diktuje „cesta streetu“, kýčovitá popkulturní imaginace MTV i sociální realita.

Absolutní přítomnost

„Předstírejte, že je to videohra, že je to jako ve filmu,“ zní další z několikrát opakovaných vět. Počinání hrdinů osciluje na podivné hranici mezi realitou a její simulací. Mezi autenticitou a falší už neexistuje jasný přechod. V boření opozic je Korine opravdu dobrý. Mezi extází a dojezdem, mezi zábavou a nudou, mezi popem a artem se tu lomítko najít nedá. Korine zůstává maximálně na povrchu, rozhodně se nedostává svým postavám pod kůži – nevíme o nich vůbec nic. V různých kontextech a různých časových rovinách opakované telefonické promluvy s rodiči či prarodiči poskytují celou škálu interpretací. Všechny jsou nosné, všechny jsou pravdivé, ve světě absolutní přítomnosti však není možné vyvozovat závěry.

Snímek samozřejmě nelze zaškatulkovat jako jarní krimi komedii, natož jako moralitu. Jde především o nalezení nejpříhodnější formy, jak vyobrazit svět nikdy nekončícího videoklipu, svět jako videohru. Hvězdy jižanského trap rapu, jakou je Gucci Mane, který ve filmu hraje, se v tomto světě pohybují mezi vězením a MTV. Autentičnost ulice a faleš televizního pozlátka tvoří dvě strany jedné mince. *Spring Breakers*, podobně jako většina Korineho filmů, spojuje realističnost s opojnou stylizací, s věrností, s níž zachycoval čichání lepidla a zevlování teenagerů z Nashvillu v *Gummo*, nyní ukazuje party návyky dvacetiletých holek a rapperů. Jsou zde detaily jako ze života, takřka dokumentárnost, a přitom zachycení světa, který je nikdy nekončícím klipem a nikdy nekončící chimérou. Film extatický a mrazivý zároveň. Autor je filmový publicista.

Spring Breakers. USA, 2012, 94 minut. Režie a scénář Harmony Korine, kamera Benoît Debie, střih Douglas Crise, hudba Skrillex, Cliff Martinez, hrají Vanessa Hudgensová, Selena Gomezová, Ashley Bensonová, Rachel Korineová, James Franco, Gucci Mane ad. Premiéra v ČR 21. 3. 2013.

Film, který popírá sám sebe

Berberian Sound Studio Petera Stricklanda

Snímek Berberian Sound Studio patří k nejpříjemnějším překvapením loňské festivalové sezony. Druhotina britského režiséra Petera Stricklanda se soustředí na fenomén zvukových efektů a skrze něj rozkládá celé filmové médium.

ANTONÍN TESÁŘ

Britský režisér Peter Strickland natáčel svůj celovečerní debut *Katalin Varga* (2009), financovaný výhradně z peněz zděděných po strýci, v oblasti Rumunska, jejíž obyvatelé mluví převážně maďarsky. Tento jazyk znal jen velmi povrchně a podle vlastních slov mu dělaly potíže scény, kde se herci rozhodli improvizovat některé dialogy. Tyto okolnosti mohly být důležité pro jeho druhý film *Berberian Sound Studio*, v němž se proces natáčení a jazyková bariéra stávají ústředními motivy.

Pomsta bez patosu

Předchází film *Katalin Varga* je variací na klasický model vyprávění o pomstě, situovanou na rumunský venkov. Titulní hrdinka snímku cestuje se synem po vesnicích a mstí se za své znásilnění, ke kterému došlo před mnoha lety. Už v tomto nezávislém, festivaly i kritikou pozitivně přijatém debutu je možné vyzorovat náznaky motivů, které naplno rozehrává snímek *Berberian Sound Studio*, jenž určitě patří k největším překvapením loňské festivalové sezony.

V první řadě je příznačné, jak *Katalin Varga* osciluje mezi žánrovými konvencemi a civilní stylizací. Patrné je toto napětí především na způsobu, jakým snímek zachází s patosem, který bývá v žánru dramatu o pomstě zpravidla tragicky vypjatý. Stricklandův film naopak zachovává ve většině případů velmi lakonické, zdrženlivé vyznění. Stylizace zůstává zpravidla u vnějškového pozorování dění, přičemž postavy toho na sebe navenek moc neprozrazují. Tento přístup se mění u jedné z nejvýraznějších scén filmu, kde Katalin se synem procházejí kolem okraje lesa, kde, jak si později domyslíme, byla hrdinka znásilněna. Už jejich příchod je provázen táhlými monotónními hudebními plochami, které přehlušují ostatní zvuky a graduují, když syn vběhne do lesa a matka fascinovaně zírá jeho směrem. Podobné ambientní pasáže, které nechávají do pozorovatelské perspektivy diváka pronikat vnitřní pnutí postav, slyšíme na více místech filmu – ostatně zvukaři György Kovács, Gábor Erdélyi a Tamás

Székel, kteří do finální zvukové stopy zakomponovali mimo jiné i nahrávku kapely Nurse with Wound, byli za soundtrack filmu oceněni v Berlíně Zlatým medvědem. Disproporce mezi zvukem, obrazem a slovem je znát i na tom, že samotné znásilnění ve filmu vůbec nevidíme, zato nám celou událost do všech detailů hlavní hrdinka v jedné scéně popisuje.

Film ve filmu

Berberian Sound Studio, pojednávající o britském zvukaři Gilderoyovi, který někdy v sedmdesátých či osmdesátých letech odjede do Itálie pracovat na zvukové stopě jedné zdejší hororové produkce, zpřítomňuje přímo ve vyprávění zkušenost cizince v cizí zemi, ale i prolínání obrazů či ozvuků vnějšku a nitra, jež jsou kinematografií vlastní. Klíčový je důraz na zvukovou stopu – ostatně sám Strickland je členem výstřední kapely Sonic Catering Band (viz A2 č. 8/2010), vytvářející elektronickou hudbu na základě nahrávek přípravy jídel. Filmové vyprávění o zakřiknutém britském zvukaři, který se z práce na dětských pořadech dostal do ukřičeného a hrubého štábu italského brakového hororu, je jednoduchou a lehce naivní variací na kafkovské téma osamělého jedince vydaného napospas nesrozumitelně se chovající společnosti, nicméně daleko podstatnější je zde ohledávání filmového média samotného.

Především díky svému fantasmagorickému finále bývá Stricklandův snímek povrchně přirovnáván k filmům Davida Lynche. Ovšem zatímco vykloubenost Lynchových děl v čele s diptychem na téma schizofrenie *Lost Highway* (1997) a *Mulholland Drive* (2001) spočívá spíše ve zpřetrhání vztahů mezi narácí a stylem, *Berberian Sound Studio* se zakládá na zkoumání vratké analogie filmového média a subjektivního prožívání. Excentrické závěrečné scény pak dovádějí ad absurdum napětí, které snímek buduje už od samého počátku a které vzniká mezi Stricklandovým filmem a fiktivním snímkem *The Equestrian Vortex*, na němž Gilderoy s italským štábem pracuje. První konfuzi obou snímků představuje

už to, že Stricklandův film uvozuje titulkovou sekvenci *The Equestrian Vortex*, kde jsou u jednotlivých profesí uvedena smyšlená italská jména v čele s režisérem Giancarlem Santinim, který v *Berberian Sound Studio* vystupuje jako jedna z postav. Mimo titulkovou pasáž ovšem ze Santiniho hororového filmu ve Stricklandově snímku neuvidíme žádný záběr. Namísto toho pečlivě sledujeme proces vytváření jeho zvukové stopy.

Chiméry projekčního plátna

Většina prvních dvou třetin filmu je věnována právě zachycování tvorby zvukových efektů. Zde se zúročuje šťastné rozhodnutí věnovat pozornost právě italským hororům, jejichž zvuková stopa vznikala zpravidla v postsynchronu a šlo o velmi laciné produkce. Dlouhý katalog scén, v nichž sledujeme, jak se například pomocí prskání vody na rozpálené pánvi simuluje mučení ohněm, demaskuje film jako médium působící čisté pomocí sugesce, navíc zpravidla velmi primitivní. Zásadní je také situování děje do minulosti, která je z hlediska vývoje zvukařských technologií velmi vzdálená. Analogové postupy jak samotného vytváření zvuků, tak jejich záznamů, míchání a evidence ještě zdůrazňují pracovní konstrukci filmařské iluze. Ne náhodou je také autorkou hudby britská skupina Broadcast, spojená s hauntologickou estetikou. O to absurdněji vyznívají výroky Santiniho, postavy, která je zjevnou karikaturou hororového klasika Daria Argenta a jež Gilderoyovi tvrdí, že netočí horor, ale syrový realistický snímek zobrazující podstatu lidské rasy.

Naproti tomu práce s obrazem jednoznačně vychází z analogie filmu a vnímání – snímek obsahuje množství detailních záběrů, částečně rozostřených pohledů nebo plynulých přechodů mezi scénami na základě společného prvku. Všechny tyto postupy odkazují ke stupňující se roztěkanosti stále nervóznějšího Gilderoye. Ve finále, když Gilderoyův vnitřní zmatek kulminuje, se ale tato analogie hroutí a snímek dává divákovi stále ostřejší najevo, že je pouhým umělým konstruktem – Gilderoy zničehonic začne být „dabován“ do italštiny nebo sleduje na plátně sebe samotného ve variaci na jednu z předchozích scén filmu, jedna z hereček mu odrecituje dopis jeho matky, který vydává za dialog z *Vortexu*, a vrcholem zborcení celého vyprávění je několik vložených záběrů ze zeměpisného dokumentu. Je už lhostejné, že ke stejnému zhroucení dojde i v ději filmu. Analogie netrvá, protože to, co sledujeme ve filmu, evidentně neodpovídá zkušenosti žádné z postav, ale jde čistě o výstřednost prostředků filmového jazyka.

Strickland o *Berberian Sound Studio* prohlásil, že v něm chtěl obrátit kinematografii hlavou dolů. Skryt fikční film samotný a odhalit všechno, co tuto fikci skrytě konstruuje. Lze chápat jako projev skutečné důslednosti, že tento obrat zahrnuje i sebedestrukci fikčního světa nejen Santiniho, ale i Stricklandova filmu. Nejen čarodějnice z *The Equestrian Vortex*, ale také Santini a Gilderoy jsou nakonec odhaleni jako chiméry projekčního plátna, jehož jasem celý snímek končí. Také rozhodnutí herečky Silvie – jejíž křik je jediným ve filmu zobrazeným zvukovým efektem, u kterého zdroj zvuku odpovídá tomu, co si má divák při jeho poslechu představovat – odstranit sebe samu ze zvukové stopy odpovídá rafinovanému sebepopírání Stricklandova filmu.

Berberian Sound Studio. Velká Británie, 2012, 92 minut. Režie a scénář Peter Strickland, kamera Nicholas D. Knowland, střih Chris Dickens, hudba Broadcast, hrají Toby Jones, Fatma Mohamedová, Antonio Mancino, Jozef Cseres ad.



Film působí pomocí sugesce, často velmi primitivní. Foto curzoncinemas.com

Plané úsilí nad Labem

O umělcích a aktivistech v sociálně vyloučené lokalitě

Podle autorů následující kritiky uměleckého aktivismu operujícího s pojmem „komunity“ projekt spočívající v tvůrčích intervencích studentů do vyloučené lokality v Předlicích nijak nepřispěl k odstranění bariér ani ke zmírnění stereotypizace Romů. Hlavní příčinou byla odtrženost od reality chudinské čtvrti.

ROMANA BARTŮŇKOVÁ
ONDŘEJ KAMENICKÝ

V roce 1997 odstartovala kasselská *Documenta* vlnu zájmu o politická a sociální témata v umění. Realizovat se v sociálně vyloučených lokalitách pomocí uměleckých prostředků se stalo v posledních dvou desetiletích poměrně běžnou praxí mnoha zahraničních i českých umělců a uměleckých skupin. Jen výjimečně však narazíte na skutečně výmluvné angažované umělecké gesto, které by kriticky poukazovalo na neutěšenou situaci obyvatelstva žijícího v extrémní chudobě a na jeho každodenní zápas o vlastní důstojnost. V případě nedávné výstavy *Univerzita Předlice* ve Veletržním paláci, tematicky zaměřené na situaci v jedné z největších tuzemských sociálně vyloučených lokalit, se zdá, že spíše než o angažovanost šlo o naplňování vize

se kterou jednotlivci nemusí být v souladu, jedná se o nevhodně užitý termín. Komunita v pravém slova smyslu označuje skupinu jednotlivců, kteří vědomě směřují k nějakému společnému cíli, o něco společně usilují. To ovšem není případ lidí žijících v situaci sociálního vyloučení. Podobně pokrivené představy o pospolitosti chudých obyvatel na periferii mají ale i někteří občanští aktivisté. Předlice se v době výstavy shodou okolností staly ohniskem zájmu sdružení Konexe, které záslužně upozorňuje veřejnost na díry v systému a využívá aktuálního příkladu tristní bytové situace sociálně vyloučených rodin z Předlic a Krásného Března. K aktivitě ale burcuje romskou komunitu, která si to dle rétoriky hlavního mluvčího sdružení „nemá

podmínek“ už svou existencí. Artefakt mladého designéra Mikuláše Ungara nazvaný *Předlavič* představuje prototyp velmi odolné lavičky vyrobené z plastových trubek a betonu. Zpětnou vazbu tvůrci i samotnému projektu poskytl Ústecký deník, který bezelstně a se souhlasným přitakáním většinového občana otiskl článek s názvem „Univerzita Předlice má nápad: Lavička, kterou nerozeberou“. Oni. Ti, které všichni známe jako sběrače kovů.

Aktivismus bez měřítka

V textu k výstavě *Univerzita Předlice* Kateřina Dytrtová uvádí, že si „projekt nedělá ambice na vyřešení problému Předlic“, pouze by rád označil ty metody soudobého umění, které „jsou schopné pravdivě komentovat zdejší prostor“. Mohli bychom polemizovat o skutečném významu slova „pravdivé“ a spokojeni bychom byli, až kdyby bylo nahrazeno formulací „pohledem mladých autorů, pocházejících z běžných socioekonomických poměrů“. Problém tkví v uměle navozené odpovědnosti k prostředí, které je náhlým „hybatelům sociálních změn“ povětšinou cizí. Pro některé aktivisty se pak stává jistou formou osobní terapie, pro jiné je prostředkem ke zviditelnění. Instituce zase využívají atraktivního tématu k získání finančních prostředků na uskutečnění svých záměrů. Přes rozličné, zprvu jistě bohužel záměry těchto jedinců, skupin a institucí se chudí lidé stávají prostředky k různým cílům, jež se jich samých paradoxně příliš netýkají. Apel na odpovědné orgány, kritika intolerance, fašizujících tendencí ve společnosti a podnícení veřejnosti k solidaritě vedoucí k vytvoření mnohem lepších životních podmínek pro nejchudší jsou odsunuty někam na okraj. Jedněmi nepřímo – navržením designových pozlátek, která bohužel utvrzují v tom, že Předlicí patří tam, kam patří, tedy mezi betonové lavičky. Druhými přímo – deklarovaním faktu, že chudé rodiny tvoří jakousi komunitu, již je třeba vést na barikádu k boji za její práva a zlomení stávajícího systému.

Deklarace komunity je vskutku špatným nástrojem aktivistů, kteří se domnívají, že na základě společného nízkého socioekonomického statusu a své jinakosti budou Romové bojovat za společný cíl. Tomuto utopickému snu je předlická realita naprosto vzdálená. Již samotné užívání slova ghetto je nálepkou a v konečném důsledku pro obyvatele takto definovaného prostoru naplňujícím se proroctvím. Nejnešťastnější je pak ovšem automatické přijímání existence ghetta jako čehosi kolektivního.

Otázkou je, za jakých podmínek má umění kompetence k tomu poukazovat na jiné než estetické problémy. Stejně tak, zda je politický aktivismus schopen řešit tíživou sociální situaci jinak než několikadenním, revolučním, mediálně atraktivním povykem. Obě tyto aktivity, které se v nedávné době ujaly slova v ústeckých Předlicích, spojuje především jistá naivita, romantizující představy, stereotypy a poněkud naprázdno vyznívající pozornost. Jednoduchá rétorika „bití na poplach“ rozhodně neřekne nic nového Ústeckým, kteří jsou letitými kauzami i v jiných městských lokalitách uvrženi v apatii, a zjednodušené informace směřující mimo region vedou především k řadě negativních reakcí a zviditelnění některých subjektů. Angažovaným umělcům stejně jako aktivistům při sociální intervenci chybí dlouhodobé měřítko. Planým gestům lze předejít jedině časem stráveným řešením daného problému, aby tak člověk mohl následně poodstoupit, vyhnout se klíšé, rychlým soudům, vlastním predsudkům a prvoplánovosti. Zda jde o uměleckou tvorbu anebo občanskou angažovanost, není v důsledku klíčové.

Autoři jsou kurátoři a spolupracovníci organizace Člověk v tísni.

Univerzita Předlice. Národní galerie – Veletržní palác, Praha, 21. 11. 2012 – 27. 1. 2013.



Mikuláš Unger: Předlavič. Foto Romana Bartůňkovy

donátorů. Právě oni totiž často v základu určují konečnou podobu takových projektů.

Grantové výzvy zaměřené na problematiku začleňování vyloučených osob do společnosti si protiřečí již ve svých názvech. Vypisovány jsou například granty na podporu integrace příslušníků romské menšiny (ministerstvo kultury) nebo na podporu integrace romské komunity (ministerstvo školství). Zbytečnou etnickou identifikací ovšem dochází k vylučování jedinců i skupin, na něž jsou programy zaměřené, již v samotném počátku.

Neexistující komunita

Univerzita Předlice, výstavní projekt Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, měla být pokračováním letitého zájmu ústecké umělecké scény o problematiku sociálního klimatu v tomto severočeském městě i české společnosti obecně. Tento zájem je podněcován zejména kurátorem Galerie Emila Filly a nynějším děkanem zmíněné fakulty Michalem Kolečkem. V materiálu k výstavě se dočteme: „Ústecká výtvarná scéna od devadesátých let monitoruje sociokulturní kontext severočeského regionu. Fakulta umění a designu se proto prostřednictvím uměleckých reflexí opakovaně vrací do sociálně vyloučených lokalit. Projekt *Univerzita Předlice* lokalizuje největší vyloučenou komunitu Ústecka. Jednotlivé artefakty vycházejí z konkrétních reálií a zejména v oblasti designu představují prototypy realizací, jež mohou sloužit ke zlepšení životních podmínek předlických obyvatel.“

Na jednom místě se zde objevují zásadní nesrovnalosti. První se týká slova komunita. Označuje-li totiž, jak je časté, nějakou marginalizovanou skupinu obyvatel s etnickou nálepkou nebo připsanou identitou,

nechat od těch gádžů líbit“. Čímž ještě ostřeji dává vyniknout neblaze rozšířené společenské polarizaci my versus oni.

O romské komunitě lze hovořit pouze v případě, že se její příslušníci k tomuto označení vysloveně hlásí, například jde-li o politické, zájmové nebo občanské sdružení či iniciativu, která jasně deklaruje svůj program a cíle založené na společném romství. Lidé žijící na periferii a potýkající se s existenčními problémy, kteří jsou zahrnováni pod zjednodušující pojem sociálně vyloučená nebo romská komunita, nejsou primárně motivováni se sdružovat a společně směřovat k vyřešení své situace. Společně jsou jen okolností, které je handicapují vůči majoritě. Pokud usilují o zlepšení svých životních podmínek, pak až na výjimky pouze v rámci své rodiny.

Opakují-li se stereotypy

Vraťme se nyní k zmiňovanému „zlepšování životních podmínek“ obyvatel Předlic skrze umělecké aktivity studentů umělecké školy. Pokud je výstavní projekt celoškolním úkolem a pokud se studenti jedné umělecké fakulty mají vyjádřit k citlivému tématu „chudinského ghetta“ v kulisách průmyslového severočeského města s vysokou nezaměstnaností a obecně nízkou tolerancí vůči jinakosti, pak je tu velká pravděpodobnost zplodění a snížení účinku výsledných artefaktů. Tím spíše, chybí-li informace a vhled do problematiky, opakují-li se stereotypy, a zejména pokud se u tvůrců nedostaví patřičná vnitřní angažovanost v samotném problému, ale převládá motivace zcela jiné (například vystavovat v Národní galerii nebo získat zápočet).

Z šedesátí více či méně podařených uměleckých reflexí Předlic stojí za zmínku například dílo, které jde proti „zlepšování životních

Mezinárodní vlakový kolektiv

O mapách vyčtených z uměleckých archivů

Umělecké kolektivní akce sedmdesátých a osmdesátých let, jež se odehrávaly vně struktur oficiálních institucí, mapuje výstava Navzájem kurátorské trojice Filipa Cenka, Daniela Grúňe a Barbory Klímové. Soustředí se rovněž na archivy jako paměťová média uchovávající dokumentace těchto událostí.

JAN WOLLNER

Železniční nádraží v bulharském přístavním městě Burgas má netypický půdorys ve tvaru písmene L. Zvláštnost dispozice vyplývá ze skutečnosti, že koleje zde končí, dál už je možné cestovat pouze po moři. Přeneseně se Burgas zároveň stal jednou z „konečných stanic“ secesního stylu, který sem dorazil právě po kolejích. Aspoň to tvrdí britská kunsthistorička Elizabeth Cleggová, která nepřisuzuje obdobné stylové projevy různých center střední a východní Evropy jednotnému duchu doby, nýbrž příbuzným společenským podmínkám. Namísto dvořákovských „dějin umění jako dějin ducha“ píše moderní verzi sociálních dějin umění. Ke své publikaci nepřikládá diagram znázorňující abstraktní stylové vlivy, ale mapu středoevropské železniční sítě, která se překvapivě přesně překrývá s rozšířením secesního výtvarného projevu.

Na zmiňované burgaské nádraží v roce 1981 – tedy asi sto let poté, co bylo postaveno a začaly se kolem něj rozšiřovat další secesní stavby – přijel olomoucký umělec Vladimír Havlík se skupinou svých spolužáků z pedagogické fakulty. Tehdy už pochopitelně žádný dominantní a homogenní styl, jakým byla dříve secese, neexistoval a i geografie umění se zcela proměnila. Její trasy se nadále nepřekrývaly s mapou železniční sítě a byly omezeny politickým rozdělením poválečného světa. Přesto existovaly způsoby, jak tuto izolaci překonat. Například formou mail-artu

na archivy jako paměťová média uchovávající fragmentární dokumentaci těchto akcí.

Film *Navzájem* zahrnuje obyčejné záběry z okna jedoucího vlaku, které střídají pohledy na protagonisty výletu, jejich náhodné spolucestující i okolní turistické pamětihodnosti. Před kameru občas předstupují jednotliví studenti, aby předvedli různá performativní gesta. Nelze je klasifikovat pomocí umělecko-historických termínů akce či performance, protože jde spíše o nijak výjimečné studentské tanečky, grimasy a žerty. Divák při pohledu na výsledný film může oprávněně zvažovat, zda se nejedná o ekvivalent běžného prázdninového videa a zda něco takového do galerie vůbec patří. Náhledem do odborně zpracovaného a veřejně publikovaného soupisu Havlíkových děl lze zjistit, že film *Navzájem* mezi nimi nefiguruje, takže jej autor zřejmě skutečně považoval za soukromý materiál. Zveřejnil ho až nyní na popud Klímové, která s ním dlouhodobě spolupracuje a která film objevila v jeho osobním archivu.

Tím se dostáváme ke klíčovému momentu výstavy, k její nenápadné radikalitě a ke zvláštní pozici kurátorů. Na první pohled zůstali téměř neviditelní, jako by pouze přemístili vybrané části archivů do galerie a nainstalovali je chladným až sterilním způsobem. Divák si prohlíží černobílé fotografie ve vitrínách a sleduje pravidelně rozmístěné projekce filmových záznamů. Ve skutečnosti je však role kurátorů

Apolitičnost studentského výletu je pouze zdánlivá. Ačkoli cílem podobných akcí nebyl explicitní politický akt, druhotně získávaly minimálně provokativní nádech svým vytvářením společenství alternativních vůči povinné kolektivitě vládnoucího režimu. Svou existencí mimo struktury oficiálních institucí se stávaly přinejmenším „nepřímou institucionální kritikou“, jak o tom v souvislosti s uměním střední a východní Evropy mluví slovenská kritička Nataša Petrešin-Bachelezová. Ve zmiňovaném soupisu Havlíkových akcí je napsáno, že „explicitně reagovala na tehdejší politickou situaci“ pouze jediná z nich. Jedná se o *Proporání denního tisku* z roku 1979, při němž autor koupal balík novin tak dlouho, až došlo ke slití textů. Ale podobné subverze lze najít i v dalších Havlíkových pracích. Například v titulcích snímku *Navzájem* se uvádí, že v něm vystupuje mimo jiné také „mezinárodní vlakový kolektiv“. Studenti chtěli do své skupinové akce zahrnout i další spolucestující a označili je – jakkoli byla jejich konstelace náhodná – tímto absurdním názvem, jímž zároveň ironizovali dobovou rétoriku byrokraticky nesrozumitelných oficiálních názvů a zkratk.

Stejnou strategii používal Ján Budaj, který pojmenováním své skupiny Dočasná společnost intenzivního prožívání (DSIP) i aktivitami prováděnými v jejím rámci rovněž aproprioval jazyk tehdejších propagandistických frází. Dokumentace jeho akcí je na výstavě *Navzájem* umístěna hned vedle filmu studia Hapuka a z prezentovaných prací představuje zřejmě tu politicky nejotevřenější. Dále jsou k vidění materiály ze soustředění amatérských výtvarníků, jež v různých lokalitách po mnoho let pořádal slovenský umělec Július Koller, nebo třeba z akce iniciované v roce 1972 maďarským teoretikem a kurátorem László Bekem, který v Balatonboglári zorganizoval setkání českých, slovenských a maďarských umělců, při němž si všichni navzájem podali ruce. Každé z gest bylo fotograficky zaznamenáno a jednotlivé snímky následně uspořádány do mozaiky složené z políček s opakujícími se obrazy podávaných rukou.

Nová geografie umění

Bekeho střetnutí ukazuje, že při kolektivních akcích docházelo k mezinárodním kontaktům. Jejich rekonstrukci pak může vzniknout mapa tohoto regionu znázorňující novou geografii umění, která už nebude kopírovat železniční síť, ale kreslit různé trasy vedoucí k místům, kde došlo k okamžikům autentické vzájemnosti mimo sféru oficiálních institucí. Bude zaznamenávat cestu Havlíka a jeho spolužáků do Burgasu, cesty umělců do Balatonboglári nebo další trasy vyčtené při studiu osobních archivů. Zdá se, že cílem kurátorů je skutečně podobné „mapování“. Jejich práce, jak sami říkají, se nevztahuje pouze k současné výstavě, ale odvíjí se jako work in progress.

Už teď se jim podařilo dosáhnout neobyčejné přesnosti a metodologické radikality. Jestliže si mnozí stěžují, že terminologii západních dějin umění nelze aplikovat při analýze umění východního, kurátoři Cenek, Grúň a Klímová se jí skutečně dokázali vyhnout, když výrazy spojené s konceptuálním, akčním a performativním uměním nahradili věcným popisem a porovnáním různých – „uměleckých“ i „neuměleckých“ – kolektivních akcí. A jestliže další bědují nad nepřekonatelností schematické dichotomie mezi oficiálním a disidentským uměním, trojice kurátorů ji přesvědčivě překročila.

Autor je historik umění.

Navzájem. Společenství 70. a 80. let. Tranzitdisplay, Praha, 22. 3. – 2. 6. 2013; Dům umění města Brna, 27. 3. – 19. 5. 2013.



Přetahování mezi maďarskými a českými umělci v Balatonboglári v roce 1972. Foto Galántai György Forrás

se intenzivně propojovaly sítě středoevropských umělců dokonce s jihoamerickými protějšky. Vlakový výlet olomouckých studentů tedy představoval pouze jeden ze způsobů „migrace uměleckých forem“, ale udržel si jistou specifičnost. Jeho základem se stala především kolektivní povaha studentské cesty a intenzivní prožívání společné aktivity. Studio Hapuka, jež tvořil Havlík s Edou Cupákem, během výletu pořídilo osmimilimetrovou kamerou dokumentární záznam, z něhož vznikl needitovaný dvacetiminutový film s názvem *Navzájem*.

Nenápadná radikalita

Stejný titul přebírá pro svou dvoudílnou výstavu v pražské galerii Tranzitdisplay a brněnském Domě umění trojice kurátorů Filip Cenek, Daniel Grúň a Barbora Klímová. Shromáždili překvapivý výběr známých i zcela zapomenutých kolektivních akcí českých, slovenských a maďarských umělců sedmdesátých a osmdesátých let, které objevili většinou v soukromých archivech. Výstava tedy propojuje dvě témata. Zaměřuje se za prvé na kolektivní akce jako okamžiky autentických prožitků vně struktur oficiálních institucí a za druhé

velmi silná. Výběrem hraničních dokumentů z různorodých archivů se totiž dostávají až do pozice spoluautorství. Název výstavy *Navzájem* neodkazuje pouze ke kolektivním akcím vystavených autorů, ale zároveň k jejich mezigenerační spolupráci s mladším týmem kurátorů.

Alternativní společenství

To, že nemusí být hned zřejmé, jestli má film studia Hapuka blíž k uměleckému snímku nebo studentskému videu, je v doprovodných programech galerie Tranzitdisplay bohužel využito k neplodným úvahám o tom, co je a co není umění, a následným diskusím vzdalujícím se od skutečných problémů výstavy, které její kurátoři formulovali naopak s neobyčejnou přesností. Nechtěli tematizovat hraniční umění a neumění, ale navrhnout alternativu vůči striktnímu dělení na oficiální prorožimní tvorbu a alternativní disidentskou opozici, které stále funguje jako nepřekonatelné paradigma při výkladu poválečných dějin umění ve střední a východní Evropě. Vystavením filmu *Navzájem* se ukazuje, že studentské recese a další „neumělecké“ kolektivní akce mohly být stejně subverzivní jako teoretičtější a političtější formy disidentské kultury.



Pořadatel:

Hlavní partneři:



Za finanční podpory:



Hlavní mediální partner:



Oficiální dopravce:



Hostitel:



FAMU

Děkan Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze vyhláší výběrové řízení na místo vedoucí/ho Katedry režie. Studium oboru na této katedře probíhá v bakalářském i magisterském stupni a je zaměřeno na vzdělávání budoucích absolventů v oboru režie. U vedoucího katedry se předpokládá prokazatelná zkušenost umělecká i pedagogická, konkrétní představa o průběžné inovaci studijního procesu a schopnost ji realizovat.

Výběrové řízení se řídí Řádem výběrového řízení pro obsazování míst akademických pracovníků AMU, čl. 1, odst. 4) a § 77 zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění.
Kvalifikační předpoklady: vysokoškolské vzdělání, praxe v oboru.
Plynulá znalost angličtiny nutná, pedagogická praxe a mezinárodní zkušenosti v oboru jsou vítány.

Náplň práce:

- Odpovědnost za pedagogickou koncepci a administrativní vedení katedry.
- Pedagogické působení formou dílny, přednášek a seminářů.
- Naplňování a inovace ročních učebních plánů.
- Koordinace výuky praktických a teoretických předmětů v rámci katedry i v rámci spolupráce uvnitř fakulty.
- Koordinace grantové agendy katedry.

Předpokládaná výše pracovního úvazku: 1. Platové podmínky se řídí Vnitřním mzdovým předpisem AMU.

Příhláška do výběrového řízení musí obsahovat tyto náležitosti:

- a. jméno, adresa bydliště, kontaktní telefon, e-mail
- b. profesní životopis
- c. přehled umělecké a publikační činnosti
- d. koncepce rozvoje katedry režie (2 až 3 stránky)
- e. kopie dokladů o nejvyšším ukončeném vzdělání.

Příhlášku do výběrového řízení zašlete nejpozději do 30. 4. 2013 na adresu:
Sekretariát děkana, FAMU, Smetanovo nábřeží 2, 116 65 Praha 1.

Výběrové řízení se uskuteční koncem května 2013 formou veřejné prezentace.
Předpokládaný nástup: červen 2013.

Veškeré další informace o škole jsou dostupné na www.amu.cz a www.famu.cz.

JURAJ GRIGLÁK & POOGIE BELL 4/4
ANDREA HERMENAU MOCCA MALACCO 20:00 JAZZDOCK

PITCH BENDER

PARIS COMBO 12/4
19:30 AKROPOLE

FINÁLE SOUTĚŽE
JAZZFRUIT **WUNDER BAR BAND** 19/4
20:00 JAZZTIME

VÍTĚZ SOUTĚŽE
dan BÁRTA **OTTO HEJNIC TRIO** 27/4
JAZZFRUIT **ROBERT BALZAR TRIO** 20:00 JAZZDOCK

FUTUR SWING

RADIO STRING QUARTET VIENNA 3/5
19:30 AKROPOLE

Vstupné v předprodeji v síti TicketPro a v Paláci Akropolis
do 26 / nad 26 let 100 Kč / 300 Kč + poplatky, na místě 150 Kč / 380 Kč.



start up

Kateřina Adamová

Středně velký plachý tvor Medium-sized Timid Creature

21. 3. – 21. 4. 2013

Galerie hlavního města Prahy
Dům U Zlatého prstenu
Týnská 6, Praha 1 – Ungelt

Otevřeno: út–ne 10–18 h
Vstup zdarma

www.startup-ghmp.cz
www.ghmp.cz



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

CHARLES BUKOWSKI

Další zápisky starého prasáka

Přeložil Bob Hysek

258 Kč



Další zápisky starého prasáka jsou jedním ze tří posmrtných výborů z několika stovek novinových sloupků, jimiž Charles Bukowski přispíval v letech 1967–1984 do čtyř „undergroundových“ tiskovin, což vysvětluje inspiraci Dostojevského románem Zápisky z podzemí v názvu. Jedná se opět o pestrou várku pepřných aforismů, nekompromisních úvah, hrubozrnných historek z kriminálů, barů a dostihů, fantaskních vzpomínek na dětství čpících chlupy a krví či jízlivých odpovědí na dopisy čtenářů a přitrouble inteligentních akademiků. Bukowski jako vždy srší humorem, nadhledem a ležerní erotikou: kupříkladu povídka o ohnivém sexu s neznámou rudovláskou se stala součástí spisů FBI, když byl ještě coby zaměstnanec státní pošty na sklonku šedesátých let sledován kvůli obscénnímu výrazu a radikálním politickým postojům ve své stále populárnější tvorbě.

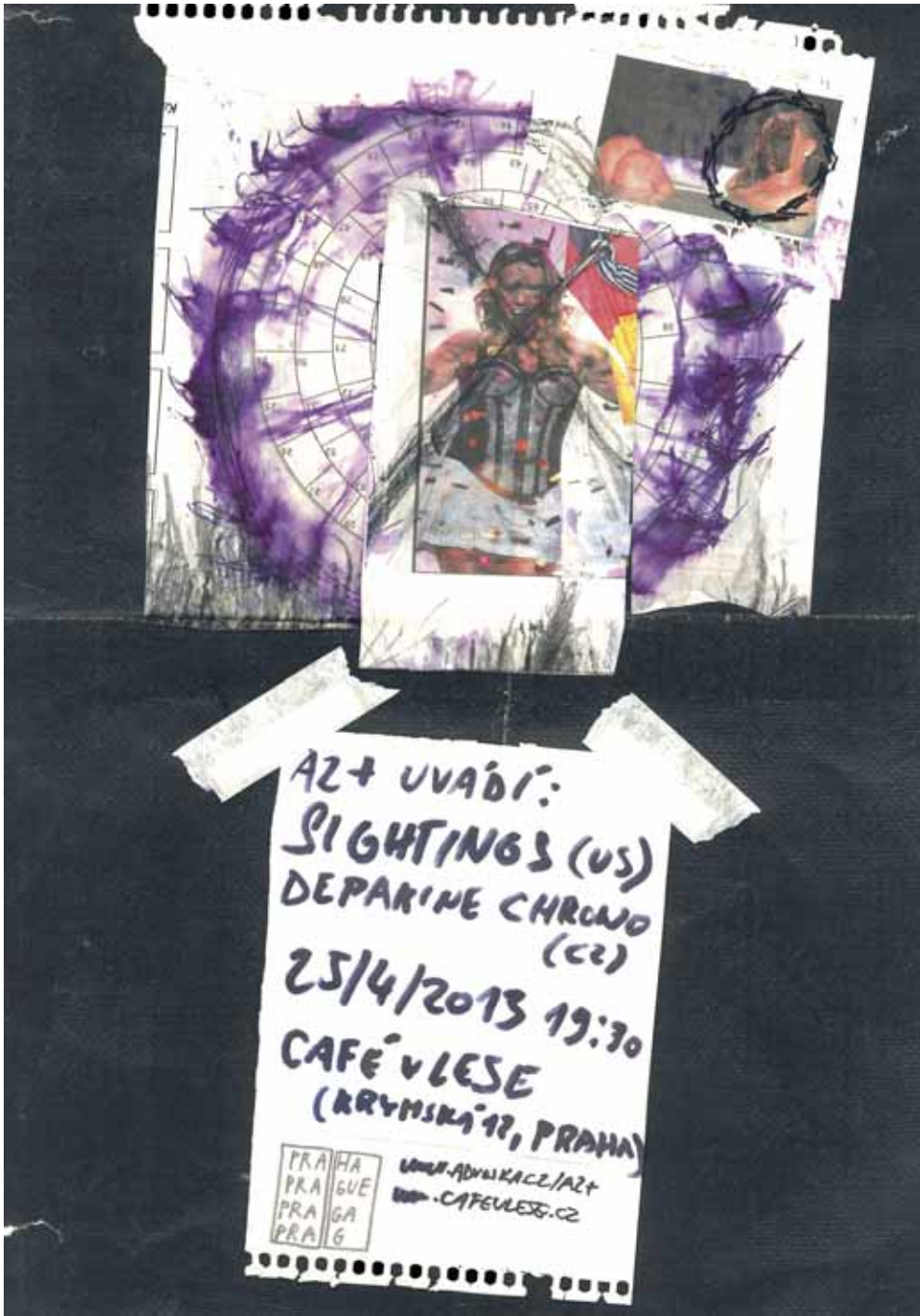
SARAH WATERSOVÁ

Náklonnost

Přeložila Barbora Punge Puchalská

398 Kč

Román populární autorky (např. Zlodějka nebo Špičkou jazyka) z prostředí viktoriánského Londýna a jeho ženských věznic. Margaret Priorová, mladá dáma z lepší společnosti, má před sebou úspěšný úkol. Coby dobročinná návštěvnice bude docházet do Millbanku, nejpopulárnější ženské věznice v Londýně, a sýkat se s tamními trestankyněmi. Skeptická a nešťastná Margaret, zotavující se z pokusu o sebevraždu, vidí v ženách z Millbanku jen prosté ubožáčky, dokud se neseznámí se Selinou Dawesovou. Mladá spiritistka, odsouzená za podvod při seanci, přitahuje Margaret od prvního okamžiku a díky ní se nechá stále hlouběji zatahovat do světa duchů a zjevení, otisků nehmotných dlaní a nevysvětlitelných úkazů.



Jednovaječné osudy

Tři umělkyně se daly dohromady, aby vytvořily inscenaci o dalších dvou umělkyních. Genderová tematika nicméně zůstává v pozadí. Lovci, intimní drama Jindřišky Křivánkové, Jany Kozubkové a Lucie Ferenzové, pojednávají o životě jednovaječných sester-malířek.

KLÁRA FLEYBERKOVÁ

Dobré umění potřebuje buď silný příběh nebo inovativní formu. Někdy – a takových případů není mnoho – se podaří skloubit obě možnosti. O něco podobného se pokusily tři mladé umělkyně, které spojily síly k vytvoření inscenace *Lovci*. Performerky Jindřiška Křivánková a Jana Kozubková s režisérkou Lucií Ferenzovou si totiž za námět svého hudebně-pohybového projektu zvolily život sester Válových, který je nadmíru pozoruhodný.

Intimita s nadhledem

Jitka a Květa Válovy se narodily jako jednovaječná dvojčata, která vlastně nikdy nebyla odloučena. Společně obývaly kladenský domek, kde v ateliéru tvořily obrazy. Obě vystudovaly UMPRUM, obě se staly ceněnými malířkami, obě žily bez muže, bez dětí, jen spolu. Byly zkrátka jednou duší ve dvou tělech. Jejich osudy rozetnula až smrt Květy. Jitka pak, ochromena ztrátou své druhé



Ironický příběh dvojčat Válových odevzdaných malbě a sobě navzájem v surovém prostoru NoD. Foto Michal Ureš

poloviny, osm let nedokázala namalovat ani čárku. Tak dlouho jí trvalo, než se naučila žít jen sama se sebou.

Předvedení takto intenzivního a fatálního vztahu by snadno mohlo sklouznout k přeslazeně dojmavé romanci o nehynoucí lásce a oddanosti dvou bytostí. Nic takového se ale nestalo. Se stejnou ironií, s níž ke světu přistupovaly sestry Válovy, přistoupily totiž tvůrkyně inscenace k jejich příběhu. Jindřiška Křivánková a Jana Kozubková, z nichž první je zároveň choreografka, druhá pak autorka hudby, ztvárnily Květu a Jitku s nadhledem – jako milé podivínky. Díky své pohybové zdatnosti dokázaly také nenásilně a velice jemně znázornit jejich postupné stárnutí, které jim ale neubíralo nic ze životní energie. To, že na projektu pracovaly v úzkém kruhu s režisérkou Lucií Ferenzovou, se výrazně odráží v každém pohledu, který si na jevišti vymění. Jejich vztah je skutečně intimní, a přitom se ani v nejmenším nesnaží o přísně civilní projev.

I když autorky *Lovců* zpracovávaly velký příběh, jejich inscenace zdaleka neleží jen na něm. Stejnou, anebo snad ještě větší měrou se soustředily na formu. To není nic překvapivého, vezmeme-li v úvahu, že celý projekt vznikl jako absolventská inscenace Jindřišky Křivánkové na Katedře pantomimy HAMU. Když se tato pohybově nadaná herečka, která je také například členkou Spitfire Company, dala dohromady s dalšími dvěma autorkami, dalo se očekávat, že se zrodí formálně bohatá podívaná. A očekávání byla naplněna.

Na jeviště už se nevrátila

Levou část neiluzivní, jinak holé scény zabíraly nejrůznější kovové součástky zavěšené na lankách a rozestavěné všude kolem, do nichž Kozubková vytrvale bušila paličkami a jednotlivé zvuky postupně zaznamenávala na looper. Vytvářela tak doprovod Křivánkové, která zatím tančila či visela na drobné hrazdičce. Nic z toho ovšem nebyly jen prázdné efekty. Prostředky, které jsou oběma umělkyním

vlastní, zde vyjadřovaly tvorbu, která byla zase vlastní sestrám Válovým – v téhle inscenaci nemalují, nýbrž hrají, zpívají a tančí. A to všechno s naprostou lehkostí. Ani tak ovšem neztrácejí nic ze svého podivinství. Elegance a samozřejmost pohybu nikterak nepřebíjí tak trochu mužské pohyby, kterými herečky své postavy obdařily.

Výrazně se projevil i talent dramaturgyně a režisérky Lucie Ferenzové, která dokázala jednoduchými textovými zkratkami zprostředkovat přechody v čase třeba i o několik desítek let. Celý příběh vystavěla srozumitelně, vtipně a dostatečně stručně, aby nezačal nudit. Šikovně si poradila i s režijně poněkud problematickým ztvárněním smrti jedné ze sester – obrazný duch, v němž se nese celá inscenace, udržela i v této přelomové chvíli, kdy Květu jednoduše posadila mezi diváky. V prázdném prostoru zůstala jen opuštěná sestra, jejíž druhá polovina však zcela nezmižela – dokonalá, čistá symbolika.

Právě tím, že se tvůrkyně zcela vyhnuly popisnosti, dokázaly onen pozoruhodný příběh lásky a asi i závislosti obou sester zprostředkovat poetickým způsobem, a přitom s řádnou dávkou nadhledu. To se nestává často, ale pokud se to povede, potom to stojí za to.

Autorka je divadelní kritička.

Jindřiška Křivánková, Jana Kozubková, Lucie

Ferenzová: Lovci. Režie Lucie Ferenzová, hudba Jana

Kozubková, choreografie Jindřiška Křivánková, scéna

a kostýmy Jana Hauskrechtová, pohybová spolupráce

Halka Třešňáková, hrají Jindřiška Křivánková, Jana

Kozubková. Experimentální prostor NoD, Praha, premiéra

5. 12. 2012. Psáno z reprízy 18. 2. 2013.

Boj o maďarské divadlo

Divadlo v Maďarsku je pod větším politickým tlakem než u nás – stalo se bojištěm levicových a pravicových stran. Poslední skandál propukl kolem volby nového ředitele maďarského Národního divadla a vyváženosti přehlídky maďarského divadla Showcase.

ATTILA SZABÓ

Bonmot režiséra Bély Pintera už zlidověl: „Předchozí vláda dávala peníze, současná dává témata.“ Maďarské divadelnictví od roku 1989 čím dál více prostupují politické zájmy a politické strany se angažují v řadě sporů. Jak inscenovat národní klasiku? Jaké postupy jsou přípustné pro předvádění historických událostí? Mají být nezávislé soubory subvencovány z veřejných rozpočtů?

Pravý národní ředitel

Snad žádná jiná země než Maďarsko nemá dvě divadelní asociace. Jsou to Magyar Teátrum Társaság (Maďarská dramatická asociace) pro pravicové divadelníky a Magyar Színházi Társaság (Maďarská divadelní asociace) pro levicové divadelní tvůrce – ačkoliv značka „levicovosti“ k nim byla přilepena zvnějšku. Při jmenování ředitelů divadel pak vládnoucí politici místní či župní správy často úplně ignorují doporučení existující rady

odborníků a skoro bezvýhradně vybírají stranicky spřízněného uchazeče.

Poslední celostátní skandál propukl kolem jmenování ředitele Národního divadla v Budapešti. Už vznik nové budovy na přelomu tisíciletí provázely politické tahanice, které vyústily v zastavení již zahájených prací, změnu projektu a vznik stavby mimo centrum a se spoustou nedostatků. Přesto zde ředitel a režisér Róbert Alföldi za minulých pět let vybudoval silný soubor a docela nečekaně vytvořil výjimečnou národní scénu výsostně současného divadla, které má pozitivní ohlas doma i v zahraničí. Sebevědomou dramaturgií založenou na současných hrách a radikálních interpretacích národní klasiky nyní divadlo láká také návštěvníky nejmladší generace. Pro tuto odvahu byl Alföldi mnohokrát kritizován pravicovými stranami a také na zasedáních parlamentu.

Nikoho nepřekvapilo, že bude na konci letošního léta vystřídán režisérem plně podporujícím konzervativní vládní stranu Fidesz. Attila Vidnyánszky, předseda Magyar Teátrum Társaság, je zřejmě jedinou osobností z pravého divadelního spektra uznávanou za své umělecké úspěchy, kterých dosáhl v provinčním divadle v Debrecínu. Přesto nyní vede válku s divadelními kritiky, kteří prý jeho práci vědomě opomíjeli. Divadelní tisk totiž otevřeně podporoval Alföldiho a Vidnyánszkého kritizoval za kumulaci funkcí – v posledních dvou letech byl mimo jiné předsedou Divadelní rady Ministerstva lidských zdrojů, které

zastřešuje také resort kultury, a vedoucím Ústavu dramatických umění, který sám založil na Univerzitě v Kaposváru.

Bitva o Showcase

Tak jako v každé bitvě žádná ze stran nebojuje vždy zcela čestně. Přehlídku maďarského divadla pro zahraniční hosty Hungarian Theatre Showcase tradičně pořádal Mezinárodní festival současného divadla, který ale v roce 2012 nezískal finanční podporu z veřejných rozpočtů, a chystaný ročník byl proto odložen. Akci nakonec uspořádala a financovala z nevelkých prostředků získaných ze zahraničí Asociace maďarských divadelních kritiků, jejíž výběr měl odpovídat mezinárodnímu zájmu o aktuální tendence v maďarském divadle a nabídl výhradně inscenace z hlavního města.

Organizátoři v reakci na protest Sdružení maďarských oblastních divadelních režisérů tvrdí, že z tak malého rozpočtu nebylo možné pozvat žádné projekty mimo Budapešť. V současné politické atmosféře je ale těžké posoudit, jak moc se snažili. Většina oblastních divadelních režisérů je totiž spřízněná s Fidesz, zatímco Asociace kritiků je otevřeně proti vládní kulturní politice. Organizátoři přiznali, že i mimo hlavní město jsou některá díla s vysokou uměleckou kvalitou, která byla zvolena jako jediné kritérium výběru – například některé Vidnyánszkého inscenace. Je tedy otázkou, jestli nemohli zařadit jejich prezentaci zahraničním hostům. Zejména

v situaci, kdy byla většina z devatenácti vybraných inscenací již k vidění na evropských festivalech nebo prezentována na Mezinárodním festivalu současného divadla v roce 2011. Pořadatelé údajně zvali Vidnyánszkého na setkání se zahraničními odborníky, ten však pozvání odmítl, jelikož nebyla uvedena žádná jeho díla. Asociace oblastních režisérů vzápětí založila web s vlastními produkcemi, kopírující stránky Showcase, aby zahraničním hostům „nabídla vyvážený přehled“.

V sázce je ale víc než jen peníze: jedni mají vládnout nad rozdělováním prostředků, druzí mají profesionální schopnosti a bohaté zahraniční kontakty. V této chvíli ale nikdo nechce sdílet s nikým vůbec nic. Přesto řada divadelníků uznala potřebu větší státní podpory takového přehledky maďarského divadla. V současné politické situaci je ale velmi sporné, zda by byla zaručena kvalitní dramaturgie, a hrozba politické intervence do výběru je velmi reálná. I tak bude muset být divadelní práce odkloněna od politických machinací zpět k estetické podstatě. Náznaky změny se objevují. Herec István Znamenák, nedávno „uvolněný“ z Národního divadla novým ředitelem, k maďarskému kulturnímu bojišti poznamenal: „Dříve nebo později musíme spojit síly, a nejde jen o divadelní obec. Bez ohledu na to, co mi bylo způsobeno, věřím, že spolu musíme začít mluvit.“

Autor je teatrolog.

Z angličtiny přeložil **Martin Bernátek**.

Sebekontrola? No comment!

Svádění a zneužívání v hudbě Serge Gainsbourga

Hudební minitéma věnované znovuožívání zasloužilých umělců lze příhodně uvést výročím: právě uplynulo osmdesát pět let od narození ikony francouzského popu, která i přes nespočet skandálů a přestože je více než dvacet let po smrti, neztrácí na přitažlivosti, ne nepodobné varování „může zabít“. To ovšem jen zvyšuje chuť prožívat stárnutí vlastní kůže.

PATRIK RAMENO

To, čím se Serge Gainsbourg nejvíce proslavil, vzniklo celkem jednoduše: dvě skleněné kabiny v nahrávacím studiu, jedna plná dívčích vzdychů, druhá zahalená do cigaretového kouře, a dialog mezi nimi, který by se dal vylíčit zkratkou „přicházíš, vcházíš / vstupuji, vnikám“, anebo „miluji tě... já také ne“. Problém však nebyl v samotné skladbě *Je t'aime... moi non-plus* (1969), ale v jejím pohybu na hraně, v oscilaci mezi reklamou na lásku a intimním vypísknutím. Při pozorném poslechu nás totiž rozvibruje zdánlivě nepatrný detail: na samém konci a ještě k tomu ve ztišování do ztracena protne konstantní šeptavé vzdychání vysoký sten, který přinese otázku: proč až teď? Anebo proč vůbec?

Tento vrtoch, také symbolizovaný Gainsbourgovým vydechutím „Moi non plus“, je příznačný pro většinu jeho tvorby. Je jasné, že jeho hudba má podhoubí v lásce, ale jak říká ve zmiňované písni: fyzická láska je beznadějná. A tak se nutně mezi pohyby vstupování a odtahování (kterým se nedá odolat) ukrádá

staccato kláves, kytary a štekavého saxofonu, vše pochoduje na místě, záhy už není suchého místečka na kůži, ale ledová sprcha čeká jen toho, kdo má na sobě uniformu.

V případě předělání francouzské hymny na Gainsbourgově třináctém albu *Aux armes et cætera* (1979) je hromadná prostituce ještě zjevnější: pobouření vyvolané naroubováním textu Marseillaisy do reggae podkladu dospělo až k bojkotování koncertu ve Štrasburku francouzskými parašutisty a veterány. Stačilo však pár slov o návratu k revolučnímu duchu hymny skrz reggae, zašlápnutí cigarety a následný přednes hymny s opilým odhodláním měl za následek ztuhnutí červených baretů do pozoru a v duchu „zpívá celá cela“ všichni včetně zpěváka poklidně opustili halu.

Kouř

Uvažovat o zneužívání hudby u Gainsbourga každopádně není od věci – exploatace se zdá být tím silnějším, čím více se zpěvák ke konci

klouzavou smyčkou. Pořád však na tomto pozadí probíhá zpěv. Oproti tomu ve skladbě *La nostalgie camarade* z alba *Mauvaises nouvelles des étoiles* (1981) se zpěv na pozadí podobné neměnné hmoty změnil na neurčitý kluzký pohyb, který písní prochází jako vinoucí se kouř. Tímto pohybem by se dala charakterizovat celá závěrečná Gainsbourgoveta-pa. Pohyb vzbuzující pocit lehkosti – chuť se hudbou prokouřit.

Bumerang

Velká část Gainsbourgovy činnosti měla pozadí v deliriu, jehož základem byl, jak sám prohlásil, „můžeme říct rovnostřanný trojúhelník mezi Gitanes, alkoholismem a ženami“. Jestliže je člověk spalován fyzickými touhami, které musí neustále uspokojovat, a zároveň je vnímá jako marné, jeho sebedestrukce se zdá být samozřejmá. Když se však do tohoto bipolárního vztahu připelete třetí prvek, který vše vyváží, může být výsledkem něco dokonale sceleného. Něco, co se i přes křehovité vnitřní stahy navenek pohybuje ladně jako levitující balón. Kombinace kouře, leptání a něhy je odzbrojující: když se křehký Gainsbourg dává všanc svému ničitelskému alter egu, které sám pojmenoval Gainsbarre, děje se tak vždy za účasti nepostradatelných cigaret Gitanes fungujících jako filtr: V jejich dýmu všechno ztrácí ostré rysy a celá situace pak působí jen jako plynoucí vzpomínka, která končí zadušením cigarety. Jako v závěru písně *Aéroplanes* na desce *L'Homme à tête de chou* (1976): „Jakákoliv rána zmizí ve spirále Gitanes.“ Delirium pak není třešticí blouznění, ale spíše něco jako měkká peřina posetá různými slony nebo vlhká džungle plná slov, která se vyslovením roztékají v tvárná citoslovce.

I přesto, že Gainsbourg často a v mnoha ohledech vstupoval na psychedelická území, nikdy se v nich nezačal zabydlovat. Jeho vstupy vypadaly spíše jako ztroskotání, která si člověk sice užije, ale nikdy v nich nezabloudí. Jak vzpomínal bubeník Sly Dunbar na nahrávání zmíněné desky *Aux armes et cætera* v jamajském Kingstonu: „Řekl, že chce, abychom hráli reggae, tak jsme prostě hráli reggae, a pak už neřekl nic, jenom zpíval a taky si udělal pohodu. Pořád kouřil a pil, ale nikdy nevypadal opilý.“ Reggae bylo vlnou, na které se dalo driftovat, ale kterou bylo také třeba ve správný čas podplavat, aby se člověk nedostal do područí její rotace. Tudíž to, co by se snadno mohlo stát krajinou, v níž se člověk rozplyne, má podobu kulisy pro zpěv, který se stal rytmizovaným proudem řeči deformované přednesem (šepot, vzdychy) a plné potutelných nástrah (kombinace jazyků, citace), které mění významy. Výsledkem byla hudba, s níž se dá zacházet jako s věcí, je snadné ji přesunovat, manipulovat.

Je to jako s bumerangem, tématem jedné z nejslavnějších Gainsbourgových písní – při správném odhození se vrací zpět, ale málokdy přesně do toho samého místa. Není tedy jednoduché chytit ho bez úkroků. A také není úplně jasný jeho smysl: je to zbraň, hudební nástroj, anebo jenom hračka?

Autor je hudebník a výtvarník.



Gainsbourgová tvorba vzbuzuje pocit lehkosti – chuť se hudbou prokouřit. Foto Philippe Lerichomme

ironický úšklebek. Tak je tomu i v jeho stejnojmenném filmu z roku 1976, v němž homosexuál milující se s androgynní dívkou na její vyznání lásky reaguje: „... jedno, z jaké strany. Je to směs synchronizovaných epileptických záchvatů. Je to láska, věř mi. Je to vzácné.“ A to vše je řečeno na korbě nákladáku svážejícího odpad z širokého okolí.

Prostituce

Ve své podstatě Gainsbourg nikdy nepřestal být šansonierem. Mohlo by se sice zdát, že se šansonu od svých začátků na přelomu padesátých a šedesátých let stále jen vzdaloval, ale bylo to právě naopak. Čím byl starší, tím více se přibližoval tradici zpěvu, který je sice příjemné poslouchat a rozumět mu, ale je těžké (a sborově nemožné) jej následovat, a když, tak jedinečně směšně, za účelem pobavení a v režii zpěváka. Pro osobu, která sice je a chce být miláčkem publika, ale zároveň chce, aby její konání působilo jako nákaža, se šanson ukazuje jako ideální útočiště.

Je tedy přirozené, že se Gainsbourg loučí šansonem: jeho poslední studiové i živé album uzavírá coververze skladby *Mon Légionnaire*, proslavené v podání Edith Piaf. Gainsbourg zde dokonale ztvárňuje svoji představu šansonu: znásilněný vypravěč znásilňuje hudbu a ta znásilňuje posluchače. Všechno se však děje s lehkostí díky vědomí, že se všichni navzájem prostituují. Gainsbourg se proudem umlajících řečí přiznává k již mrtvé lásce k tetovanému legionáři, masu diskotékového rytmu dělí

šedesátých let vzdaloval repertoáru postavenému na jednotlivých skladbách a začínal písně podřizovat společnému tématu. Nebo, jednodušeji řečeno, čím méně sám zpíval a naopak nechával píseň odzpívat někým jiným. A nejvíce se nabízely ženy. Nejdříve převládaly ženské sbory, když se ale objevila Brigitte Bardotová, byla otevřena nová cesta. Nejen že se „Sex Kitten“ vše vypadalo lépe, najednou také zbývala spousta času na to nejdůležitější – na režírování a aranžování.

Zpívání hitů má úskalí v tom, že se zpěvák stává jejich otrokem a svou roli naplňuje buď jejich neustálým opakováním anebo nahráváním jiných. Daleko lepší je být sám sobě režisérem a pánem svého stroje, opodál kouřit a nechat Bardotovou zpívat: „Nepotřebuji nikoho, Harley Davidson.“ A jen ve správný čas zavrčít: „Co děláš na mém harleji?“ Při skládání tento přístup platil dvojnásob. Když se budeme snažit zařadit Gainsbourga do nějakého stylu, brzy zjistíme, že ačkoliv slyšíme šanson, rock'n'roll nebo reggae, jeho úhoří přednes nás nutí jakoukoli hudbu za ním vnímat jako bahno – ideální hmotu pro svíjení a hnětení. Díky své tvárnosti a lepidle soudržnosti představuje prostředí, se kterým se dá docela dobře manipulovat, ale ze kterého se těžko vymaňuje.

Přijde ovšem na to, kdo se v něm zrovna pohybuje. V titulním hitu desky *Bonnie and Clyde* (1968) je hudba tak monotónní, že je prakticky nemožné vnímat ji jinak než jako šlapání na místě, které nás k sobě připoutává



Odvaha k výměně stráží

Bob Dylan v roce 1978



Američtí novináři o turné Boba Dylana v roce 1978 ironicky referovali jako o Las Vegas Tour. Foto speedwayrecords.com

V tvorbě Boba Dylana vždy hrála klíčovou roli potřeba přehodnocovat vlastní minulost a přizpůsobovat ji přítomnosti. Z tohoto hlediska se celá jeho kariéra jeví jako boj se sebou samým a zároveň s očekáváním publika. Pohled na nepřilíš diskutované období jeho života ukazuje mnohé tvůrčí konstanty, ale také jedinečné plody této konkrétní etapy.

KLAMM

Co se v roce 2013 dá ještě napsat o umělci, který načil druhé púlstoletí své kariéry, v jejímž průběhu si jeho tvorbu různými způsoby přivlastnil kdekdo (a kdekdo ji také posléze odvrhl), a který se přes všechny kontroverze a opakovaná zklamaná očekávání stal nezpochybnitelným kulturním pilířem své doby? V případě Boba Dylana se poslední léta už jenom na něco čeká: na potenciální novou desku, na to, zda přece jenom nakonec získá Nobelovu cenu za literaturu, a především na jeho smrt. A při tomto čekání se pochopitelně, aby nebyla dlouhá chvíle, omílají klíčové okamžiky jeho života a tvorby. Dylanův příběh se – byť je jeho aktér stále naživu a dokonce vydává desky – v podstatě už uzavřel. Těžko lze od jednasedmdesátiletého písničkáře čekat nějaký nepředvídatelný krok. Otázka tedy zní, zda se dá na tolikrát osahané popkulturní modle najít místo, které by si říkalo o nový dotyk.

Tenkrát před pětatřiceti lety...

Ideální cestou, jak najít v Dylanově donekonečna přetřásané tvorbě aspoň pár svěžích momentů, je vyhnout se všemu, co se zdá být neopominutelné, a zaměřit se na pozapomenuté, nepřilíš exponované úseky jeho kariéry. Jedním z nich je rok 1978, který bývá reflektován jako nepřilíš významná etapa, následující po úspěšném období v polovině dekády, reprezentovaném ceněnými deskami *Blood on the Tracks* a *Desire*, a předcházející trojici explicitně křesťanských alb *Slow Train Coming*, *Saved* a *Shot of Love*. Velkou část roku zasvětil dlouhému světovému turné, prvnímu od roku 1966, jež čítalo 114 koncertů v Japonsku, na Novém Zélandu, v Austrálii, Evropě, USA a Kanadě a během kterého zhlédlo jeho show kolem dvou milionů diváků.

Během onoho roku vyšly také dvě desky, živé dvojalbum *Bob Dylan Live at Budokan* a v pořadí osmnáctá studiová nahrávka *Street Legal*, jež v Dylanově tvorbě bývají řazeny k těm nejméně vydařeným. Kromě toho měl premiéru Dylanův čtyřhodinový autorský film *Renaldo and Clara*, který byl minimálně v USA značným fiaskem jak z hlediska návštěvnosti, tak i pokud jde o kritický ohlas. Šlo tedy o rok naplněný aktivitou, avšak při zpětném pohledu jako by se v něm kromě tvůrcovy konverze, k níž podle svědectví došlo v poslední fázi turné, nic skutečně hodnotného neudálo. Aspoň jeden hmatatelný užitek rok 1978 přinesl – světové turné vydělalo přibližně dvaadvacet milionů dolarů.

Ale i tato částka jako by jen kompenzovala dřívější ztráty. Jak uvedl sám Dylan v rozhovoru pro Los Angeles Times: „Měl jsem za sebou pár špatných let. Spoustu peněz jsem utopil ve svém filmu, postavil jsem velký dům a kromě toho ani rozvod není v Kalifornii nijak levná záležitost...“

Las Vegas Tour

Podle některých názorů se Dylan na tomto turné pokoušel uskutečnit něco na způsob Elvise Presleyho: doprovázela ho velká, osmičlenná kapela, doplněná o tři doprovodné zpěvačky, které měly podle všeho zkušenosti se vším možným, jen ne s tím, pro co byly angažovány, tedy se zpěvem v rockové kapele, a všichni byli oblečeni do kostýmů, v nichž se prolínal povadlý lesk rock'n'rollu padesátých let s hippie stylem konce šesté dekády a lehkým odstínem glamrockové šminkovací mánie. Právě složení a vzhled skupiny spolu s netradičně volenými aranžmá vedly k tomu, že někteří američtí novináři o americké části turné referovali ironicky jako o „Las Vegas Tour“. Jako by spíše než o koncertní program umělce Dylanova formátu šlo o „zábavní show“ pro sály v luxusních hotelích.

Ať už mělo rozhodnutí angažovat velkou kapelu obsluhující rozmanité nástroje, mezi nimiž nechyběly saxofon, příčná flétna, mandolína, housle nebo bonga, jakoukoli motivaci, výsledkem byl zvuk, který nemá v kontextu Dylanových koncertů obdoby. I předchozí sérii menších turné, nazvanou Rolling Thunder Revue, sice absolvoval velký počet muzikantů, ale tehdy se všechny zvukové složky skládaly v poměrně kompaktní celkový výraz. Tentokrát kombinace nástrojů a neortodoxního provedení mnoha skladeb ze šedesátých i sedmdesátých let vyústila v nesourodou směs, v níž na sebe strhávají pozornost zejména momenty, jež lze označit za vysloveně perverzní. Některé starší hity, například reggae verze *Knocking on Heavens Door* a *Don't Think Twice, It's All Right* či zběsile vyřváváná *Mr. Tambourine Man* (v americké části turné) působí spíše jako parodie. Jako by se písničkář pokoušel zneuctit svůj vlastní odkaz před co největším počtem fanoušků. Nápadně to připomíná strategii, již použil už na dvojalbu z roku 1970, ironicky nazvaném *Self Portrait*, na kterém vedle značně pokleslých coververzí folkových, countryových a popových písniček najdeme i živou verzi jeho do té doby největšího hitu *Like a Rolling Stone* v úpravě, jež spolehlivě zabíjí všechny kvality originálu – novinář Greil Marcus dokonce tehdy začal svou legendární recenzi větou: „Co je tohle za sračku?“

Nemůže být pochyb o tom, že některé bizarní aranže mohou mít pro posluchače, kteří dokážou ocenit dokonale obskurní hudební projevy, cenu vrcholných skvostů. Dylanův otevřený přístup k živému provedení jeho emblematických skladeb nicméně měl v některých případech i jiné pozitivní vyústění. R&B verze *Masters of War* či *Ballad of the Thin Man*, pochmurně znějící *Oh, Sister*, energická *All Along the Watchtower*, překvapivě kombinující rockové prvky s etnickými, hardrockové pojetí *Maggie's Farm* nebo *It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)* lze počítat k nejlepším Dylanovým aktualizacím staršího materiálu vůbec. K nejpůsobivějším zážitkům pak nepochybně patřila apokalyptická a silně bilanční skladba *Changing of the Guards*, kterou skupina pravidelně zakončovala svá vystoupení a v jejímž stále se zrychlujícím tempu jako by se kumulovala energie z jednotlivých koncertů i celého turné. Tuto píseň, jejíž textová složka je plná temných a nejednoznačných metafor a v jejímž závěru jsou posluchači vyzváni, aby se buď připravili na likvidaci, anebo našli odvahu k výměně stráží,

Dylan už nikdy na žádné z dalších tour neza hrál a není zahrnutá ani na žádném oficiálním živém albu (v japonské části turné, zachycené na *Bob Dylan Live at Budokan*, skupina tuto skladbu ještě nehrála). A tak jedinou příležitostí zakusit tuto esenci Dylanovy tehdejší koncertní energie zůstávají pirátské nahrávky, jichž v období od července do prosince 1978 vznikla celá řada.

Vystoupit z role

Způsob, jakým se Dylan tehdy stavěl k vlastní minulosti a jakým do tohoto vztahu promítal své aktuální tvůrčí rozpoložení, je symptomatický pro téměř celou jeho kariéru a činí z něho jednoho z největších podivínů mezi popovými hvězdami. Přístup, ve kterém se prolíná posedlost změnou s lhostejností, novátorství se zálibou v tradici, sebevědomí až arogance s tvůrčí nejistotou, z něho dělá umělce, jehož význam a inspirativnost dalekosáhle přesahují hranice, mezi nimiž se rozléhá jeho rozmanitá hudba. Stačí při pohledu na jeho tvůrčí úsilí zavrhnout historicko-kritickou metodu, nezkoumat jeho písně z hlediska jejich revolučnosti či naopak pokleslosti v dobovém kontextu a nejlépe na hudbu v konkrétní rovině vůbec nemyslet. I v případě napětí, jež vychází ze způsobu, jakým se Dylan v mnoha obdobích své kariéry snažil vystoupit ze svých předešlých rolí, je jen ku prospěchu věci odhlédnout od historických souvislostí i od konkrétních děl a sledovat jeho mechanismy a průběh obecněji – se zřetelem k fascinaci, kterou může vyvolat.

Není totiž tak důležité, kým písničkář byl, ani kým chtěl či nechtěl být. Podstatný je fakt, že nikým nebyl příliš dlouho a že proměny znamenaly často velmi bolestnou zkoušku jeho popularity – přicházely totiž většinou vždy o něco dříve, než mohl ze svých předešlých pozic vyžít významnějšího prospěchu pro budoucnost. Jestliže David Bowie v sedmdesátých letech založil svou kariéru právě na proměnlivosti přístupů i identit a jeho fanoušci se mohli těšit na to, s čím přijde příště, a přitom si být jisti, že ať už to bude cokoli, jejich idol bude i nadále dostatečně sexy, přesuny a obraty Boba Dylana v sobě tuto univerzální přitažlivost neměly. Vyvolávaly značně negativní, až násilné reakce, jež byly založené z větší části na nedorozumění. Platí to i pro jeho nejslavnější kontroverzi. Nepřátelství jeho vlastních fanoušků, kteří ho vypiskávali na koncertech v letech 1965 a 1966 poté, co se odklonil od protestního folkového hnutí a začal koncertovat s rockovou skupinou The Hawks (později přejmenovanou na The Band), nebylo způsobeno ani tak radikálností či originalitou produkované hudby, jako spíše obecně přijímaným přesvědčením, že se zaprodal a zkomerčnil. Kdokoli jiný, nezátížený tolik svou vlastní minulostí, by byl za tentýž hudební materiál téměř jistě, ovšem odlišným publikem, bouřlivě odměněn. Dylanovi se ocenění této jeho fáze dostalo až o pár let později v negativní formě – poté, co znovu přehodnotil svou tvorbu a pokračoval jiným, opět velmi nejistým směrem.

Tento přístup má sice daleko k destruktivnímu umění „vyrvat za každou cenu porážku ze chřtánu vítězství“, jež tak dokonale ovládal Johnny Thunders, přesto Dylan patří v rámci populární hudby k malému počtu umělců, jimž vnitřní neklid nedovolil stát příliš dlouho na jednom místě a kteří dokázali opakovane zhodnotit význam porážky.



Fig. I

Text je psán tak, že například, když se vedle sebe tísňí **slova**, znamená to, že se vedle sebe tísňí **lidi v průvodu**, a tímto způsobem jsme se pokusili udělat tuhle **báseň**, samozřejmě není tady možno zapomenout na ty interprety,





Aleš Čermák: Kdybych měl popsat starý svět, 2013

Literatura slovanského národa

Úvahy o vztahu mezi jazykem, národem a literaturou vytvářejí od konce 18. století nový supranacionální objekt – slovanstvo. Panslavismus představuje jeden z mnoha projevů touhy po vytvoření etnicky čistého nadnároda a jeho politického impéria.

TOMÁŠ GLANC

Obtíže s národní literaturou vyplývají především ze dvou nejasností. Za prvé se liší názory na to, co je národ a kdo do něj patří. Za druhé nepanuje shoda v tom, jak se vztahuje jazyková a místní identita ke konkrétnímu literárnímu dílu. Němečtí pražští spisovatelé nebo čeští autoři píšící v „cizích“ jazycích jsou v naší oblasti nejznámějším příkladem směsí „národních“ identit. Tyto potíže se jeví jako obzvlášť naléhavé v situaci bouřlivě a obrozensky se utvářejícího literárního jazyka a kánonu, v době, kdy bylo módní chápat národ biologicky. Jazyk zde vystupuje jako politický nástroj i předmět projekce a snů, jako motor rozborů národní existence. Podobné tázání je ostatně běžné třeba i v tak stabilní a kontinuální evropské literatuře, jako je anglická – k problému skotské literatury se opakovaně vyjadřuje například Irvine Welsh, autor bestselleru *Trainspotting* (1993, česky 1997). Také v Německu jsou záležitosti jazykové politiky a zacházení s „vlastní“ a „cizí“ dimenzí literární tvorby vášnivě probírány – jedním z erudovaných účastníků této diskuse je například Jürgen Trabant, zabývající se původem jazyka i berlínským slangem.

Národní literatura se stává ještě podstatně spleťtější, soustředíme-li se na tak specifický intelektuální konstrukt, jakým je nadnárod Slovanů. Všeobecně známé verze vize o sjednoceném slovanstvu jsou dvě. První vychází z domněle přirozeného kulturního propojení umělecké tvorby různých komunit, užívajících slovanského jazyka, jakkoliv z počátku 20. století jsou z Bosny známy i případy manifestace příslušnosti k slovanství v arabštině. Druhá se zaměřuje, často právě na základě kulturní vzájemnosti, na politické cíle a na možnosti uzákonit vazby aspoň mezi některými Slovany společnou státností anebo přinejmenším (či předběžně) společnými politickými úkoly a cíli.

Slovanská vzájemnost

V prvním případě se slovanská kultura jeví jako jednotná síť literární a jiné umělecké, folklorní, duchovní „vzájemnosti“ v duchu Jana Kollára a obrozenců, praktikujících později žánry „ohlasů“ a studujících například slovanské pohádky nebo písně či mudrosloví jako separátní slovanský jev. Aktivita Karla Jaromíra Erbena či Františka Ladislava Čelakovského, editora ohlasových sbírek a *Mudrosloví národu slovanského ve příslovích* (1852), pokračovaly ve 20. století například pracemi filologů Jiřího Polívky a Jana Máchala nebo světoznámého strukturalisty

Romana Jakobsona, který na počátku studené války vydal manifest poválečné slavistiky nazvaný *The Kernel of Comparative Slavic Literature* (Jádro slovanské literární komparistiky, 1953), v němž slovanskou literaturu líčí jako celek na základě hledisek gramatických a versologických nebo rétorických, ale také etnicko-sociálních a civilizačních. Představa o síti a vzájemnosti vychází z celku, který je možné vydělit z okolí a v němž je možné zkoumat vnitřní vazby a příbuznost mezi jednotlivými jevy. Jakobson někdejší Kollárovu „vzájemnost“ označuje anglickým slovem „propinquity“, které znamená i blízkost přirozenou, psychologickou nebo i fyzickou. V oblasti rétorických figur pak sugeruje představu, že některé jevy využívané v básnictví jsou příznačně výhradně pro slovanskou poetiku. Uvádí je bez souvislosti s jejich analogiemi v latině nebo třeba v čínštině. Tak popisuje například homeoptoton (paralelitu pádovou), polyptoton (figuru založenou na opakování téhož slova v různých gramatických formách) nebo paronomázií (hromadění podobně znějících slov, která ale nejsou navzájem lingvisticky příbuzná) jako exkluzivní figury slovan-ské poetiky.

Svízelnost vize jednotného celku spočívá v labilitě opěrných bodů. Buď se totiž vychází z mlhavých parametrů, které mohou být jedině předmětem víry a přízně, nemají ale žádnou rozumem uchopitelnou podstatu, jež by jevy „slovanské“ odlišovala od „neslovanských“. To je případ slovanské povahy, duše, mentality, osudu a podobně – pojmů, které Jakobson striktně odmítá jako nevědecké, sám ale užívá termínů jako lid, civilizace, slovanský svět. Anebo celek verifikuje nepochybná příbuznost mezi slovanskými jazyky. Není ale snadné zdůvodnit, proč by měla vydělovat společnou kulturu. Třeba u semitských jazyků se kulturní nebo politická jednota nepožaduje, ačkoliv lingvistická souvislost arabštiny, hebrejštiny, amharštiny (kterou se mluví v Etiopii) a asyrštiny (vzniklé z biblické aramejštiny a dnes užívané v části Iráku) nevzbuzuje žádné pochybnosti. Není ostatně náhodou, že semitské jazyky definoval Ludwig Schlözer ve stejné době, kdy Josef Dobrovský psal své slovanské studie, tedy v osmdesátých letech 18. století. Na Dobrovského racionální osvícenskou filologii později navázaly generace jeho romantizujících, mytizujících a slovanství „scelujících“ následníků. Analogicky by na základě jazykové příbuznosti jazyků, kultur a literatur mohly vznikat i další „celky“ – třeba turkická vzájemnost, do které

by patřila turečtina, čuvaština, ázerbájdžánština, tatarština, uzbečtina a dalších téměř dvacet turkických jazyků s vlastním písemnictvím, navíc až do dvacátých let 20. století psaných společným arabským písmem. Kulturní jednota Slovanů, rozdělených písmem, konfesí a kulturními souvislostmi, je tedy ploidem intelektuální imaginace a slovanská literatura je podobně objektivní jev jako literatura slezská, dunajská nebo ugrofinská.

Panslavismus

Druhá linie slovanské jednoty proslula pod označením panslavismus a bývá zvykem představovat si pod ní jednu linii ruského imperialismu. Za klasika této doktríny platí Nikolaj Jakovlevič Danilevskij a jeho spis *Rossija i Jevropa* (Rusko a Evropa, 1871), v němž dokládá, že evropské hodnoty a zájmy jsou vůči ruským nepřátelské, a proto je třeba v čele s Ruskem zformovat jejich protiváhu – Vseslovanský svaz – a dosáhnout tak tripolární světové rovnováhy s Amerikou jako třetím členem. V jeho myšlení pak pokračoval například Vladimir Lamanskij, jenž snil o řecko-slovanském světě a už ve své disertaci z roku 1859 hledal Slovany v Malé Asii, Africe a ve Španělsku. Panslavismus ale vznikl terminologicky a myšlenkově podstatně dříve, a ne v Rusku, kam idea kulturní vzájemnosti Slovanů pronikala postupně jako import ze střední a jižní Evropy, jak se lze přesvědčit i z dějin ruské slavistiky. Jednotná budoucnost Slovanů přitom narážela na několikrát odpor nebo nepochopení. Vládnoucí kruhy byly společnými zájmy i rodinnými vazbami propojeny s evropskými monarchiemi, proti nimž se slovanští intelektuálové vymezovali. Revolucionáři či socialisté byli naladěni proticarsky a sociálně, národnostně-etnické entity jim byly cizí. Prokázalo se to ve vzájemném nepochopení během Bakuninyovy účasti na prvním Slovanském kongresu v Praze roku 1848 a v jízlivé Engelsově kritice panslavismu z téže doby. A konečně ruští slavjanofilové měli na mysli duchovní prosperitu Ruska a slovanskou jednotu připomínal jen název jejich uskupení, jak o tom výstižně psali Nikolaj Alexandrovič Berdajev i Dmytro Čyževskij.

O panslavismu mluvil – latinsky – už Ján Herkeľ hned na druhé stránce úvodu ke svému spisu vydanému v Budě pod názvem *Elementa universalis linguae slavicae...* (Základy všeobecného slovanského jazyka, 1826), v němž požaduje společný jazyk pro všechny Slovany. V tomtéž roce tamtéž vycházejí také Šafaříkovy *Dějiny slovanského jazyka a literatury*, i zde v jednotném čísle. Panslavismus

M
G
S

5.4. – 7.7.2013

Moravská galerie v Brně
Pražákův palác

WWW.MORAVSKA-GALERIE.CZ

RUDOLF KOPPITZ

PARTNERI / PARTNERS



ERCO



MEDIÁLNÍ PARTNERI / MEDIA PARTNERS

FOTO



A2



Modelování „přirozených“ celků „vlastní“ slovesnosti

nepředstavuje jev nijak izolovaný, ani ve světě, ani v Evropě. Supranacionalismus je logickým pokračováním snahy definovat nějak celky kulturní nebo geopolitické a bylo by krátkozraké chtít všechny projekty tohoto druhu převést na jednoho jmenovatele, třeba mezi supranacionalismem árijské rasy a Evropské unie jsou rozdíly markantní. Jev známý jako „pan-hnutí“ (německy Pan-Bewegungen, chorvatsky pan-pokreti, nejčastěji pan-nacionalismus) prošel téměř po celé zeměkouli. Notoricky

a intelektuálních dějinách. Průvodním jevem utváření slovanské literatury byla mimo jiné představa o tom, že Slovan je zvláštním člověkem i ve smyslu fyzickém. A také přesvědčení, že existují specificky slovanská území.

Slovanské tělo

Ačkoliv se slovanství prezentuje jako spřízněnost duchovní, důležitá byla, obzvlášť v první polovině 19. století, i jeho dimenze biologická. V době, kdy se slovanství formovalo,

charakteru. V slavistice se první směr nazývá starožitnosti a obsahuje všechny dávné hmotné, údajně slovanské stopy a zmínky včetně písemných. Druhý směr, označovaný jako duchovní, zahrnuje všechny formy mytologie a religiozity přiřazené ke slovanskosti. Celá slovanská říše se v období romantismu může vyznačovat i atributy království, které není z tohoto světa. Tak Kollár ve 111. sonetu svou milenkou, která je zároveň i geopoetickou Slávií, vybavuje kompetencemi kristologickými.

Významnou pomůcku, která za tím účelem byla po ruce, představovaly literární texty, jejichž prostřednictvím se zpětně vymezovalo území slovanské literatury. Nešlo přitom zdaleka jen o obrozence, ale i o jejich četné předchůdce na poli geopoetiky – básnické organizace územních celků. Daniel Adam z Veleslavína viděl Slovanů všude mezi Kamčatkou a Labem a v podobně velkorysých celcích uvažovali i jiní básníci – v polské renesanci obdivovatel Horatia Jan Kochanowski, později třeba literát a rektor pruského lycea ve Varšavě Samuel Linde.

Impérium je fenomén politický a idea slovanské literatury se formovala jako politicko-filologická ideologie, užívající ve své kreativě poezii, folkloru a múzičnost všeho druhu. Někteří političtí aktivisté se pokoušeli básnické obrazy převést do plánů na skutečné státy. Podle představy děkabristů z roku 1823 mělo Rusko s Polskem, Čechami, Moravou, Srbskem, Moldavskem, Vlašskem, Chorvatskem, Dalmácií, Maďarskem a Transylvánií vytvořit Společnost spojených Slovanů (Obščestvo sojedinionnyh slavjan), svrhnout v Rusku antislovanské samoděržaví a obnovit samostatnost Polska. Ruský diplomat Alexandr Viktorovič Račinskij navrhoval na moskevském slovanském kongresu roku 1867, aby byly jmény slovanských delegátů pro začátek pojmenovány ruské řeky. Nejčastější ale byly literární modely budoucnosti. Fjodor Ťutčev básnil o útvaru, který nazýval slovanštinou a v básni věnované Václavu Hankovi vymezoval jeho území „od Něvy až k Černé Hoře, od Karpat až po Ural“. Adam Mickiewicz naopak roku 1840 v přednáškách o slovanství na Collège de France, které se pokládají za jeden ze zakládajících aktů univerzitní slavistiky, kultivuje obraz Slovanů jako obětí, rozdrobené nepřátelskými silami do malých komunit, do diaspory bez možnosti rozvíjet pospolitě vlastní vůli: „Slované, přísně vzato, neměli žádné dějiny, neboť dějiny jsou minulostí lidu, který utváří celek a stát, zatímco Slované žili v rozptýlených osadách.“ V budoucnu by se však měli spojit v jedno kulturně-etnické, ne-li státní tělo. Idea slovanské literatury tuto drastickou představu Evropy implicitně nebo explicitně předpokládala.

Autor je rusista.



Ivan Bilibin: Kostěj Nesmrtelný, 1901

známý je pangermanismus, ale existuje také pansemitismus, panhelénismus, panarabismus, paniberismus, panafricanismus, panamerikanismus atd. Posledními dvěma velkými projekty panslavismu bylo novoslovanství před první světovou válkou a Stalinův Slovanický výbor ve čtyřicátých letech, za druhé světové války a po ní.

Novoslovanství, v němž hrál důležitou úlohu Karel Kramář a jež ovlivnilo také Edvarda Beneše nebo Alfonse Muchu, zdůrazňovalo aspekty hospodářské – připravovala se slovanská banka, společný turistický ruch a lázeňství. Stalinovi šlo o mobilizaci sil k boji s „germánským fašismem“, s nímž ještě nedávno uzavíral pakty o spolupráci při dělení Evropy, a o poválečné uspořádání. Založit Vseslovanský svazový konfederativní stát, který se plánoval až do druhé poloviny čtyřicátých let, se sice nepodařilo, nicméně všichni Slované se tak či onak ocitli po druhé světové válce ve sféře sovětského vlivu, počítáme-li i Titovu ne zcela loajální jugoslávskou cestu. Příznačně v novoslovanství i ve stalinistickém Slovanickém výboru hrála důležitou úlohu slovanská kultura a literatura, v obou případech se silnou vazbou na diskursy 19. století. Za války v Moskvě proslul v roli architekta jednotné slovanské kulturní fronty zejména místopředseda Slovanického výboru Zdeněk Nejedlý.

Jednotná slovanská literatura se stala logickým vyústěním ideje, že existuje jeden slovanský jazyk. A přestože tato koncepce byla postupně opuštěna ve prospěch národotvorby v menších a jednotnějších celcích, zůstala jako téměř nereflektované residuum roztroušena v evropských kulturních

byli renomovanými vědci s mezioborovým dosahem například klasik zoologie 18. století George Edwards, autor slavné publikace *A Natural History of Birds* (Dějiny ptáků, 1743), a jeho mladší francouzský kolega z přelomu 18. a 19. století Georges Cuvier, specializující se hlavně na ryby. Oba ale třídili i lidi a podíleli se na představě, která se pak samovolně rozvíjela. S odvoláním na Edwardsa například Pavel Josef Šafařík takto ve svých *Slovanských starožitnostech* (1837) definuje slovanský nos: „Nos není tak dlouhý, jako dálka od jeho konce ke bradě; jest pak od kořene až ku konci téměř přímý, bez ohybu patrného, kterýžto však, byl-li by čitelný, lehounce byl by poddutý, takže na špičce by se maličko vypínal; spodní částka nosu jest trochu širší, konec kulatý.“ Slovanů spojují fyziognomické rysy, kvalita kostí, krev. Krev obrovského těla slovanského národa je krví jeho matky Slávy, psal roku 1835 chorvatský lingvista a politik, prorok ilyrismu (ideologie sjednocení jižních Slovanů) Ljudevit Gaj, syn německých imigrantů a doktor práv z lipské univerzity.

Konstruované příbuzenství a mentální říše Slovanů jsou ale v dílech slovanských aktivistů vymezeny i mnoha abstraktnějšími vazbami, z nichž v přímém smyslu slova nejoblíbenější jsou ty podzemní. Kollár v úvodní části svého rozsáhlého cyklu sonetů *Slávy dcera* (první vydání 1824) vytváří záhrobní geopoetiku – definuje území, jehož integritu zajišťují mrtví Slované, přesněji řečeno jejich hroby. Tato podzemní říše motivuje pak vznik pozemské analogie. Jinou koncepcí latentní přítomnosti představují různé minulostní projekce buď archeologického nebo spirituálního

Jako beránek Boží může snímat hříchy a provádět dějinně civilizační transsubstanciaci (proměnu chleba a vína v tělo a krev Kristova): „Ona pak jest tichý beránek,/ který snímá krajů těchto hříchy.“

Slovanská teritoria

Vzhledem k tomu, že jedinou víceméně „hmatatelnou“ oporou slovanských vazeb jsou vztahy mezi jazyky označovanými v lingvistické typologii za slovanské, vymezuje se slovanská říše lingvocentricky. Už Johann Gottfried Herder koncem 18. století měl jasno v tom, že Slované zaujímají na zeměkouli velký prostor, který je v kontrastu s jejich malým dějinným vlivem. Nepodal ale žádný spolehlivý návod, jak tento prostor vymezit. Josef Jungmann ve svých přednáškách územní kontinuitu slovanství, přinejmenším na západovýchodní ose mezi Litoměřicemi a Čínou, potvrdil a naznačil přitom, že se řídí hlediskem jazykovým: „Z Litoměřic až do Chyny skrze samé Slovanů jíti můžeme. Jazyk jejich, řeckému a latinskému příbuzný, na veliký stupeň vykvěsti může a s Bohem vykvete.“ Slovanské impérium se zjevně chápalo akusticky – státnost ani jiné instituce definující území slovansky k dispozici nebyly, ale slovanství bylo slyšet a unikátní institucionální forma Matice byla s to jako nakladatelství, nadace a politické národní sdružení tento tenký led slovanské identity posilovat. Začaly se tisknout mapy slovanství. Chorvatský buditel Stanko Vráz, rozený Jakob Frass, ukazoval prý aktivistům ilyrismu plody mentální kartografie z Šafaříkových *Starožitností* a ti se nestačili divit, kde všude jsou Slované.

Přijmout místo svého původu

Místo, kde poprvé člověk spatřil svět, je pro jeho život zcela určující, tvrdí přední ukrajinský spisovatel. Svou rodnou Halič pojímá jako krajinu, již za svůj domov považovaly různé kultury a národy a kterou traumaticky poznamenala bolševická revoluce.

MARIE ILJAŠENKO

Nedávno jste v Praze představil svůj román Jinací, který se odehrává v karpatském městečku Jalovec. Z celé střední Evropy se tam sjíždějí lidé, aby popíjeli gin a povídali si. Jak vznikl Jalovec? Má nějaký předobraz, literární nebo skutečný? Literární předobraz nemá a nikdy neměl, je to moje smyšlenka. Rozhodl jsem se napsat příběh, který není pro ukrajinskou literaturu obvyklý, protože Karpaty jsou v ní chápány jako model velmi uzavřeného prostoru. Díky tomu, že šlo o oblast izolovanou od civilizace, zachovaly se tam velmi starobylé tradice. Karpaty jsou považovány za pokladnici, rezervaci, kde se vše uchovalo v neporušeném stavu. Není to však docela pravda, protože Karpaty byly zároveň jakýmsi územím svobodné směny. Ve skutečnosti nebyly při kontaktu se světem překážkou, ale naopak prahem, přechodem, jenž usnadňoval kontakt s lidmi, kteří byli z druhé strany. Hory totiž ve skutečnosti nevyvolávají přání zastavit se, ale vylézt na vrcholek a podívat se, co je dál. A když už na horu vylezeš, chceš jít ještě dál. A z druhé strany hřebene je to samé. Proto byly Karpaty také místem, odkud se lidé nejčastěji někam vydávali. Toužili poznávat svět, a když se vraceli domů, přinášeli si různé ideje, různé inovace: „mody“, „modarstvo“, jak říkají karpatští Huculové. Ale přinášeli si také spoustu příběhů, které se pak mísily s těmi, jež se v oněch místech odehrály, takže bylo těžké rozlišit, kdo je skutečná postava a kdo není, kdo byl a kdo nebyl. Všechny ty příběhy byly nicméně prožívány se stejnou silou v průběhu mnoha let. A proto, když lidé vyprávěli příběh, který slyšeli od dědečka a babičky, vkládali do něj stejné emoce, jako když vyprávěli o něčem, co sami prožili. A oni jej skutečně prožili, svým způsobem.

Jalovec je lázeňské městečko s promenádami, kavárnami a bary. Patří také tato tradice ke Karpatům?

Ano, od konce osmnáctého století se navíc východní Karpaty staly místem, kam se lidé sjížděli, aby tam pili vodu a dýchali čerstvý vzduch. Když se na konci devatenáctého století stala turistika celosvětovým fenoménem, celá dolina Prutu, Tisy a Černohora se proměnila v turistický ráj. Nejprve pro Rakousko-Uhersko, pak to byla nejkrásnější turistická místa Polska, Československa a tak dál. Stopy této turistiky se mimo jiné velmi hluboce vryly také do mentality místních lidí, kteří se o příchozí starali. Střídání turistických sezon bylo pro ně jako střídání životních období. Takových lokalit a městeček, kde se po desetiletí odehrávala tato setkání, je docela dost. Rozhodl jsem se o tom vyprávět takovým stručným způsobem, nepsat o tom epos, ale spíše jakousi skicu. Z toho důvodu bylo třeba vymyslet nový bod, který by nebyl zatížen skutečnými příběhy, a já jsem si vybral takové místo, které skutečně existuje. Když tam člověk přijde, spatří všechny ty hory, o kterých v románu píšu. To prostranství tedy existuje, ale městečko nikoli. Je to jakýsi ideální bod.

Jedním z leitmotivů knihy je myšlenka, že místo je důležitější než osud. Protože máme-li místo, máme příběh. Vychází vaše potřeba psát z lokality, kde jste se narodil a kde žijete?

Beru to tak, že krajina, místo, je jakousi scénou, do níž může vědomí umisťovat různé pojmy, ideje. První dojem ze světa, který získáme v nějakém místě, se někam ukládá, stává se archetypem, možná dokonce stereotypem. Je zorným úhlem, z kterého potom vnímáme celý svět po celou dobu našeho života. Nedá se tomu uniknout, lze se k tomu jen postavit různými způsoby. Lze od toho

utíkat, bránit se tomu, odmítat to, být na tom nějakým chorobným způsobem závislý, pochybovat o tom, vysmívat se tomu. Uniknout tomu není možné, nejlepší je to proto přijmout.

Ve středověku se říkalo, že jsou jen dvě věci, které nelze změnit: tvar lebky a temperament. Je možné na sobě pracovat, ale tyto dvě věci je nutné přijmout. Platí to i o místě, kde ses nemusel přímo narodit, ale na kterém jsi spatřil svět. To je jedna z nejzásadnějších věcí, které formují škálu našich hodnot. Je to prubířský kámen, který zkouší pevnost všeho ostatního. Ve skutečnosti není příliš důležité, o jaké místo jde. Lidé, kteří sice pocházejí z různých lokalit, ale jsou si vědomi, odkud jsou, se pak navzájem liší méně než ti, kteří si to nepamatují. Když miluji svůj Frankivsk – ne že bych na to byl hrdý, ale pokojně přijímám, že odtud pocházím – a pak potkám někoho, kdo stejným způsobem miluje svůj New York, budeme si mezi sebou v něčem podobní. Je to pro mě velmi důležitá věc, vědět, že máš své místo na světě a že není horší ani lepší než jiné. Vše záleží na tom, zda ho přijímáš nebo ne. Dál můžeš dělat různé věci: můžeš ho opouštět, vrátet se do něj, ale nezříkat se ho.

Říkáte, že na samotném místě tolik nezáleží. Ale zrovna Halič je pro literaturu jakousi požehnanou krajinou. Narodila se tu spousta skvělých spisovatelů, ať už německých, jidiš, hebrejských nebo polských. Mimo jiné tu vzniklo hnutí Młoda Polska, tedy polská moderna, pocházejí odtud Bruno Schulz, Stanisław Vincenz...

V neposlední řadě se tu zrodila ukrajinská postmoderna. Je to jen shoda okolností? Myslím, že se podobné věci dějí na mnoha lokalitách, které můžeme souhrnně nazvat pohraničím. Halič je takovým pohraničím nejen geograficky, ale taky geopoliticky. Byla územím, o které se pořád vedly spory. Nikdy nebylo úplně jasné, komu patří, kdo je tam hlavní. Všichni ji vnímali jako svou vlastní, byla to jasná věc! Nikdo z těch, kdo ji chtěli mít, ji nechtěl dobýt nebo udržet silou. Každý ji skutečně miloval a považoval za svou vlast. To platí jak o Polácích, tak o Ukrajincích, také Židům se tam v určitých dobách velmi dařilo. A když začali přicházet Rusové a obsazovat Halič, ať už za první světové války nebo potom, v sovětských dobách, ani oni si nemysleli, že jde o cizí území. Brali to tak, že je to část odvěké velké Rusi.

Zdá se mi, že pozoruhodnost toho místa je spjatá právě s tím, že si na něj dělá nárok několik různých národů. A každý z nich je s ním bytostně spjatý. Existuje několik různých Haličí, velmi často se ve skutečnosti ani neprotínaly. Řekněme, že ukrajinští sedláci se velmi málo zajímali o kulturu polských kolonistů. Stejně tak haličtí Židé žili po delší čas v úplné izolaci a chápali to tak, že je to jejich zem. Nebyla to ale Arkádie, kde se všichni navzájem milovali, jako to bývá na obálkách jehovistických časopisů, kde jsou pospolu lvi, tygři, zajíčci, ženy, muži...

Současní ukrajinští autoři se ve svých dílech rádi vracejí do doby, kdy byla západní Ukrajina součástí Habsburské říše, a monarchie pak bývá pojímána velmi romanticky a nekriticky. Ale mlčí o době meziválečné, kdy Halič patřila Polsku, a také o následném odsunu Poláků. Je zřejmé, že se jedná o velmi citlivé téma – podobně jako je u nás odsun sudetských Němců. Začne se o tom někdy psát? A mělo by se začít? Je to důležitá věc, kterou je třeba vždycky zmínit, když se mluví o romantice, o nostalgii a tak dál: po letech 1939, 1941, 1945, tedy

po bolševismu, tuto dobu už dnes nemůžeme vnímat střízlivě. Vůbec už nejde o to, jaké byli ti bolševici národnosti. Když si uvědomíme, co udělali s Haličí, veškerá jiná minulost nám pak připadá jako skvělá doba, do které bychom se rádi vrátili. Protože bolševismus byl neuvěřitelně krutý a krvavý. Příznačná je naše neschopnost ho pochopit. V mezích „evropského“ života lze totiž chápat takové jevy, jako jsou – abych citoval Dostojevského – zločin a trest. U bolševiků nešlo prohlédnout, za co se trestá a kde je vina, tedy logiku jejich trestního systému. Nešlo tomu porozumět, protože Evropané zpravidla chtějí vědět, že nesou odpovědnost za něco zakázaného. O co se jedná a proč je to zakázané, to už je jiná otázka. Tak se prostě rozhodlo, že se třeba musí odevzdat všechna rádia. Já jsem ho neodevzdal, a proto mě zastřelili. Tomu já rozumím. Ale když tohle nefunguje a místo toho máme ty bolševické postupy, tak zbytek vypadá velmi sympaticky.

Je jasné, že idyla nebyla ani za Polska, ani za Rakousko-Uherska. Halič v těch dobách byla zapomenutá, ubohá, chudá a bezprávná, ale dalo se tam žít, rozvíjet se, někam směřovat. Myslím, že když vyjdeme z toho, jaké bylo Polsko v meziválečných desetiletích – a ono bylo velmi nemoudré, co se týče národnostní politiky, a samo si tím ublížilo –, pak bychom měli být my Haličané vděční za to, že jsme těch dvacet roků nebyli součástí Sovětského svazu. Protože dnes bychom na tom byli jako zbytek Ukrajiny: už bychom neměli ani ty nostalgie...

Nadejde doba, kdy začne ukrajinská literatura toto období reflektovat? A také obecně vztahy Ukrajinců a Poláků, které nebyly nikdy jednoduché?

Já myslím, že ano. O tom se zatím málo mluví, protože jako první se derou na povrch ty nejemocionálnější záležitosti, smutek, žal, láska, romantika, heroismus, patos. To, co zmiňujete, potřebuje naopak střízlivé ocenění. A střízlivost, k té se dochází až za čas. Ukrajina je velmi mladá, mluvit o ní jako o něčem, co má tradici státnosti, je k smíchu: žádnou nemá.

Pojďme si chvíli povídat o něčem jiném. Většině Čechů se zdá dost divné, když někdo běhá naboso v městském parku nebo si chce zaplavat ve Vltavě. Nedávno jsem ale četla, že Kafka s Brodem jezdili za Prahu koupat se v Berounce, protože to je prý nejlepší způsob, jak obcovat s krajinou. Jaký je váš oblíbený způsob obcování s krajinou? Já se s nimi shoduji, protože velmi rád zakouším vodu. Stejně tak rád cítím nohama zemi a tělem vítr. Nejbližší je mi ale asi voda. Je to taková jednoduchá věc. Kromě toho je pro mě krajina, má i každá jiná, spjatá s jazykem. Rád poslouchám, co lidé říkají a jak to říkají. Pro mě je moje země tou zemí, kde se mluví jazykem, kterým mluvím já. Tam se cítím dobře. A když jsem v jiné zemi, velmi toužím porozumět tomu, co místní lidé říkají. Můj nejtěsnější kontakt s tou zemí je skrze snahu porozumět a najít klíč k tomu, co slyším okolo. Ta melodie je pro mě hlavním indikátorem signalizujícím, zda je něco „vlastní“ či „cizí“.

Vystudoval jste botaniku, nikoli filologii nebo literaturu. Kde se ve vás vzala potřeba psát? Chtěl jsem psát od dětství. Motivace k psaní jsou u lidí velmi odlišné. Já jsem měl velmi silný pocit, že odchází celá jedna epocha a brzy zmizí beze stop. Šlo o lidi, které jsem znal. Kolem byla sovětská každodennost a já se stýkal s osobami, které ještě pamatovaly monarchii, rakouské časy. Pochopil jsem,

Taras Prochasko o ukrajinské literatuře a haličské identitě

že ještě chvíli, a ta generace zmizí, to všechno se promění v poušť a v té nezůstanou žádné stopy. To jsem si tenkrát myslel, nevěděl jsem, že spousta lidí si rovněž přeje, aby se to uchovalo. Říkal jsem si, že to chci, aspoň pro sebe nebo pro své děti, nějak zachytit, zbytky toho času, lidí, příběhů. To byla moje hlavní motivace – jako u Prousta – hledání ztraceného času. Ale spolu s tím jsem také věděl, že to, co toužím vyjádřit, nemůže být nikdy přijato v sovětské literatuře. Věděl jsem, že nechci psát tak, aby to mohlo vyjít tiskem,

samu ve velmi různých oblastech, rozrůstá se, mohutní. To je jediný přirozený způsob, jak se vyvíjet.

Je literatura dnes pro Ukrajince důležitá? Čtou hodně?

Ne, velmi málo. Ukrajinská společnost prožívá období, kdy čte jedna setina lidí. O tom se teď hodně mluví. Intelktuálové, autoři, vůbec všichni, kdo přemýšlejí, se tím trápí. Teď se víc píše, než čte. Všichni jsou autory blogů, sms, příspěvků na Twitteru a Facebooku. Ti,

dodnes stojí v mnoha ukrajinských městech a městečkách? Jsou ti dva cizí, nebo nejsou?

Ti jsou sice cizí, ale velmi blízcí. Když je třeba, tak se jich chytíme za ruku a oni nás doveďou tam, kam potřebujeme...

Jaká témata v současné ukrajinské literatuře postrádáte?

Velmi zajímavá záležitost, která není vůbec zmapovaná, je přechodové období mezi koncem sovětské doby a vznikem Ukrajiny. Je

nejsou spjaty s konkrétním časem, které se ale odehrávají v určitou dobu. Ve skutečnosti je všechno důležité a zajímavé v literatuře právě propojením neměnných, věčných, lidských problémů a různých historických dekorací. A s těmito dekoracemi člověk nehne. Nejzajímavější je, jak se základní lidské věci střetávají s tím, čemu se říká běh dějin a co jednotlivec nemůže změnit. Existuje slavná modlitba, kterou si přivlastnili alkoholici a narkomani celého světa, nevím, jestli patří Františkovi z Assisi nebo Tomáši Akvinskému, o to se už ostatně dlouho vedou spory: „Dej mi sílu přijmout to, co změnit nemůžu, schopnost změnit to, co změnit můžu, a moudrost oddělit jedno od druhého.“ Právě proto je literatura tak zajímavá: spojuje to, co je nemožné změnit, tedy onen proud dějin, který si nevybíráme a v kterém musíme žít. Uprostřed tohoto proudu řešíme své vlastní záležitosti, které změnit můžeme. Literatura je pokusem o moudrost oddělit jedno od druhého. Lidé můžou něco dělat, „protože je taková doba“ a „nehledě na to, že je taková doba“. O něčem takovém chci napsat. O tom, co znám ze svého života a své epochy.



Taras Prochasko. Foto sumno.com

a zároveň, že to, co psát chci, nikdy neotisknou. Ale věděl jsem, že to budu dělat tak jako tak. Kromě toho však bylo třeba mít nějaké řemeslo, aspoň jsem si to říkal. A protože mám velmi rád přírodu, vystudoval jsem botaniku.

Ivano-Frankivsk je tradičně chápán jako jedno z center současné ukrajinské literatury. Jak a kde literární provoz probíhá? Na stránkách časopisu, v redakci časopisu, na univerzitě, v kavárnách?

Ne, teď už se nic takového neděje. A to, čemu se říká stanislavský fenomén, bylo víceméně spjaté s nelegálním nebo neoficiálním časopisem Četver. Bylo tam takové místo, zahrada, kde jsme se mohli každý večer scházet. Dělali jsme časopis, dennodenně jsme se vídali, což vedlo k tomu, že jsme prožívali jakousi jednotu, mnohem užší než jen tu názorovou. Bylo to takové splnutí životů.

Pokusil byste se z vašeho úhlu pohledu o srovnání, kde byla ukrajinská literatura, když jste začínal psát, a kam se dostala za posledních zhruba dvacet let?

Teď by bylo asi vhodné citovat Marxe. Měl takovou tezi, že kvantita v určité chvíli přechází v kvalitu. Nejdůležitější rozdíl spočívá v tom, že dnes je ukrajinská literatura skutečně hodně. To neznamená, že všechno je kvalitní a dobré. Klíčové je, že zkouší sebe

co píšou, to berou tak, že pro ně není důležité číst, protože přece prezentují sebe. Je to takové období, kdy čte velmi málo lidí.

Jak se změnil za těch posledních dvacet let literární kánon? Patří tam ještě dnes ruští klasici? Nebo jsou bráni jako něco, vůči čemu je třeba se vymezit?

Problém ukrajinských čtenářů je, že za ta desetiletí sovětského vzdělávání jim byla vnucena myšlenka, že ruská klasika má světovou úroveň, že je to něco, před čím se sklání celý svět. Že Dostojevskij a Tolstoj, to je něco jako štít a meč, před kterými – když přijedeš do nějaké světové metropole – musí všichni padnout. Dělalo se všechno pro to, aby se snížil a skryl význam klasiky ukrajinské. Dodnes si většina Ukrajinců myslí: „No jo, ruští klasici, ti jsou serióznější, světovější! Proto se jich nelze zříkat. Ti naši totiž nejsou nic moc, nedosáhli světové úrovně...“ Je to stejné jako s ruským jazykem: když průměrný Ukrajinec přijíždí kamsi do světa a nezná jazyk, nepadne ho mluvit ukrajinsky, řekne si, zkusím to rusky. Protože Rusové si už „prorazili cestu“, zahráli to tak, že „není hanba neumět jiné jazyky, když umíš rusky“. Tento mýtus o dominanci ruské kultury je dnes mezi Ukrajinci velmi silný.

A jak je tomu s Čechovem nebo třeba s Puškinem, jehož sochy

zatím popsáno jen velmi fragmentárně, jen jako taková exotika pro Západ: že se nesvítilo, že byly prázdné krámy, že se všude potulovali lupiči – zkrátka takový ten soubor laciných postupů. Ale nikoli to, co prožívaly mnohé rodiny a mnozí jednotlivci. Přehodnocení rodinné historie, identity, vlastních možností a schopností. Protože to byla doba, kdy bylo třeba na nové reálie, které se tak rychle měnily, také rychle reagovat. Někdo to dokázal, někdo ne, někdo to dělal rychle a bez jakýchkoli morálních zábran... Všechno to je ve skutečnosti spjato s jednou z největších historických událostí za posledních řekněme pět set let, nebo přinejmenším od minulého století – rozpadem Sovětského svazu. Mizí to z paměti, lidé zapomínají, jaké to bylo v letech 1989 až 1991, jak to celé probíhalo a jak se to vyvíjelo. Vybavit si tehdejší pocity, prožitky staré dvacet let, je pro mnohé velmi těžké, protože člověk to vytěšňuje. A stejně tak neexistuje vize budoucnosti – být neříkám, že ji musí tvořit jen literatura, ale ta taky.

A o čem máte chuť psát vy? Chtěli byste napsat knihu o těch časech?

Ano, rád bych napsal příběh z těch dob. Nejde mi o ty neaktuálnější věci, „zlobodenní“, jak se říkalo v ukrajinské sovětské literatuře, nechci psát kroniku dneška. Chce se mi psát naopak o věcech, prožitcích, pocitech, které

Taras Prochasko (nar. 1968) pochází z Ivano-Frankivsku, někdejšího Stanislavova, na západní Ukrajině. Patří k předním současným ukrajinským prozaikům a esejistům, je představitelem tzv. stanislavského fenoménu, který je úzce spjat s ukrajinskou postmodernou. Mezi jeho nevýznamnější díla patří prozaické sbírky Inši dni Anny (Jiné dny Anny, 1998), román Jinací (2002, česky 2012), Leksykon tajemných znaň (Lexikon tajemných nauk, 2005), sebrané esejistické a deníkové texty FM Halyčyna (FM Halič, 2001) a Port Frankivsk (Přístav Frankivsk, 2006). Česky vyšel v A2 č. 7/2012 esej Život mezi vlaky, další texty v antologiích ukrajinské literatury a časopise Plav. Prochaskova tvorba byla přeložena také do polštiny, němčiny, angličtiny a ruštiny. Román Jinací byl ruským časopisem Knižnoje obozrenije (Knižní přehled) vyhlášen nejlepším překladovou knihou roku, autorova zatím poslední kniha Botakje (Tak to je, 2012) byla zvolena knihou roku v jeho vlasti.

RADŠÍ UMŘU NA MOŘI

Ve své nové básnické tvorbě se Adam Borzič vrací do krajiny dětství, do „boudy sbité ze zbytků času“ – mezi příbuzné, partyzány, ustašovce, do časů sexuálního uvědomění a hroutící se Jugoslávie.

Nejsem Balkáнец

Co s benzínkou,
jejíž žluť vypaluje slunce,
až se bělá jako stařena.
Kdosi náhle z podpaždí vyrve si stín
a přitáhne sebou noc,
která se přelije přes mouchami soužené hlavy
co něžná plechová vlna tušeného moře.
Balkáne!

Sjíždím balkánská videa
v boudě sbité ze zbytků času,
ohlodané kuřecí kosti
oddechují na bílém porcelánu
a vlásky mrkve sají útroby
polévkové mísy.
Mám strach, aby z nich
nevyrašila babička.

Protože jsem Chorvat,
a ne Balkáнец,
sním splitské sny
o prostituci v posledním patře
šedivé kostky,
kterou provívaly suché borovice.
Chceš klíč?

Ospale jsem provrtával šutry,
krev znal brzy,

hady, ještěrky, koleno,
na igelitu porcované melouny,
jeskyni plnou světla z krvavého srdce
technařského Krista,
jemuž plynul pot do oliv,
nebo v krajkou,
v jejímž rohu je kávová skvrna
velká jako nehet.

Tělo se mi tam dloužilo...
Ninja komiksy hnaly ho přes pláň,
každé salto naložené v soli
ožívalo skřípotem rolet,
hořel jsem nad encyklopedií Die Erotik,
pětiletým bratrancům vyprávěl o Kršnovi,
tajil lásku k Nietzschemu
a hmatal obrovskou propast těla.

Kromě otce jsem nikdy
žádného Chorvata nemiloval.
Cítil jsem ovčí krev,
miny driblovaly v křovinách,
šachovnice házely očku čtverce,
bílé a červené,
jako by ostnatý drát poutal
má chodidla, a možná jen
trnová koruna.

Kláštery, hřiště,
drogy olizují prst,

po válce je každý kost nebo
generál, a to mě nutí
milovat nebo umírat,
jako se miluje a umírá,
vracet se po paměti
do té chvílky
za bledou benzínkou,
nad kanálem, ze kterého
syčí pěna šampónu.

Na bobku
vracím římským ruinám vznešenost,
opuštěné loděnice,
kde mladému dělníkovi azbest zničil plíce,
pod železným měsícem,
který je stejně horký jako předešlý den,
zdvihají se k nebi a slouží
prašnou liturgii.

Oslepující pomalost
rychle se vařící krve,
proud snů plyne vyschlým potokem
pod klenoucím se Božím prstem,
jaké osvěžení,
smích pění a zuby dnů
viklají se.

To už se musím jen ztratit,
buď vypít korzárův jed,
nebo skončit na kolenou.



Kresba Eliška Plyš

Adam Borzič

V nějakém jiném filmu
 nasednout do černého vozu,
 stáhnout okno a zabít vosu,
 prudce rozšlápnout temný hrozen,
 skončit na kopci s křížem,
 který se stydí za své zbožné.

Nejsem Balkánec.

Slavonská samota

Už zas pepř. Kulička
 zadrhla se v zubech,
 skousnul jsem, a černý
 prach mi explodoval v ústech.
 Nemám si komu postěžovat.
 Z internetu se linou
 zelené kruhy Dunaje,
 kukuřice se třese,
 den je pod závojem,
 krajky skoro skryly
 liščí oči a měď vlasů.
 Sedlák za sedlákem
 nese si ven plátno,
 makovice a džbán piva
 prýští z pera,
 lidová malba
 ostrým hrotem maskuje
 krutost a samotu.
 I můj pavouk je tu
 nešťastný. Říká mi:
 vteřiny tvého dětství,
 a praskne mi síť,
 a tobě jebne v mozku.
 Klid se, spal tuhle mapu,
 a já skloněný nad ní,
 dýchám do ní rum,
 a za humny se chvějí pomněnky.
 O čem nelze mluvit,
 o tom zpívám,
 vítr mě rozmrdal
 jak venkovanku na slámě.
 Oči proto utápím v zoře,
 žlutá a růžová skvrna
 spolu souloží na obloze,
 kámen je jak pěst,
 traktor spí a slepice
 běhají zfetované.
 Stojím před polem
 a za mnou jen sen,
 města trojzubec,
 penisy a něžnosti ucha,
 berlínský klam,
 klapot falešných bot,
 ptáci se snášejí na hrob.
 Je tu jen moje uherská
 melancholie, Slavonie
 si kasá podkolenky,
 kouše pálivou klobásu
 a vydechuje oblouky baroka.
 Někdo je Maďar, někdo Srb,
 někdo dokonce Čech,
 arcibiskup Němec,
 chorvatská rovina je
 pohostinná,
 lipicáni jak z marcipánu
 přeskakují ohrady
 a Turci tu mají stan,
 pestré látky, cukr, šavli, čaj.
 Mohl bych být mladík
 s okem jako čert,
 pomalu bych šel na rynek,
 v mlynářských kalhotách,
 i pušku bych si vzal,
 a pak v rovných polích
 hlavu si dočista provrtal.
 Nebo bych našel lék,
 smrt zavřel do lahvičky,
 žádný běs by pak srdce nespoutal,
 můj smích by byl lasičí,
 kroutil bych se, až by mě ubili
 pro slané oči touhy,
 a já na obláčku vyklouznul do nebe.

Slavonská samota.
 Tlustá jak palec preláta.
 Polkni ji, hustou jak semeno.
 Skoro rodnou hroudu sněž.
 Vypij orachovici.
 Poštvi proti sobě psy.
 Měsíc ti posadí motýly na pelest.
 Poezie se s nikým nemazlí.
 Usneš sám a tvé tělo
 upadne zabalené ve vlajce
 do nejhlubšího moře,
 o němž roviny jenom sní.
 Chlapče, naostři si břitvu,
 každý, kdo trochu rozumí,
 bude se tě sladce bát.
 Až vylezeš na kopec,
 malinký jak prs,
 budou hodiny bít na poplach
 a ty se konečně opiješ,
 jak káže zákon.

Zákon, ne milost.

Vzpomínka na Bělehrad

To mé jsou tyhle vzpomínky.
 Elektro navlhčené jazykem.
 Cizím a špičatým. S růží na hrotu.
 Někde na dně kufru mám ještě
 zelenou rádiovku a holubí trus,
 který jsem nasbíral do kapes
 před bělehradským obchodákem.
 Ta malá tečka – to jsem já.
 V sexy bundičce, západní zboží,
 rozháním popelavou letku města
 a moje matka, plavá a sošná,
 směje se a otec černý jako hlad
 vraští obočí skoro jak Wanda Heinrichová.

Bělehrad prodal mé matce kočičí zlato.
 Cikánovy oči pak udal u mě
 a zatím dům květín ještě nestál
 a náš Maršál už skoro neviděl,
 ale bratrství národů střezil
 víc než zorníčku oka svého,
 v ní plápolaly pospolu
 nenávist a svár:

Chce se mi vykřiknout
 na Kalemegdán:
 Kdo je ten chlapec?
 K jakému světlu míří ty paže?
 A co vidím, prach mužských květín,
 nikoli Titových, antickou bolest
 v té turecko-slovanské břečce,
 a klesám, hlava mi padá na stůl
 poleptaný kolou
 a ztrácím i poslední zábrany,
 extáze vydědence se odívá
 bělostným rouchem
 a Bílé město mi strká prst do zadku,
 což mě nutí k slastnému výdechu
 až pohlcuju nádraží
 a v útrobách mi mizí krví
 pomazané hlavy,
 jsem náhle nahý bezmála módně,
 svlečený z uniformy,
 lesknu se a potím,
 abych přitáhl zrak
 porcelánové stráže,
 válečnickových knírů,
 medvědí tlapy.

Splitský výjev

Bylo mi tam vážně zle.
 Teď, když je mi skoro 35,
 to vypadá divně.
 Postavil mě na palubu.
 Byla to oprýskaná loďka
 tančící na olejnaté hladině,
 pohupovaná přístavní pěnou.

Fotil mě. Ale jediné, co z toho
 dostal, byl můj křik.
 Moje slzy vřiskaly.
 Můj pláč byl vztek.
 Možná mi pak koupil zmrzlinu,
 kopeček ořechové, pistáciové
 a povinnou vanilku.
 Možná.

Odříznul mě
 od maminčiny dlaně.
 Aniž by četl Lacana.
 Vrhnul mě do vln slunce.
 Mám být tomu zmetkovi vděčný?
 Za co? Za to, že jsem se narodil?
 Že jsem básník?
 Za to, že mám radši muže,
 i když jsou to většinou zmrdi?

Pořád stojím na loďce,
 houpu se, štkám.
 Od pevniny mě dělí dva kroky,
 jeden skok.
 Ale já jsem tu tak sám,
 že radši umřu na moři,
 hrdě ze vzdoru,
 spálený horkým větrem,
 v křeči zavolám ptačí démony.
 A vyděsím ho katolíka k smrti.

Noc s partyzánem

Noc v domě
 otcovy sestřenice baletky.
 To už jsem onanoval.
 Otevřeným oknem vpadávaly
 do horkého kamrlíku hlasy.
 Přikrytý jen prostěradlem,
 čekal jsem každou vteřinu,
 až uslyším výstřel.

V mém zavřeném oku
 se krásný komunista v baretu
 nemil v rudou skvrnu,
 kterou mí příbuzní Ustašovci
 rozetřeli na zeď.
 Vykřiknul jsem.
 Slyšela mě ale jen
 samolepkami polepená lednice
 a černé borovice na dvoře
 mručely v jemném vánku.

V druhém oku jsem měl moc,
 vzkřísil jsem ho,
 a když otevřel oči,
 leželi jsme na ztichlé pláži.
 Díval se mírně, překvapeně,
 ale jeho úsměv mě doslova donutil
 stáhnout mu kalhoty i trenky
 a vesele se pomstít rodině.

Krásný partyzán v levém oku.
 Děda byl taky partyzán,
 krom mě tuhle úchytku nikdo nezdědil.

To léto

1.

To léto sněžná únava ze země,
 kde sníh býval svátkem,
 pestrý svým třeštivým veselím.
 Přijeli jsme v noci.
 Záhřebský hotel přijal mateřsky
 blondatého usmrkance
 a já se zřítíl po hlavě
 do bezedného snu.
 Ráno v másličku a džemu
 vstala sama existence
 a prokleté sexy slunce toho léta
 vyplulo nad šachovou metropolí
 jak v mýdlové opeře.

Naše nejněžnější prázdniny pospolu.
 (Nesmím opominout vlaky, vlaky dlouhé
 jak osud.)
 Slyším z chodbičky otcův rozhovor
 s Jugoslavankou
 z přesvědčení, za oknem ubíhá kukuřice
 a já hledám smaragdy v plechovém koši.
 Všechno
 doutná: půda byla nezvykle horká to léto.
 Otcí se ta ženská nezdála,
 národní běsy ve slabinách
 klamný bělehradský šarm nepřemoh.

2.

Před výbuchem balkánské krčmy
 nervózně se o sebe třely zatím neviditelné
 vlajky

konečně viditelných republik federace,
 noviny se četly ve stoje,
 a Miloševićův stín padal *pomalu*
 na mapu toho nebezpečného slepence.
 Znovu tu byly: četnické, ustašovské,
 partyzánské zločiny, promenádovaly
 se ježčí hlavou země a tu tršakovou směs
 zaklínala Mira v černé róbě,
 ohněm prolezlá partyzánka
 ve velkém sálajícím oku Jihu.
 Do všeho toho bordelu vanul
 Maršálův dech ze záhrobí
 a ze státní kasy se sypaly Maršálovy
 velkorysé dluhy.
 Slábly to léto staré jugo-větry.
 Nad naší půlkou kroužili už supi
 do tvaru emigrantského U.
 V Srbsku krví prorostlé brady četníků
 plnily náměstí za náměstím.
 Slovinci revoltovali.
 Konta revoltovala.
 Obchod revoltoval.
 Neoliberalismus jak mladíček
 na prahu doby přešlapoval.
 Jen rudý Záhřeb váhal,
 na minovém poli citoval
 Tita i Lenina pořád dokola.
 Žel špetku slaboduše to znělo
 tváří v tvář Kosovskému poli
 z jehož byzantské nádhery
 vzlétaly orlice
 s jinak rudými zobáky.

Chvělo se to v kelímku limonády,
 v tekuté žluté mase toho léta,
 prskalo to ze špatného piva,
 klouzalo to do krku v koňaku,
 ani smrad tržiště to nezdolal.
 Bylo to ve vzduchu.

Šeptala to tiskařská černě,
 bublalo to ve fazolovém hrnci,
 i hvězdy se to léto čas od času
 přeskupovaly do válečných vozů.
 Bylo to tu. A já to poprvé ucítil
 už po cestě tam, ve Vídni,
 kterou obtékaly císařovy vousy.
 Pak náhle na ospalém nádraží
 rakouského maloměsta
 zem pod nohama
 jak gigantický galaktický budík
 tikala a tikala.

Adam Borzič (*nar. 1978*) je básník, překladatel, publicista a terapeut. Od ledna 2013 je šéfredaktorem literárního obtydeníku Tvar. Debutovou sbírku Rozevírání vydalo v roce 2011 nakladatelství Dauphin. Společně s Kamilem Bouškou a Petrem Řehákem tvoří skupinu Fantasia.

2015 Plzeň 2015
Evropské hlavní
město kultury

ŘEDITEL (plný pracovní úvazek)

Hlavní úkoly:

- Vedení projektu Evropské hlavní město kultury Plzeň 2015 v rámci o. p. s.
- Rozpracovat programové linie pro potřeby EHMK Plzeň 2015.
- Rozvoj a koordinace programu a klíčových projektů EHMK Plzeň 2015 ve spolupráci s uměleckým týmem se zvláštním zřetelem na slavnostní zahájení a význam participačních projektů.
- Vést rozpracování projektů a výběr projektů, které budou realizovatelné vzhledem k finančním a kapacitním možnostem.
- Spolupracovat s různými kulturními institucemi a vzdělávacími organizacemi a zajistit funkčnost klíčových spojení.
- Vytvořit a realizovat komunikační strategii, včetně koncepce pro cestovní ruch ve spolupráci s dalšími zainteresovanými subjekty.
- Zastupovat Plzeň 2015 o. p. s. před orgány veřejné správy, před veřejností a sdělovacími prostředky, v kruzích partnerů a sponzorů.
- Koordinovat systém podávání informací zainteresovaným stranám, institucím a skupinám.
- Mobilizovat kulturní a ekonomický potenciál města Plzně a Plzeňského kraje.
- Oslovovat a získávat hlavní sponzory projektu.

Požadavky:

- Bezúhonná fyzická osoba, která má způsobilost k právním úkonům.
- Vysokoškolské vzdělání.
- Nejméně tříletá praxe (u nás nebo v zahraničí) v řídicí pozici, zkušenosti s prací v soukromém i veřejném sektoru výhodou.
- Znalost anglického jazyka slovně i písemně.
- Znalost problematiky řízení obecně prospěšné společnosti a souvisejících ekonomických a právních norem.
- Řidičský průkaz sk. B výhodou.

Profil:

- Osobnost, která dokáže lidi spojovat a pracovat jako týmový hráč.
- Dlouhodobé znalosti a zkušenosti v oblasti managementu v mezinárodním kontextu.
- Silné vedení týmu, které bude směřovat a motivovat tým EHMK Plzeň 2015.
- Podnikatelský přístup - nejlépe zkušenosti s prací v soukromém i veřejném sektoru.
- Schopnost rozpoznat potenciál jednotlivce a využít jej nejlepším možným způsobem pro EHMK.
- Výborné komunikační schopnosti ve smyslu empatie, diplomatického vystupování a vyjednávacích schopností, zejména při prezentaci a obhajobě projektu se zaměřením na komunikaci s různorodými osobnostmi, jako jsou umělci, producenti, sponzoři, projektoví manažeři, novináři.
- Zkušenost v oblasti fundraisingu a zkušenost v řízení vztahů se sponzory.

Obsah přihlášky do výběrového řízení:

- Motivační dopis s uvedením jména, příjmení, titulu, data a místa narození, místa trvalého pobytu, čísla telefonu, e-mailová adresa.
- Strukturovaný životopis.
- Písemný souhlas se zpracováním, uchováváním a poskytnutím osobních údajů třetím osobám po celou dobu trvání výběrového řízení.
- Úředně ověřená kopie dokladů o nejvyšším dosaženém vzdělání.
- Údaje o dosavadní praxi, odborných znalostech a dovednostech uchazeče.
- Výpis z evidence Rejstříku trestů (ne starší tří měsíců).
- Písemná vize směřování projektu EHMK Plzeň 2015 na období do roku 2015 včetně (v rozsahu maximálně 5 stran formátu A4).

Předpokládaný nástup do funkce od 1. července 2013.

Písemné přihlášky do výběrového řízení zasílejte **do 15. 5. 2013** na adresu sídla společnosti: **Plzeň 2015, o. p. s., k rukám Petry Holcové, Pražská 19, 301 00 Plzeň**. Obálka musí být označena: „Výběrové řízení na ředitele Plzeň 2015, o. p. s.“.

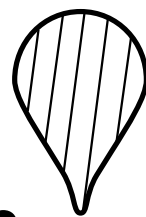
Bližší informace na telefonu č.: **378 035 360**.



mekuc

mělnické kulturní
centrum

vás zve na koncert



Radůza S kapelou



17.4. | 19.30

Masarykův
kulturní dům
Mělník

vstup 330,-

www.mekuc.cz

Spolupořadatel koncertu:

TAKTIKA MUZIKA
umělecká agentura

20. ročník divadelního
festivalu Zlomvaz

8-11/5
2013

Divadlo
Disk/DAMU

**IN
PROGRESS**

www.zlomvaz.cz

Hl. mediální partner:

RESPEKT

Za podpory:



DAMU A2
kulturní chránitel



Kingdom of the Netherlands



májales
2013



SLEČNA JAIROVÁ

*„Hajej, dadej,
panenko dřevěná,
všechno kolem
je hrůza děšivá!“*

Režie
Hana Burešová

V hlavních rolích
M. Zimová a M. Táborský

**DIVADLO
VDLOUHÉ**

7., 14. a 23. května

A2

Platí jako poukázka na 2 vstupenky za cenu 1

Tuniské jaro v krizi

Jak sjednotit rozdělenou společnost?

Arabské jaro, před časem budící mnohé naděje, dnes v mnoha ohledech vzbuzuje hlavně rozpaky. Ty se týkají i Tuniska, jež bylo spouštěčem revolučních událostí a navíc bylo považováno za vhodnou zemi pro takzvanou demokratickou transformaci. Nyní však prochází krizí.

JAN KONDRYS

Tunisko, v němž před více než dvěma lety odstartovaly události souhrnně označované jako arabské jaro, prošlo v uplynulých týdnech vážnou politickou krizí. Po vraždě opozičního levicového politika Šukrího Bila'ída, jenž byl zřejmě zastřelen salafistickými extremisty, proběhly v zemi masové demonstrace a odbory vyhlásily generální stávkou. Protesty sekulárně orientované části veřejnosti přiměly k rezignaci premiéra Hammádí al-Džibálího, poté, co se mu kvůli odporu vlastní islamistické strany an-Nahda (Obroda) nepodařilo vytvořit přechodnou vládu technokratů. Po náročných jednáních byla nakonec sestavena vláda ve stejném stranickém složení, tvořená stranou an-Nahda a dvěma menšími středolevými stranami, nicméně klíčová ministerstva (vnitro, zahraničí, obrany a spravedlnosti) byla přenechána nezávislým. Designovaný premiér 'Alí al-'Arajjid (Ali Laarayedh) se ujal úřadu 14. března a oznámil, že hlavním úkolem jeho kabinetu je schválení nové ústavy a dovedení země k prezidentským a parlamentním volbám, jež se mají uskutečnit nejpozději v listopadu. Celková

situace v zemi má však i nadále daleko k stabilitě.

Hlasití salafisté

Z mnoha dobrých důvodů vzbuzovalo Tunisko mezi státy arabského jara největší naděje na případnou úspěšnou demokratickou transformaci. Je to země etnicky a nábožensky prakticky homogenní, s tradicí státnosti a státních institucí, relativně početnou a vzdělanou střední třídou, silnými odbory, pokročilou ženskou emancipací a tradičně liberálním výkladem islámu. Tunisané po svržení bývalého režimu sice skutečně získali značné politické svobody, nicméně následkem toho došlo i k nebyvalé společenské polarizaci. Připomeňme, že první demokratické volby v zemi na podzim 2011 vyhrála s 37 procenty hlasů an-Nahda, považovaná mezi islamistickými stranami za spíše umírněnou. Její koaliční vláda byla však prakticky od počátku opozičí obviňována z pokusů o uzurpací moci a především ze snah o plíživou islamizaci veřejného života. Největší kritika se týkala skutečnosti, že an-Nahda nebyla ochotna či schopna účinně zasáhnout proti aktivitám salafistických gangů, vynucujících si nevybíravým nátlakem v tuniských městech dodržování přísné morálky.

Salafisté, vyznačící ultrakonzervativního směru islámu, jsou v tradičně tolerantní tuniské společnosti svým počtem marginální, nicméně hlasitou a velmi aktivní skupinou. Násilné útoky ze strany militantů na „heretické“ súfijské hrobky a mauzolea či na místa spjatá s „hříšným“ chováním, jako jsou bary nebo kina, nejnověji doplnil otevřený konflikt se sekulární mládeží, která má pocit, že jí byly ideály tuniské revoluce ukradeny, či se chce prostě jen normálně bavit. Salafisté opakovaně napadali

studenty, kteří na přelomu února a března na středních školách, univerzitách a v ulicích pořádali taneční performance k volné videosérii Harlem Shake, jejíž účastníci natáčejí improvizované skeče a taneční kreace ke stejnojmenné skladbě a umisťují je na internet. Výhrůžky smrti ze strany salafistů se snesly na dvě mladé dívky, které zveřejnily na Facebooku své fotografie s odhaleným poprsím a s tělem popsaným feministickým sloganem. Mnozí obviňují islamisty z an-Nahdy z dvojího metru, protože mládež je za výše zmíněné aktivity státními institucemi „popotahována“, zatímco salafističtí násilníci vyvážnou nepotrestání.

Hledání kompromisu

Situace se však nyní mění. An-Nahda totiž pochopitelně v nadcházejících volbách opět zvítězit, nicméně její obliba u veřejnosti poklesla a dle posledních průzkumů by jí mělo být opoziční silně sekularistické hnutí Nidá' Túnis (Výzva pro Tunisko) přinejmenším rovnocenným soupeřem. Chce-li si an-Nahda opět získat důvěru lidí, je třeba, aby se důsledněji postavila proti excesům ze strany militantních salafistů. Premiér al-'Arajjid ostatně již vyjádřil odhodlání efektivně bojovat s náboženským extremismem a označil terorismus za největší hrozbu národní bezpečnosti. Vůbec prvně se totiž nyní radikální tunišť džihádisté, reprezentovaní uskupením Ansár aš-šarí'a, otevřeně přihlásili k přináležitosti k severoafričké větvi al-Káidy a k programu útoků na sekulární a západní cíle v zemi. Militantní džihádismus začal představovat v Tunisku naléhavý problém, především v souvislosti s verbováním množství mladíků a dokonce i dívek z chudých lokalit zvláště jižního Tuniska k účasti na konfliktech v Mali a Sýrii,

par avion

Z ARABSKÉHO TISKU VYBRAL JAN JIROTKA

الحياة

Komentátor Husám Ítání na stránkách panarabského deníku al-Haját přivítal skutečnost, že syrskému spisovateli a filosofu Sádiqu Džalálovi al-Azmovi byla udělena cena nesoucí jméno palestinského národního básníka Mahmúda Darwíše. Přesvědčený materialista a sekularista a autor knih Kritika náboženského myšlení či Mentalita tabu se v uplynulých dvou letech postavil rozhodně na stranu syrské opozice proti režimu sekulárního diktátora Baššára Asada. Autor komentáře zejména ocenil, že al-Azm při přebírání ceny jednoznačně podpořil syrskou revoluci. Obzvláště důležité přitom je, že neodsoudil ozbrojený boj. Řada intelektuálů tak podle Ítáního dříve učinila, aniž by si uvědomili, že tím syrské revoluci škodí. Ještě více se pak al-Azm liší od velkého množství sekulárních arabských intelektuálů, kteří v rámci domnělého boje proti takzvanému islamistickému tmářství obhajovali či stále obhajují arabské diktátorské režimy. Ve skutečnosti jim mnohdy šlo pouze o hájení jejich osobních zájmů. Al-Azm všem těmto pokrytcům uštědřil tvrdou lekci, když se bez ohledu na své vlastní názory přiklonil na stranu boje utlačovaného syrského lidu. Přijetím ceny Mahmúda Darwíše navíc symbolicky propojil dva boje – boj palestinského

lidu a boj syrského lidu. Jejich cíle jsou totiž i přes zdánlivé odlišnosti velmi blízké.

Návštěva prezidenta Baracka Obamy v Izraeli, Palestině a Jordánsku byla velmi bedlivě sledována arabským tiskem, i přes zřejmou skepsi většiny komentátorů a analytiků. Tento postoj se ve většině případů nezměnil ani po skončení Obamovy blízkovýchodní cesty. Džihád al-Cházin v komentáři pro deník al-Haját dokonce tvrdil, že Obama „nás“ během návštěvy prodal. **Americký prezident podle něj změnil při příležitosti návštěvy Blízkého východu taktiku: místo konfrontace s vládou premiéra Benjamina Netanjahua se pokusil získat jeho důvěru. Celá návštěva tak byla vlastně PR akcí zaměřenou na izraelskou veřejnost a politické elity. Během návštěvy se téměř vyhnul zmínce o izraelských osadách na Západním břehu, dojal premiéra zmínkou o jeho bratrovi, který zahynul při operaci v Entebbe v roce 1976 a objal vycházející hvězdu izraelské politiky Jaira Lapida.** Obama přitom podle autora článku nepochybně usiluje o dosažení míru prostřednictvím vzniku nezávislého palestinského státu. Nepochopil však, že současná izraelská vláda má zcela jiné zájmy a jeho taktika tedy nemůže uspět. Podle al-Cházina připomínají současní izraelští vládcí, zejména představitelé nejsilnější vládní strany Benjamin Netanjahu a Avigdor Lieberman, záporné hrdiny z filmu *Dannyho partáci*. Snaží se vzbudit prezidentovu důvěru, ve skutečnosti však chystají bezprecedentní loupež na úkor Palestinců. Kromě toho, že Obamova snaha získat srdce Izraelců a následně je dotlačit k mírovému vyrovnání s Palestinci nemůže uspět, přichází americký prezident samozřejmě i o své podporovatele mezi Araby. Dá se prý dokonce říct, že jeho návštěva

Izraele anulovala slavný projev v Káhiře v roce 2009.

القدس

Komentátor Zijád Abú Zijád z palestinského deníku al-Quds byl výsledky Obamovy cesty rovněž zklamán. Ve svém komentáři s názvem Obamova návštěva – a co bude dál? se však snažil vcítit do pozice amerického lídra. Palestinci podle něj totiž podléhají pocitu, že jejich problém je středem celého světa a všechno se točí jen kolem něj. Neuvědomují si, že většina mocností a velmocí má své vlastní problémy a zájmy, které jsou pro ně daleko přednější. Je tedy logické, že Obama nepřijel na Blízký východ řešit problémy Izraelců a Palestinců, ale problémy své země a svého prezidentství. Pokud chce mít totiž ve druhém volebním období klid, musí si zajistit přízeň americké křesťanské pravice a židovské menšiny. Během svých setkání s izraelskými předáky se tedy nesnažil ani tak diskutovat aktuální problémy a jejich možná řešení. Hlavním cílem bylo vzbudit sympatie Izraelců a jejich amerických příznivců. Pokud mají Američané nějaký politický cíl v blízkovýchodním regionu, pak je to zajištění klidu a stability. Spojené státy mají obrovské ekonomické problémy a s obavami sledují nástup nových globálních mocností – zejména Číny, a jestiže o něco skutečně nestojí, pak jsou to ozbrojené intervence či nějaká jiná forma zapletení se do regionálních konfliktů. Proto dal Obama jasné najevo, že ozbrojený zásah v Íránu není pro Ameriku žádoucí. Ze stejného důvodu dotlačil Turecko a Izrael během návštěvy k usmíření a obnovení normálních vztahů. Co je naopak pro Američany relativně nedůležité, je snaha oživit a úspěšně završit izraelsko-palestinský

kde v bojích proti režimu Bašára al-Asada již zahynulo několik desítek mladých Tunisánů a zoufalí rodiče apelují na státní instituce, aby se pokusily zamezit zneužívání jejich dětí džihádisty.

Náboženský extremismus však rozhodně není jediným problémem, jemuž tuniská společnost čelí. Lidé se ještě mnohem zásadněji dotýká špatná ekonomická situace. Tunisané si od revoluce slibovali nejen politickou svobodu, ale i ekonomický rozkvět a v tomto směru zatím nebylo dosaženo příliš uspokojivých výsledků, byť v uplynulém roce mírně poklesla nezaměstnanost, turisté se pomalu vracejí a vláda ve spolupráci s Evropskou unií plánuje ambiciózní projekty. Vše však záleží na překonání politické nestability a utlumení boje o moc v zájmu pokračování procesu demokratické transformace. Pro sjednocení rozštěpené společnosti je nutné, aby spolu dokázali islamisté a sekularisté v tuniské politice najít společnou řeč a ustoupili ze svých, často nekompromisních pozic. Vývoj v letošním roce nejspíš mnohé napoví o celkovém směřování Tuniska v dlouhodobější perspektivě.

Autor je doktorand na katedře historických věd FF ZČU.

mírový proces. Obamovo mlčení na téma osad a absence jakýchkoli konkrétních návrhů byla zcela výmluvná. **Zijád dochází k závěru, že Palestinci si musí uvědomit marnost spoléhání na vnější pomoc. Pokud chtějí svou kauzu vyřešit, musí se o to přičinit sami.**

النتراف الأوسط

Komentátor perského původu Amír Táhirí se ve svém komentáři v deníku aš-Šark al-awsat s příznačným názvem Írán – spor mezi náboženstvím a nacionalismem nezabýval íránskou hrozbou pro regionální stabilitu, ale samotnou identitou obyvatel této starobylé říše. Podle něj začíná být v posledních letech zjevné, že teokratickému režimu se nepodařilo vymýtit perský nacionalismus obyvatel Íránu a nahradit ho novou identitou islámskou. Ještě krátce po vítězství Islámské revoluce se zvažovalo přejmenování Íránu na Islámistán. Postupně se však vládnoucí islámské duchovenstvo vzdávalo své snahy o vymýcení předislámských jmen, oslavování perského nového roku Nourúzu či takových pohanských zvyků, jako je skákání přes očistný oheň poslední středu v roce. Velká změna přišla s nástupem mladých vůdců kolem prezidenta Ahmadínežáda, pro které je perská identita hlavním motorem jejich asertivní regionální politiky. Běžnou součástí íránského života se staly masové festivaly perské poezie a oslavy Nourúzu. Poslední důležitou událostí v tomto ohledu bylo vystoupení duchovního vůdce Chameneiho, který explicitně vyzval k budování íránsko-islámské civilizace, jež by se stala protiváhou civilizací západní. Podle Táherího se blíží chvíle, kdy bude náboženství v Íránu stát na druhém místě za tisíciletou tradicí perského nacionalismu.

Ve svatyni moci

Evropská unie je často zmiňována v souvislosti s nějakou vyšší formou demokracie. Jak ale skutečně vypadá jednání Evropské rady určující budoucnost půl miliardy občanů? Investigativní pohled dvojice francouzských publicistů, autorů knihy *Circus politicus*, ukazuje toto nedostupné prostředí jako v zásadě oligarchický režim.

CHRISTOPHE DELOIRE
CHRISTOPHE DUBOIS

Evropou zmítá finanční krize, která se neustále zhoršuje. Její původ? Úpadek newyorské banky Lehman Brothers 15. září 2008. Ale původní krize *subprimes* zdegenerovala v krizi státních dluhů a eura. Někteří tvrdí, že jsme znovu spadli do propasti podobné krizi z roku 1929, s obavou, že bude následovat nová verze třicátých let s jejich průvodem politických zmatků. Ekonomická řetězo- vá reakce nutí evropské předáky reagovat pod tlakem nezbytnosti a přijmout opatření, aniž by konzultovali s voliči anebo přinejmenším s jejich zvolenými reprezentanty, nedojde-li k tomu ovšem a posteriori, když už je vše rozhodnuto a poslancům nezbývá než vše zpětně odsouhlasit. Je to princip nože na krku. Poslanci mohou jen odsouhlasit již rozhodnutá opatření hlav států nebo vlád.

Za zavřenými dveřmi

Kde k oněm nejdůležitějším rozhodnutím dochází? Za zavřenými dveřmi, v prostoru, do něhož vnější pohled nepronikne, v rámci toho, co se nazývá Evropská rada, která není nijak dávnou unijní institucí (přinejmenším v oficiální rovině). Toto shromáždění hlav států a šéfů vlád se sešlo poprvé roku 1974 v Paříži na pozvání Valéryho Giscarda d'Estaing. Ale jako plnoprávná instituce existuje Evropská rada teprve od Lisabonské smlouvy z roku 2009, podle níž „Evropská rada dává Unii podněty nezbytné pro její rozvoj“.

Jedná se o nejzavřenější místo evropské moci. Přinejmenším čtyřikrát do roka se v něm schází sedmadvacet hlav států a vlád, aby rozhodovali o budoucnosti 500 milionů obyvatel. Rituál je zaběhaný. Tmavé limuzíny přivázejí jedny po druhých a postupně vykládají sedmadvacet vrcholných představitelů před vchodem do sídla Rady v Bruselu v budově Justus Lipsius (s výjimkou jednoho zasedání v roce, které se koná v Lucemburku). Muži a ženy moci zmizí v hale. Ve dveřích zasedací síně 50.1 stálý předseda Rady (takový je jeho titul), polyglot belgické národnosti Herman Van Rompuy, vítá přicházející ve čtyřech řečech (vlámsky, francouzsky, anglicky a německy).

Po výměně stisků ruky (pro pány) a polibků (pro dámy) se všech sedmadvacet usadí okolo velkého šestiúhelníkového stolu. Málo známý detail, který symbolizuje Evropu, jež se rozšířila příliš rychle: evropští představitelé mají nosit jmenovku, neboť šéfové států a vlád jsou natolik početní, že se všichni neznají! Nicolas Sarkozy jmenovku vždy odmítl. Neumí si představit, že by nějaký Estonec nevěděl, co je zač!

Jsme tedy ve svatyni. Na stole mají členové rady štos bílých papírů, nápoje a kytku v květináči pro ozdobu. Předseda Rady Van Rompuy sedí čelem k předsedovi Evropské komise José Manuelu Barrosovi.

Při každé schůzi nachází Nicolas Sarkozy své místo mezi českým a slovinským předsedou vlády. Zasedací pořádek není náhodný, odpovídá přesnému protokolu podle pořadí ve výkonu „postupného předsednictví“ Rady. V roce 2008 byl Sarkozy hlavou Evropy po Slovinci a před Čechem, a právě proto sedí mezi nimi. Evropští představitelé jsou sami: když se chtějí poradit se svými spolupracovníky, musejí opustit sál. Mají k dispozici tlačítko, aby je mohli zavolat. Všude kolem sálu se za prosklenými přepážkami tlumočníci chytají schůzi překládat do třiaadvaceti řečí Unie.

Na stropě a na zdech jsou umístěny kamery, které mohou debaty zachytit. Proč? Ve skutečnosti jsou záznamová zařízení během vrcholných schůzí vypnuta. Podle tiskového mluvčího Rady se kamery zapínají jen během debat v Radě Evropské unie, instituce, která se navzdory velmi podobnému názvu od Evropské rady liší a která shromažďuje jen ministry. Podle vnitřních předpisů Rady

„schůze Evropské rady nejsou veřejné“. Nic z toho, co se v sále 50.1 budovy Justus Lipsius říká, se nedostane na veřejnost. Hermetické uzavření.

Na konci Rady Van Rompuy a Barroso pořádají tiskovou konferenci – nejčastěji velmi konvenční. Před mikrofony médií z vlastních zemí šéfové států obhajují svá stanoviska, což spočívá většinou v tom, že si přisvojují tu nejlepší roli. Angličan se chlubí, že dosáhl toho, čeho chtěl: „Konsolidoval jsem obecný zájem Evropy, a přitom co nejlépe bránil zájmy národní.“ Němec vedle něho říká přesně to samé. Posloucháme-li po skončení zasedání Evropské rady tiskové konference sedmadvaceti hlav států a vlád, s překvapením máme dojem, že se nezúčastnili stejné schůze. Nejde pouze o relativnost každého svědectví. Každý se snaží dát si hezkou roli, to je lidské. Prezident Sarkozy by s tím určitě souhlasil. Ale co je to za režim, kde vládá sama vykládá svou činnost, aniž bychom mohli cokoliv ověřit? Kolikrát jsme naslouchali okrášleným pravdám? Co víme o tom, co se ve skutečnosti stalo?

Na každém zasedání Rady představitelé věnují zhruba půl dne redakci závěrečného komuniké. Pilují text odstavec po odstavci. Jediné slovo může vyvolat dlouhé diskuse. Komuniké se nezmiňují o diskusích, zhusta velmi živých. V byrokratickém stylu „revidovaný“ záznam o závěrech zasedání je publikován až měsíc poté! Ale ani ten neumožňuje udělat si určitější představu.

O čem páni Evropy mluví? Existuje prostředek, jak se to dozvědět, jenž je široké veřejnosti dosud neznámý. Abychom na něj přišli, musíme vně zasedací síně asistovat podivnému baletu, hodnému zákulisí nějakého divadla. V místnosti sousedící se sálem 50.1 zapisují muži a ženy poznámky. Báží jsou pro ně zápisy všeho, co se na schůzi říká, které zapisuje „debriefer“, úřední písař generálního sekretariátu Rady, který je přítomný v sále. Zapisovači nejsou novináři, ale diplomaté. Nikdo jiný nesmí probíhající debaty písemně zaznamenat. Mají zvláštní jméno: poradci „Antici“. Jedině oni mají kromě stálých zastupitelů členských zemí Evropské unie právo na visačku s červeným „A“, která jim dovoluje dostat se do sálu Rady. Ale nemohou v něm zůstat – nejsou pro ně židle! Jde o vědomou vůli omezit počet členů přítomných delegací.

Každá země má právo na jednoho poradce Antici, zpravidla diplomata stálého zastupitelství v Bruselu, což je ekvivalent velvyslanectví u Evropské unie. Jeden italský delegát jménem Paolo Antici začal v roce 1975 používat tento postup, jemuž propůjčil své jméno. Tyto strojopisné poznámky jsou rozšiřovány na bílém papíře bez hlavičky, jsou obdobně anonymní jako „bílé“ dokumenty tajných služeb. Ačkoliv záznamy Antici nemají žádný oficiální charakter, zachycují prakticky doslovně konverzace evropských představitelů během vrcholných schůzí. Role zapisovatelů není vždy snadná: během jednoho zasedání jeden z diplomatů ve svém záznamu Antici poznamenává, že mikrofony nefungují...

Těmto diskusím nebyl nikdy přítomen žádný evropský občan, žádná televize je nikdy nefilmovala, kromě pěti minut na začátku, když nikdo nic neříká. Nikdy se tyto poznámky nedostaly mimo okruh zasvěcenců. Ale právě díky nim můžeme pozdvihnout cípek opony a zahlédnout onen dosti exotický cirkus.

Mají vládci z lidu strach?

Je to závažnost krize, která působí, že se obvyklá pravidla přestávají respektovat. Záznamy Antici ukazují, že šéfové států a vlád – a to nikoliv těch nejmenších – jsou dnes odhodláni přijmout opatření, která jsou s demokracií v naprostém rozporu. Ve jménu čeho?

Ve jménu záchrany eura. Euro je tak povýšeno na úroveň symbolu, nedotknutelné ikony. Vysoko nad lidem.

Už od podzimu 2010 jsou evropští představitelé odhodláni inovovat. Pozastavení hlasovacího práva, automatické sankce proti státům, které nerespektují rozpočtová pravidla, nebo snad jiné prostředky? „Všichni jsme zajedno, že potřebujeme permanentní mechanismus pro zvládání krizí,“ upozorňuje Van Rompuy. „Rovněž tak všichni víme, že jisté členské státy mají problémy (...) Víme rovněž, že změny smlouvy jsou obtížné a pro mnohé z nás riskantní.“

Narážka je pro shromáždění politiky jasná. Parlamentní většina, a ještě hůře, občané jistých zemí Unie představují riziko, že dohodnutá opatření budou odmítnuta. Co dělat? Co se stane, jestliže nějaká země zablokuje řešení? Zkouška ohněm demokracie zneklidňuje rovněž předsedu Komise. José Manuel Barroso proto navrhuje: „Jestliže se členské státy rozhodnou pro revizi smluv, je potřeba, aby se tak stalo nejméně riskantním způsobem. To znamená revizi omezenou a co nejrychlejší.“ Tak rychlou, aby se předběhla reakce veřejných mínění a rovněž ekonomických aktérů: „Není to jen politická otázka. Je třeba vzít do úvahy trh.“

Pro Angelu Merkelovou je nutnost modifikace smlouvy nepopiratelná: „Potřebujeme permanentní krizový mechanismus a musíme ho mít prostřednictvím modifikace smlouvy.“ Nato se ujímá slova Lucemburčan Jean-Claude Juncker, jenž promlouvá německy: „Musíme přemýšlet o tom, zda jsou dodatky ke smlouvám nezbytné. Podle mne ano. Podívejte se na Německo a na problém ústavního soudu. Něco takového může nastat i jinde.“ Juncker se odvolává na právní záležitost, kterou přítomní znají. Německý ústavní soud – velmi nesmlouvavý ohledně otázek demokracie a respektu k pravidlům – usoudil, že podporovat zemi, která se ocitne v obtížích, se protíví článku 125 smlouvy (klauzule zakazující financování členských zemí Unie). Ale ne všichni s tím jsou srozuměni.

Rakouský kancléř Werner Faymann své nepřátelství nijak neskrývá: „Se změnou smlouvy nesouhlasím. Vyvolalo by to všelijaké diskuse.“ Demokracie má vskutku velkou chybu: vyvolává diskusi. Což je nemilé. „Doplňky musejí být co nejmenší,“ navrhuje tedy.

„Potřebujeme mírnou reformu smlouvy, která bude chránit ty z našich přátel, kteří mají potíže,“ vyhrkne Nicolas Sarkozy, když se dostává ke slovu.

Vypadá to, že pro Petra Nečase, sedícího napravo od francouzského prezidenta, představuje myšlenka na eventuelní reformu velkou ránu. Vyslovuje slovo, které vyvolává nevěli: „referendum“. „Dávám přednost řádné revizi smlouvy před revizí zjednodušenou. Připomínám, že pro každou zásadní změnu v rámci přenosu kompetencí členských států na Evropskou unii je zapotřebí referenda.“

Před rokem zvolený Řek Jorgos Papandreu se drží v pozadí, ale trvá na faktu, že revizi smlouvy bude prakticky nemožné předložit ke schválení veřejnému mínění státu, kterému už výrazně pustila žilou úsporná opatření, jež mu Evropa začala ukládat: „Jestliže každá revize smlouvy vyžaduje slovo „plebiscit“, bude obtížné získat podporu řeckého lidu pro permanentní mechanismus.“

Jsme rok před ohlášením referenda v Řecku, které tandem Merkelová-Sarkozy razantně odmítne. Myšlenka porady s lidem (už tehdy) nepatří k myšlenkám, které by byly kolem stolu Evropské rady všeobecně přijímány. Není tedy divu, že tato perspektiva zneklidňuje Marka Rutteho, vedoucího představitelů Nizozemí: „Referendum není v Nizozemí nikdy předem vyhraná hra.“ Není to „done deal“, zapsal redaktor záznamu Antici.

O čem mluví páni Evropy?

Je pravda, že Holanďané, stejně jako Francouzi, referendem odmítli ratifikaci ústavní smlouvy v roce 2005. Britský premiér David Cameron varuje: „Nebude vůbec jednoduché prosadit změnu smlouvy v britském parlamentu, i když to nebude mít pro Spojené království žádné významné důsledky.“

Van Rompuy uzavírá pracovní zasedání: „Změna smlouvy je riskantní otázkou. Je potřeba nalézt způsob a proceduru, aby se rizika co nejvíce omezila, soustředit se co nejvíce na tuto otázku a nedat jiným institucím příležitost otevřít debatu o jiných otázkách.“

Večer, během tiskové konference tentýž Van Rompuy ohlásí, že šéfové států a vlád jej vyzvali, aby „zahájil konzultace se členy Evropské rady ohledně omezené reformy, která nebude modifikovat znění článku 125“. Stručná fráze, která jen velmi kuse odráží zneklidnění, jež bylo vyjádřeno u sto lu sedmadvacítky.

na světě i evropští státníci jsou velmi citliví na to, co se o nich bude povídat. Je pak obzvláště poučné konstatovat posun mezi diskursem a realitou v závislosti na tom, jak se krize prohlubovala.

Během zasedání Evropské rady 24. a 25. března 2011 jsou náměty připadající na pořad dne velmi vážné. Finanční stabilita eurozóny je ohrožena řeckou krizí, bezpečnost v arabských zemích se kvůli válce v Libyi zhoršila, Japonsko je na hranici chaosu po explozi elektrárny ve Fukušimě. Schůze 24. března začíná v 17.25. Bude trvat tři hodiny. Zatímco svět je v krizi, Van Rompuy začíná pracovní schůzi kruciólní otázkou: „Někteří kolegové si stěžovali na kouř. Musíme se něčemu takovému v sále vyhnout. Pro kuřáky je k dispozici ‚kabinka‘ hned vedle sálu Rady. Na osmdesátém poschodí je terasa, kterou mohou kuřáci využívat.“

Lucemburský premiér Jean-Claude Juncker nevěnuje lekci společenského chování od pána

evropským zemím v překerní situaci. Byl již hřmotně oznámen během zasedání Evropské rady před pěti měsíci. Ale věci se protahují. Van Rompuy to neváhá upřesnit: „Je opravdu důležité komunikovat o všech těchto prvcích pozitivním způsobem a nevzbudit pochybnosti ohledně naší odhodlanosti: někteří by si přáli jít dále, ale potřebujeme jednotnou a koordinovanou zprávu o tomto balíčku.“

Předseda Evropské rady se tedy chce vyhnout jakémukoliv odlišnému hlasu. Protože posvátná jednota proti krizi se ustavila v bolesti. Ale dost už! Pro Barrosa jde vskutku o „klíčový den“: „Jsme nyní blízko dohody o globální odpovědi (...) Ale je důležité, abychom nejprve dali do pořádku náš vlastní dům.“

Byl tedy v nepořádku? Juncker, který předsedá Euroskupině, tvořené ministry financí eurozóny, naznačuje, že ohledně jednoho bodu – složení kapitálu 80 miliard eur

Předseda Evropské centrální banky Jean-Claude Trichet se neudrží: „Máme velké zpoždění: 440 miliard pořád chybí. Rozumím tomu, že musíme komunikovat pozitivním způsobem, ale mezi námi musí být jasno, uskutečnění našich příslibů nám zatím zabralo patnáct měsíců.“

Je škoda, že z podobné upřímnosti nemožnou těžít všichni evropští občané. Prohlášení o záměrech evropských leaderů zjevně nenásleduje jejich uskutečnění. Vniknout do rozličných tajemství zasedání Evropské rady je strhující, protože se obrazu oficiálních verzí nijak nepodobají. Diskuse se týká nové dohody. Účastní se jí sedmnáct zemí eurozóny a další země Unie, které si přály být přítomné. Tento nový pakt uloží státům jisté závazky.

Plánovaná opatření se jednoduše budou týkat každodenního života Francouzů a ostatních Evropanů. Dotýkají se totiž rovnováhy



O čem páni Evropy mluví? Budova Justus Lipsius, foto europa.eu

Rada nakonec 16. a 17. prosince 2010 navrhne „omezenou změnu“ smlouvy, aby se vyhnula organizaci referend v jistých členských zemích. O rok později bude formulována nová dohoda, která má euro zachránit (bez Velké Británie): automatické sankce pro „špatné žáky“ eurozóny, zavedení „zlatého pravidla“ pro veřejné deficity, posílení evropského mechanismu solidarity. Ve skutečnosti jde o nefalšovanou právní turbínu. Sarkozy a Merkelové se podařilo – přinejmenším na nějaký čas – zaujmout roli zachránců eura. Eura možná, Evropy méně a demokracie vůbec ne.

Představení plné lži

Že se nekonzultuje s lidmi, přirozeně ještě neznamená, že se na veřejné mínění vůbec nedbá. Tak jako političtí představitelé všude

domu pozornost. Místo toho diskutuje se svým sousedem. Záznam nám neříká, zda to byl jeho soused zprava, Holanďan Mark Rutte, anebo Lotyš Valdis Dombrovskis, sedící nalevo od něj. Tak jako učitel ve škole Van Rompuy kvůli Lucemburčanovi své upozornění opakuje. Po vyslovení těchto pravidel lze přejít k vážnější věci. Otázkou je budoucnost světa. Tato schůze se koná ve chvíli vytváření toho, co se v Bruselu a evropských hlavních městech nazývá Evropský stabilizační mechanismus, který nahrazuje Evropský nástroj finanční stability. Tento pružně reagující „nástroj“ byl vytvořen pro následující tři roky v květnu 2010, aby pomohl státům eurozóny v obtížích: teoreticky má v brzké době vypršet. Členské státy vytáhly kalkulačky a položily na stůl čerstvé peníze. Nový mechanismus má mobilizovat 700 miliard eur ve formě půjček na pomoc

v hotovosti – nejsou všechny členské státy ve shodě: „Není potřeba to rozmazávat. Tisku jsem to prezentoval jako podřadnou otázku.“

Opravdu, před novináři Juncker po schůzi ministrů financí prohlásil, že je „velmi spokojen“, že může ohlásit dohodu „ohledně všech aspektů evropského mechanismu solidarity“. Ve skutečnosti bylo dosažení konsensu ještě daleko. „Podřadná“ otázka se pro jistě země ukázala být velmi důležitým bodem. Oněch 80 miliard eur odpovídá sumě, kterou musí evropské země reálně vynaložit (zbytek konstituují záruky).

Merkelová se vrací k otázce po několika minutách: „Vyvolá to náklady, budou se muset splácet úroky, až 900 milionů ročně. Je obtížné lidi přesvědčit, že to nemá žádný vliv na maastrichtská kritéria.“ Kancelářka naráží na zvládání inflace, deficitu a veřejného dluhu.

veřejných financí, realizace důchodové reformy, investic do vysokých škol... Pakt není zcela neutrální. Lze se obávat rovněž zmrazení mezd, politiky redukce výdajů a redukce sociálních práv.

Ale za zavřenými dveřmi Rady se evropští představitelé zdají být od těchto starostí a obav velmi daleko. Berou si po řadě slovo a ohlašují, zda se k paktu „Euro plus“ připoují či ne. Některé zneklidňuje vyhlídka na eventuelní sankce v případě nerespektování smlouvy. Státy budou muset předávat své účty Komisi, která bude na aplikaci dohody dohlížet. Zásadní otázka demokracie je tedy ve skutečnosti opět obcházena.

Z francouzského originálu **Circus politicus** (Albin Michel, Paříž 2012) přeložil **Martin Hybler**. Knihu připravuje k vydání nakladatelství Rubato.

Přes ideologické brýle

Ke kritice Člověka v tísní

Tematické texty minulého čísla A2 se zabývaly činností obecně prospěšné společnosti Člověk v tísní – selektivním přístupem k obhajobě lidských práv, disciplinační rolí sociální práce a postkomunistickým étosem jakožto zdánlivě neexistujících ideologií současnosti. Reakcí na tuto kritiku je mnohohlasé vyjádření vedoucích pracovníků zmíněné společnosti.

ŠIMON PÁNEK
JAN KAMENICKÝ
TOMÁŠ URBAN
JAN ČERNÝ
MAREK SVOBODA
JAN MRKVIČKA
HANA KULHÁNKOVÁ
KAREL STRACHOTA
TOMÁŠ VYHNÁLEK
DAVID VALOUCH
PETRA SKALICKÁ

Rádi bychom krátce reagovali na rozsáhlou kritiku Člověka v tísní, která vyšla v A2 č. 7/2013. S nabroušeným ostrým i cílenými útoky se průběžně setkáváme z levé i z pravé strany. Většinou z nich vycházíme oholeni jako pokrytci a zaprodanci cizích peněz nebo, v lepším případě, jako slepci, kteří si neuvědomují svoji roli ve světodějném procesu ani skrytou ideologii, kterou sami šíří. Ale nebereme si to osobně.

Vybájená praxe

Setkání s podobně ideologicky komplexní kritikou je pro nás nové. Zdá se, že jde v zásadě o metakritiku současného reálného světa na příkladu aktivit Člověka v tísní. Osou textů Ondřeje Slačálka, Lukáše Rychetského, Jaroslava Fialy a Boba Kuříka je ovšem popis vybájené praxe Člověka v tísní a zásadní kritika této vybájené činnosti. Lámali jsme si hlavu, jak na takovou věc reagovat, protože šlo spíše o představení názorů a východisek autorů

a jejich vymezení se vůči (jejich vlastní) představě o tom, co děláme a co si myslíme. I tak si s námi autoři dali slušnou práci. Museli projít stohy materiálů, rozhovorů a odborných publikací, ale protože nás až na výjimku rozhovoru s Janem Černým nekontaktovali a svoje teze nekonfrontovali, založili větší část kritiky na ideologickém vymezování a teoriích, které nám jsou cizí nebo patří mezi desítky inspiračních zdrojů. Jejich názory stojí na obecných modelech a otáčejí se v literárních figurách, aniž autoři pocítili potřebu navštívit byt jedinou naší pobočku v Česku, aniž by měli zkušenost s misí v zahraničí, a poznali tak naši práci zblízka. Několik závažnějších tvrzení, která se v textech vydávají za fakta, jsou prostě nepravdy. V článcích se například objevuje oblíbená konspirační teorie o spolupráci Člověka v tísní se CIA, o které autor slyšel mluvit Joachima Lindaua, bývalého programového ředitele německé nevládní organizace Brot für die Welt, který o ní v Praze na konferenci o rozvojové spolupráci slyšel mluvit mladé lidi z Člověka v tísní. Škoda, že jsme se nedozvěděli víc, neboť Lindau „dál nezjišťoval, kdo přesně ti lidé jsou. Jako cizinec se prý nechtěl plést do českých záležitostí. Sám ale dodnes nemůže pochopit, co se to v České republice děje.“

Opakovaná kritika zaznívá na adresu naší etiopské mise, která autorům slouží jako korupční corpus delicti, neboť prý podepsala „mlčenlivost o zločinech etiopské diktatury“. Mylné tvrzení na základě jediného zdroje tu autoři vydávají za nezpochybnitelný fakt. Terénním pracovníkům z Programů sociální integrace zase přičítají „ideologii psychologizujícího individualismu“, která jim umožňuje „převychovávat, individualizovat, disciplinovat a patologizovat jedince... a tím v posledku podporovat systémový status quo“. Klade se rovnítko mezi sociální programy Člověka v tísní a esej *Kultura chudoby* od Oscara Lewise. Přitom na stránkách společnosti jsou texty mnoha autorů, romistů, antropologů, politologů a sociálních pracovníků, ze kterých je pluralita našich inspiračních zdrojů jasně patrná. Ve své publikaci pak naše organizace údajně „skrytě chválí Pinochetovu diktaturu“ a přes sociální práci vysílá ideologické vzkazy

„zámořské a paměťové tísně: Hlavně si nemysleme, že je něco v nepořádku s námi, s naší společností nebo s naším způsobem života.“ Skryté poselství spatřují autoři i v samotném názvu organizace, která své jméno používá jako jakýsi psychologický trik, jímž „odkazuje k diváckému zděšení z toho, že zatímco u nás už nastal konec dějin (...) jinde jsou lidé ‚v tísní‘, neboť se na nich stále vyžívá dávna a temná, pomýlená historie. Tíseň se nás přímo netýká, je něčím vnějším, jasně od nás dané subjekty odlišuje.“ Podobné úvahy vystačí autorům na několik odstavců.

Mimo logiku sociálního konfliktu

Vesměs všechny texty líčí Člověka v tísní jako vlka v rouše beránčím, který se snaží přes navelek uslechtilé „prodávání odpustků“ a činění dobra upevnit ve společnosti neoliberální ideologii. Nic takového neděláme. Jistě ale nechceme přemýšlet „v logice sociálního konfliktu“, po kterém autoři na několika místech volají, a použít chudé rodiny, s nimiž spolupracujeme, jako nový proletariát v boji proti systému, ale spíše dlouhodobou práci zlepšovat podmínky jejich života. Pokud přejdeme šfouchance typu „nevládní McDonald“ a „pionýři postkomunismu“, ničím nepodložené naznačování korupce, nařčení z podněcování sebenávisti u romských rodin a paranoidní představu o naší „ekonomické, sociální či kulturní nadvládě od dotací přes vazby na média, Českou televizi, politiky, úředníky až po znalost zákulisních a neveřejných informací“, dostaneme se k několika závažnějším nařčením, proti kterým se musíme důrazněji ohradit. Tedy heslovitě:

Nejsme pravicová nevládní organizace založená na jakékoliv ideologii, ale organizace založená na principech humanity a solidarity, snažící se prosazovat vizi světa, ve kterém lidé svobodně rozhodují o svých životech a ve kterém nikdo není omezován nesvobodou, chudobou, nevzdělaností nebo diskriminací.

Nejsme strnulý ideologický moloch postrádající schopnost sebereflexe. Naše přístupy a postoje se v průběhu času mění, mezi jednotlivými sekcemi a misemi vznikají nejednotlivější názorové spory a často uplatňujeme odlišné přístupy.

V rozvojových zemích spolupracujeme s celou škálou místních organizací a institucí, kde partnerem je pro nás právě komunita. Ve struktuře vedení není žádný orgán, který by jednotlivým sekcím diktoval, co mají či nemají dělat.

Nejsme loutkou amerických zájmů a sami si stanovujeme priority. Prostředky na naši práci získáváme od stovek dárců a institucí, a nikdo nám proto nemůže diktovat, co máme dělat.

Naše rozvojové, humanitární i lidskoprávní projekty vznikají na základě impulsů místních lidí a institucí, kteří chtějí něco dělat, nikoli na základě priorit zahraniční politiky.

Nadace National Endowment for Democracy, kterou se kritika zabývá detailněji, je transparentní a respektovaná americká organizace, z jejichž zdrojů čerpají kromě Člověka v tísní uznávané organizace Reporters without Borders, Amnesty International, Human Rights Watch či různá hnutí za práva zaměstnanců.

Jsmo především praktická, na konkrétní pomoc zaměřená organizace. Přesto se snažíme aktivně měnit systémové praxe. V poslední době například dluhovou, exekutorskou a advokátní činnost v oblasti bagatelních pohledávek, mezinárodní advocacy v oblasti lidských práv či zavádění inkluzivního vzdělání v Česku.

Nikdy jsme nepodepsali žádný slib mlčení o zločinech etiopské diktatury. Pravdou je, že jsme se v Etiopii rozhodli podporovat vzdělávání a rozvoj venkova nebo pomáhat místním organizacím, bojovat za práva žen a dětí, neboť věříme, že to jsou činnosti, kterými dokážeme přispět ke zlepšení životů místních lidí. Pokud se věnujeme pomoci v zemi s nedemokratickým režimem, nemůžeme zároveň působit jako organizace, která otevřeně tento režim kritizuje. Vždy ale budeme hájit práva lidí, se kterými a pro které v Etiopii pracujeme. Strategie etiopské mise vzniká v Etiopii, kde náš tým tvoří tři Češi a na šedesát Etiopanů.

Tam, kde působí naše lidskoprávní sekce (například v Bělorusku či na Kubě), pokládáme nesvobodu a autoritářský režim za hlavní příčinu problémů. Konkrétní přístupy volíme na základě situace v jednotlivých zemích a zvažování naší přidané hodnoty, přičemž rozhodně netvrdíme, že náš přístup je jediný správný. Ačkoli správně zacílené rozvojové aktivity na úrovni jednotlivých škol, vesnic a komunit mohou podporovat svobodné myšlení lidí a přispívat ke změně, nemůžeme je často v těchto zemích realizovat z důvodu bezpečnosti našich zaměstnanců.

Nejsme „ušlechtilí zachránci“ ani „širitelé univerzálního dobra“, ale se zásadami „Rychlých šípů“ nemáme problém. Tolik v kostce.

Promarněná šance

Vyjadřovat se ke všem, v řadě případů jistě podnětným kontroverzím by vyžadovalo pro každou kritizovanou oblast samostatný prostor. Chápeme, že pro autory, kteří řešení dnešní neutěšené situace vidí v sociálním konfliktu a destrukci stávajících struktur, představuje náš pragmatický přístup, založený v první řadě na reflexi reality a až poté na úsilí o změnu, problém. Věcnou kritiku nicméně vítáme a každá organizace, včetně Člověka v tísní, reflexi zvenčí potřebuje. Jisté je, že ten, kdo je vystaven reálným dilematům a rozhodování a dělá rozhodnutí v reálném čase na reálných místech s reálnými lidmi, také někdy chybuje. Ženy a muži teorie mají v pozici ex post komentátora událostí pozici jedno-duší. Nerozhodují se, popisují. Je proto škoda, že v případě tematického čísla A2 jde z našeho pohledu o promarněnou šanci, kdy je těžké vzít si z textů nějakou inspiraci, protože některé výhrady jsou nedůsledně, neodborně, neinformovaně nebo lživě argumentovány, a relevantní postřehy k dilematům, kterým každodenně čelíme, tak nutně ztrácí na důvěryhodnosti.

Autoři jsou členové výkonné rady společnosti Člověk v tísní.



Nejsme pravicová nevládní organizace založená na jakékoliv ideologii, ale organizace založená na principech humanity a solidarity. Foto archiv Člověka v tísní

Homo sacer

Agambenova archeologie politické moci Západu

Překladem prvního dílu z rozsáhlého cyklu Homo sacer italského filosofa Giorgia Agambena dostává česká veřejnost do ruky jeho klíčové dílo současné filosofie moci. Právě v tomto textu autor originálním způsobem analyzuje myšlenkové předpoklady moderního politického myšlení a politického prostoru vůbec.

JIŘÍ RŮŽIČKA

Filosofie či spíše filosofický postoj Giorgia Agambena patří k těm, které zcela zjevně – aniž by přitom tuto skutečnost musely halasně proklamovat – ukazuje, do jaké míry se filosofické myšlení neobejde bez úzkého propojení nejen s vědami, ať již přírodními či humanitními, ale především s politikou. To jistě platí o jeho klíčové knize *Homo sacer* s podtitulem *Suverénní moc a pouhý život* (*Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, 1995), nicméně Agamben nechává pocítovat toto úzké spojení takřka ve všech svých textech, ať už se zabývají literaturou, náboženstvím nebo historií. To je ostatně jeden z důvodů, proč jsou tak přitažlivé a inspirující.

Zdroje a figury

Na první pohled patrným charakteristickým rysem je už kompozice textu knihy – a potažmo i celého agambenovského korpusu. Těžko bychom zde totiž našli nějakou pevnější strukturu. Agambenův styl se zdá být poměrně volný, text je protkán mnohými odbočkami, vsuvkami, delšími citáty, které mohou netrpělivého čtenáře vyrušovat. Avšak autor není ani nesrozumitelný, ani fragmentární či esejistický. Jeho způsob vyjadřování je jasný, a pokud nám některé jeho věty připadají komplikované a výrazivo místy netradiční, pak je nutno tuto „obtíž“ připsat na vrub komplexní povaze vyjadřované myšlenky. V tomto smyslu Agamben není rozhodně autor jednoduchý, a jeho četba tedy vyžaduje zvýšenou pozornost a trpělivost.

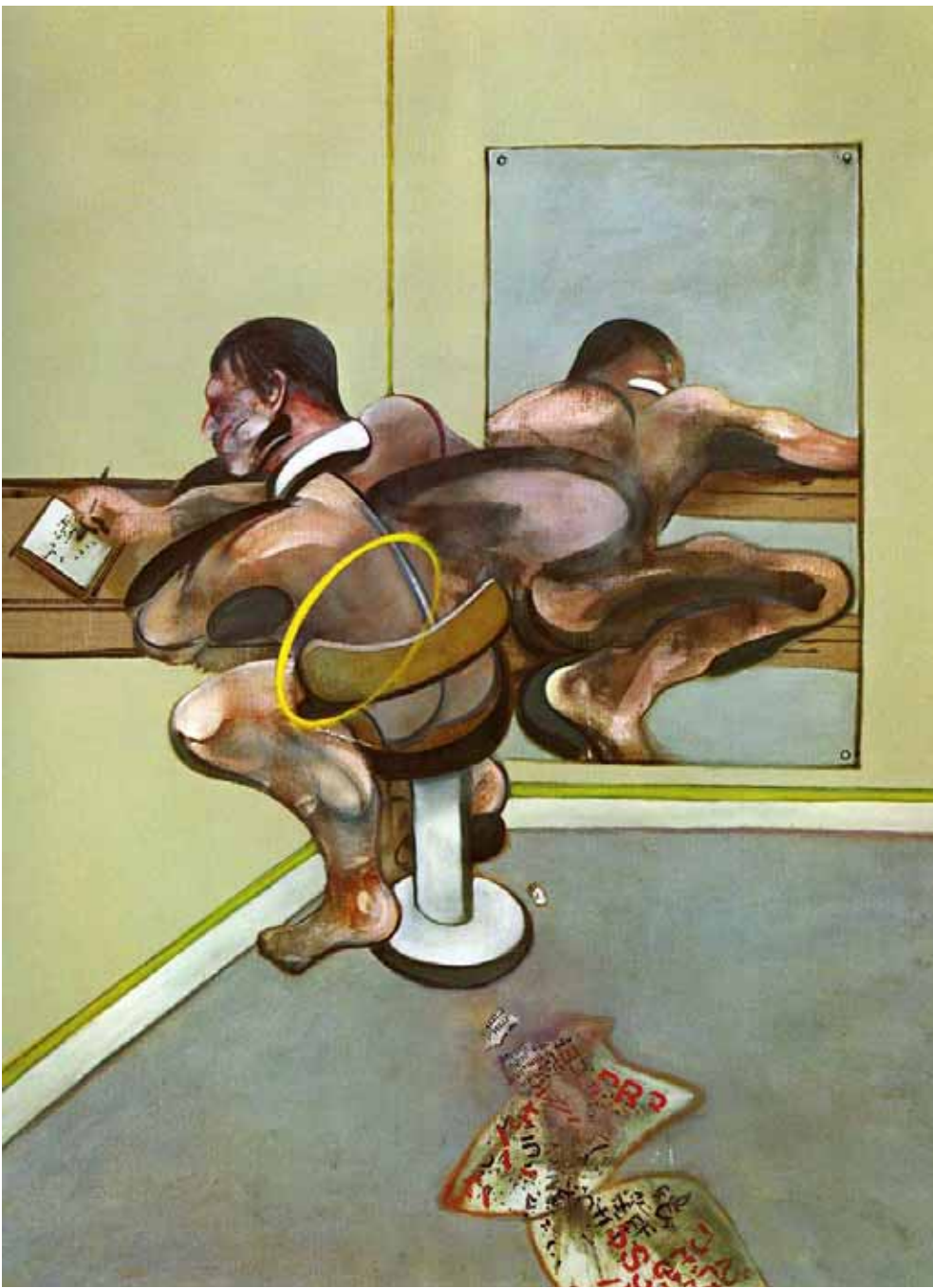
Další zvláštností je samotná metoda či obecněji řečeno způsob, jímž Agamben přistupuje k filosofickému zpracování daného problému. Tato zvláštnost spočívá především v podrobné znalosti textů nejrozmanitější provenience, a to jak tematicky, tak časově. Agamben s bravurou přechází od textů teologických, lingvistických, literárních, estetických, právních, politických až k čistě filosofickým, aby propojil myšlenkově, časově i věhlasem tolik odlišné osobnosti, jako byli Platón, Foucault, Iamblichos, Tertulián, Böhme, Benjamin a mnoho a mnoho dalších. Výsledkem ovšem není žádná eklektická směsice, nýbrž velice soudržná a argumentačně podložená interpretace. To vše si může Agamben dovolit i díky důsledné filologické průpravě. Právě detailní až akribická práce s textem na sémantické i gramatické rovině mu umožňuje najít shody a rozdíly tam, kde je filologicky neškolené čtení není s to rozeznat. Konečný cíl Agambenových analýz je ale čistě filosofický. Je jím hledání určitých původních, hlubinných struktur – právě proto si Agamben plným právem přivlastňuje Foucaultův termín archeologie. Co tuto archeologii ovšem činí mimořádným podnikem, je ponor do struktur určitých limitních figur, které jsou v základu paradoxní povahy.

Pokud bychom chtěli jmenovat myslitele, který hraje v Agambenově zralém myšlení patrně tu nejpodstatnější úlohu, pak by to byl Michel Foucault. Agamben tu a tam připomíná rozvrh svých analýz Heideggera, velice často se nechává inspirovat Carlem

Schmittem, Hannah Arendtovou nebo Walterem Benjaminem, ale jsou to právě Foucaultem nastolené koncepce a problémy, jež prostupují většinu jeho textů a určují jejich základní orientaci. Agamben ovšem není nějakým tuctovým foucaultianem věrně rozvíjícím jeho myšlenkový odkaz. Ten totiž podstupuje v Agambenových textech podstatnou transformaci, která zasazuje Foucaultovy závěry do výrazně odlišné půdy. Nuže, touto půdou je Agambenův projekt *Homo sacer*, který v současné době čítá čtyři zdaleka nezavřeného řady dohromady o sedmi dílech. To

ani do profánní sféry. Jeho místo je vně obou řádů, ale toto vně se zde prezentuje stále jako zde přítomné – homo sacer není vyloučen z jednoho řádu proto, aby zaujal místo v řádu jiném, ale ocitá se na hranici řádu jako takového. Tato paradoxní logika nám zároveň říká o jeho extrémní pozici cosi zásadního: zde neplatí běžné dichotomie jako soukromý/veřejný, sakrální/profánní, pravidlo/výjimka a podobně. Neplatí jednoduše proto, že je zde nelze odlišit.

Tato skutečnost nás přivádí k dalšímu klíčovému bodu Agambenovy koncepce: homo



Francis Bacon: Homo sacer, 1952

první, jež nese název celého projektu, spatřilo světlo světa v polovině devadesátých let a hned vyvolalo ohlas a debatu, která si na autorovi vynutila další pokračování.

Opuštěný život

Východiskem Agambenovy archeologie politické moci je historická skutečnost koncentračních táborů. Ty ovšem, na rozdíl od mnoha jiných filosofů, politologů či historiků, nechápe jako specifický produkt totalitarismu 20. století, nýbrž jako ukazatel něčeho mnohem hlubšího, co se dotýká samotných kořenů evropského či západního politického myšlení. Právě sem patří enigmatická figura homo sacer, jejíž genezi Agamben stopuje až k římskému právu. Jako „sacer“ (posvátný) je v něm označován ten, kdo sice nemůže být obětován, ale jehož případné zabití není možné kvalifikovat jako vraždu. Ten, kdo je takto označen, se tedy nachází ve velice zvláštní, a řekněme rovnou, dosti překerní situaci. Nenáleží totiž ani do posvátné,

sacer je limitní figura, která se nachází ve velice specifickém prostoru. Agamben se v této chvíli uchyluje ke Carlu Schmittovi a jeho pojetí suveréna, aby ukázal, jak je ona „posvátnost“ produkována rozhodnutím suveréna, který dle slavné Schmittovy formulace nemá monopol na moc, ale na „rozhodnutí o výjimce“. Ani zde však Agamben nezůstává jen u pouhé recepce a Schmittovy pojmy výrazně proměňuje a značně zobecňuje. Ono „rozhodnutí o výjimce“ zde totiž ztrácí poslední zbytky charakteru individuálního aktu a stává se původní strukturou a základním předpokladem vztahu mezi zákonem a životem. Agamben zde žene do krajnosti Schmittovu kritiku právního pozitivismu, v němž je výše zmíněný vztah chápán jako pouhá aplikace jednoho na druhé. Vztah výjimky, jímž je v posledku podmíněna platnost veškerého pozitivního řádu, tedy není podle Agambena aplikací, ale opuštěním, vyloučením toho, k čemu se může právo vztáhnout až následně, tedy života. Tento opuštěný život však není

právem ponechán svému osudu, ale naopak vystaven na jeho hranici, kde rozdíly mezi pravidlem a výjimkou, životem a normou nehrají žádnou roli a kde je možné doslova úplně všechno. Tímto holým či pouhým životem, který je chycen v této pasti, pak není nikdo jiný než právě homo sacer. Stručně řečeno, život je zde zproštěn jakékoliv formy, je dequalifikován a redukován na holou existenci. Přesně v tom spočívá podle Agambena podstata toho, co nazval Foucault biopolitikou, respektive biomocí.

Výjimečný stav pravidlem

Oním specifickým prostorem, v němž zmíněné probíhá, je tábor. Právě v táboře může být vyloučený člověk zabit, aniž by za to byl kdokoliv zodpovědný. Žádný regulérní právní řád zde neplatí – ani nemůže, jde o výjimečný prostor – a jeho osazenstvo je tedy odkázáno na libovůli jeho strážců a na předpisy vydávané ad hoc jeho zřizovateli. Pro Agambena ale není důležitá jen analýza podstatných rysů struktury tohoto prostoru, ale i jeho rozsah. Dějiny homo sacer a výjimečného stavu tak zdaleka přesahují prostou existenci koncentračních lágrů, které, dodejme mimochodem, nejsou vůbec vynálezem nacistického Německa. Týkají se všech příbuzných prostorů – utečeneckých táborů, zajateckých táborů s výjimečným statusem (Guantánamo, Abú Ghraib), chudinských ghatt, ale například i nemocničních oddělení, kde leží pacienti v kómatu, tj. ve stavu mezi životem a smrtí. Pokud je v tomto ohledu 20. století něčím zvláštní, pak především extrémním nárůstem těchto institucí. Podle Agambena se tak potvrzuje slavné Benjaminovo dictum o výjimečném stavu, který se stal pravidlem. Táboři, a ještě více to platí pro současná ghatta, zdaleka nejsou jen produktem totalitarismu, jak s oblibou tvrdí někteří zastánci této koncepce, ale dědictvím celé naší moderní politické praxe, jejímž plodem jsou jak tzv. demokratické, tak i autoritativní režimy.

Agambenovým obecnějším záměrem je ale především proměna našeho myšlení o politice. Ta se prosadí, pokud si uvědomíme, že konstitutivními elementy našeho politického prostoru není stát, ale tábor, nikoli občan, ale pouhý (či holý) život, nikoliv právní řád, ale výjimečný stav. V této perspektivě se podle Agambena ukazuje, že naše společnosti nejsou založené na společenském poutu či smlouvě, ale na aktu vyloučení jakožto limitní formě vztahu. Nové formy společenství, které se budou vymykat této logice, pak budou možné pouze tehdy, budou-li se chápat „bez díla“, tedy nebudou se vztahovat k žádnému konkrétnímu pojmu, který by je definoval, či způsobu příslušnosti. Pokud nebude možné zbavit život jeho formy a přetvořit jej na život holý, jež lze beztrápně likvidovat.

Autor je filosof.

Giorgio Agamben: Homo sacer. Suverénní moc a pouhý život. Přeložila Naděžda Bonaventurová. OIKOYMENH, Praha 2012, 190 stran.

Příběh dvou Occupy

S podporou a bez podpory veřejnosti

Autor následujícího textu porovnává rozdílné zkušenosti z loňských protestních táborů hnutí Occupy Wall Street ve Spojených státech amerických a v Česku. Dochází k závěru, že na pražském Klárově chyběla spontánní energie a pocit všeobecné nespokojenosti.

G. S. EVANS

Významný sociolog Immanuel Wallerstein nedávno popsal „geografii protestů“, které se následkem ekonomické krize šíří po celém světě. Tyto vzpoury „se rychle a neustále mění“, takže pokud „zde vypukne protest a je buď potlačen, kooptován, nebo se vyčerpá“, vzápětí vzplane někde jinde, kde možná bude opět potlačen, kooptován nebo se vyčerpá, ale ohnisko se opět přesune na další místo. Vzpomeňme si na sled událostí, které začaly

projevů obecné nespokojenosti s režimem. Jeho princip vystihl francouzský spisovatel Régis Debray na příkladu Kubánské revoluce, kdy se dvaosmdesát Kubánců vedených Fidelem Castrem a Che Guevarou tajně vyloďilo na území Kuby a vyvolalo lidové povstání. Došel k závěru, že pokud třeba jen malá skupina demonstruje svůj odpor viditelně, dokáže zformovat ohnisko (španělsky *foco*) všeobecného povstání.

Odstraníme-li z Debrayova popisu jeho polovojenský aspekt a důraz na leninistický předvoj „profesionálních revolucionářů“, dostaneme víceméně strategii, která inspirovala iniciátory Occupy Wall Street. Několik stovek aktivistů, převážně anarchistů, tábořících v parku Zuccotti ve finančním distriktu dolního Manhattanu blízko Wall Street spustilo národní vlnu protestů. Tenkrát tato strategie vyšla. Ačkoliv lidé malou skupinu tábořících aktivistů nejprve zesměšňovali, již od druhého týdne začali do Zuccottioho parku přicházet, až počet kempujících narostl téměř na tisíc. Další tisíce lidí denně přicházely tábořníky podpořit

že aktivisté neiniciovali revoluci, ale výrazně změnili politický dialog v USA, když do něj vnesli téma ekonomické a sociální nerovnosti. Oproti tomu Occupy Prague se naopak podobalo selhání podobného partyzánského foquismo v roce 1967 v Bolívii. Tam totiž masy lidí malou skupinu partyzánů vedenou Che Guevarou výrazně nepodpořily a partyzáni byli následně vládními vojáky snadno a rychle poraženi.

Když jsem na začátku loňského května poprvé narazil na Occupy Prague na Klárově, tábor, který tehdy fungoval asi týden, se zdál být poměrně dobře postavený a uspořádaný. Také byl více na očích veřejnosti než kemp Occupy Tucson. Kolem tábora denně procházela spousta lidí, kteří míjeli informační panely a v petičním stánku měli k dispozici spoustu letáků s informacemi, o co hnutí jde. Každý večer v šest hodin konali tábořníci veřejný sněm za použití zvukové aparatury a každý týden zde pronesl přednášku nějaký významný intelektuál, jako například Lenka Procházková nebo Martin Potůček. Oproti tomu aktivisté tvořící Occupy Tucson po prvním týdnu stihli udělat pouhý jeden leták, nebyli ze začátku schopni připravit informační panely a trvalo jim skoro měsíc, než zorganizovali přednášky. Podobně jako více než půl tisíce dalších Occupy táborů v parcích po celých Spojených státech však také tucsonský protest vznikl v atmosféře všeobecné vzpoury a účastnili se ho lidé z různých vrstev – nezaměstnaní, bezdomovci, kandidátka zelených na primátorku města, která bydlela v jednom ze stanů, ale také několik bývalých vojáků a bývalých trestanců amerického přebujelého vězeňsko-průmyslového komplexu. Byli tam mladí anarchisté, stárnoucí hippies a dokonce pár bývalých členů pravicového hnutí Tea Party. Bláznivá situace měla karnevalovou atmosféru plnou energie. Pro tuto radikální, participační formu demokracie jeden veřejný sněm denně nestačil, bylo nutné uspořádat dva, jeden v poledne a druhý v sedm hodin večer. Před sněmy a po nich proudily od tábora spontánně vznikající živé a hlučné demonstrace a průvody. Takováto spontánní energie u Occupy Prague chyběla. Bylo zřejmé, že jádro aktivistů se velice inspirovalo hnutím Occupy Wall Street, nicméně česká veřejnost s ním toto nadšení vůbec nesdílela.

Někdo by mohl namítnout, že Češi mají pocit, že mají lepší možnosti vyjádřit svůj hněv a nespokojenost s ekonomickou situací a vládou než kempovat v městském parku. Týden předtím, než byl tábor na Klárově založen, se přece uskutečnila největší demonstrace v historii České republiky. Ve Spojených státech naproti tomu žádná důležitá politická organizace nebyla ochotná nebo schopná takovou akci zorganizovat. Jiní by ale tvrdili, že vztek na českou politickou a ekonomickou situaci, který podnítil rekordní účast na demonstraci 21. dubna 2012, měl také přimět lidi, aby přišli do tábora Occupy Prague. Žádný politolog však ještě neodhalil, proč se lidé někdy hromadně vzbouří a jindy či jinde neprotestují vůbec. Proto nemůžeme na organizátory Occupy Prague svádět, že špatně předvídali reakci veřejnosti. Ať je to jakkoli, na konci září se frustrovaní tábořníci konečně vzdali a napsali na svou webovou stránku: „Zjistili jsme, že na tuto formu aktivismu jako národ nejsme vybaveni a že na to zkrátka nemáme.“

Pokud však má Wallerstein pravdu, měli být aktivisté Occupy Prague trpělivější a věřit, že končící protest na jednom místě nechá vzplout vzpouru někde jinde, až se zdá, „jako by byl v celosvětovém měřítku nepotlačitelný“. A nepotlačitelný nejspíše opravdu je, protože „celosvětová příjmová tíseň je reálnou skutečností, která hned tak nezміzí“.

Autor je spisovatel.



Bylo zřejmé, že jádro aktivistů se velice inspirovalo hnutím Occupy Wall Street, nicméně česká veřejnost s ním toto nadšení vůbec nesdílela. Foto Pavel Chodec

v Tunisku a poté se šířily přes Blízký východ, přesunuly se do Wisconsinu, Španělska a Řecka, přeskočily na Wall Street a do Québecu a nedávno vypukly v Římě a znovu v Athénách a Madridu. Wallersteinova analýza dále ukazuje, že nejde o jednu soudržnou globální vzporu. Jeden protest může být inspirován jiným, nicméně vzniká až jako reakce na místní podmínky (ekonomické, politické, psychologické), které vyženou do ulic tisíce, statisíce nebo dokonce miliony lidí.

Malá ohniska povstání

K faktu, že se protesty „rychle a neustále přesouvají“, tedy musíme přidat i nejistotu a nepředvídatelnost jejich katalyzátorů. Někdy jsou naprosto spontánní – kdo by například dokázal předvídat, že Mohamed Bouazizi, neznámý Tunisian, který se upálil, aby poukázal na zoufalou ekonomickou situaci, v níž se nacházel, spustí takzvané arabské jaro? Jinde však katalyzátor vzpoury není tak spontánní, přestože ke vzpouře dojde. Takový průběh je charakteristický pro hnutí Occupy Wall Street, jehož hlavní taktika může být popsána jako nenásilná a nehierarchická verze strategie partyzánského *foquismo*, tedy revoluční strategie, při níž se malá skupina povstalců stane motorem

logisticky, materiálně či finančně, přidávali se k průvodům jdoucím demonstrovat před burzu a banky a podobně. Tábor měl ovšem i utopické prvky, například když se okolo tisíce lidí účastnilo nočního veřejného sněmu uspořádaného na principech „horizontální“ demokracie (tj. demokracie po vzájemné shodě).

Vzestup hnutí Occupy Wall Street na Manhattanu byl tak dramatický, že se akce dostala do mainstreamových médií, což napomohlo k jejímu šíření napříč zemí. Dokonce ve vzdálené a poměrně izolované Arizoně lidé již na konci září 2012 začali plánovat tábor Occupy Tucson a 15. října jej v parku v centru města opravdu založili. V tomto provinčním městě je přitom obvykle obtížné dát dohromady pět lidí, kteří by se postavili na roh ulice s transparenty proti nerovnosti příjmů nebo korupčním praktikám bank. Najednou tu však bylo několik stovek lidí, kteří nejen ochotně demonstrovali, ale byli ochotni bivakovat v městském parku a riskovat zatčení policií.

Na to zkrátka nemáme

Dalo by se snad říct, že počátečním úspěchem aktivistické strategie foquismo americké hnutí Occupy navázalo na úspěch její partyzánské verze na Kubě v padesátých letech minulého století – ovšem s tím rozdílem,

napětí

Více než 400 tisíc Britů vyzvalo petici Dokažte to! ministra práce a sociálních věcí Iaina Duncana Smithe, aby rok zkusil žít na hranici chudoby. Nechal se totiž v rozhlasovém vysílání BBC slyšet, že by byl schopen vyžít jen s 53 librami týdně, a signatáři petice jej vzali za slovo. Ve Velké Británii totiž začaly platit šetřením odůvodňované sociální reformy, které podle opozice dopadnou především na nejchudší obyvatele a řadu lidí ze střední třídy doženou až k chudobě. Ministr se nechal slyšet, že celou petici považuje za frašku.

Dne 22. března brazilská policie obklíčila v Rio de Janeiro Muzeum domorodců Aldeia Maracanã, sousedící se sportovním stadionem, jenž bude v roce 2014 hostit Světový pohár FIFA 2014. Již před šesti lety místní domorodci začali s okupací budovy muzea a jejich požadavkem bylo vybudovat tam centrum pro domorodou kulturu včetně domorodé univerzity, která by byla spravovaná samotnými indiány. Stadion i jeho okolí byly však prodány do soukromých rukou, a proto se místní policie rozhodla budovu vyprázdnit. Při zákroku zatkl řadu lidí a použila mikrovlnná děla, tasery a slzné granáty. Podle indiánů jde o další pokračování diskriminace, která na ně staletí dopadá.

Kanadský indiánský kmen Hupacasath založil sbírku na proces proti ratifikaci paktu mezi Kanadou a Čínou o vzájemné hospodářské spolupráci Foreign Investment Protection and Promotion Agreement. Pokud bude smlouva ratifikována, budou moci čínské podniky měnit místní, lokální i federální politiku, která je v rozporu s jejich právem na zisk z energií, těžby a dalších kontroverzních projektů. Kanadské firmy pak budou mít stejné právo v Číně. Případný proces by měl ukázat, jak obchod a investiční smlouvy podkopávají demokracii v Kanadě i jinde na světě.

Rozprodávání Řecka v krizi pokračuje jako podle scénáře Naomi Kleinové z knihy Šoková doktrína. Tentokrát přišla na řadu státní železnice. V červnu by se měl začít prodávat jediný provozovatel železničních tratí TrainOSE, který zajišťuje veškeré služby, ale nevlastní samotné vlaky ani železniční síť. O kupci by mělo být jasno na konci roku, zájem prý mají francouzské a čínské firmy. Letos musí Řecko v privatizaci svého majetku získat 2,6 miliardy eur, aby mohlo obdržet další půjčku Evropské banky. S dalším „záchranným“ privatizačním projektem se očekává pokračování řeckých stávek a protestů.

—lr—



Ivan Wernisch (ed.)
Živ jsem byl! Zapomenutí, opomíjení a opovrhování
 Druhé město 2012, 507 s.

Antologie s podtitulem Čítanka z „jiné“ české literatury 1745–1947 volně navazuje na knihu Zapadlo slunce za dnem, který nebyl (2000), Píseň o nosu (2005) a Quodlibet (2008), tedy na předchozí Wernischovy výběry textů zapomínaných či přesněji nikdy neetablovaných autorů. Tyto „čítanky nečítankové literatury“ navazují na tendenci přezkoumávat místa literární historie, která se do kanonických dějin nedostala, podobně jako to činil například Ivan Slavík, jakkoli Wernisch v doslovu explicitně píše, že zde o budování alternativního kánonu nejde. Mezi zastoupenými autory jsou obecněji známí snad jen Antonín Trýb, Ďndra Ľysohorský a Sofie Podlipská, některé, například Bohumila Schweigstillu, bude znát literární historik, jiní autoři, například kritik František Zákrejs, jsou známí z jiných oblastí, než je beletrie, naprostá většina autorů je ovšem neznámá a neuvádějí je dokonce ani standardní dějiny české literatury. Jakkoli editor nabízí kratičké medailonky autorů, u některých se mu jejich identitu nepodařilo rozklíčovat a uvádí je pouze pod šifrou či pseudonymem. Soubor tvoří převážně prozaické texty různého určení, nejrozumnějších žánrů i stylů a konečně i umělecké úrovň – některé texty jsou ovšem samy o sobě výtečné. Žánr antologie však dodává lesk i textům slabším. Antologie funguje jako velická mozaika, kde se texty navzájem osvětlují. A konečně někdy vznikne magicky krásný text zásahem editora – samotným faktem, že jde o ukázkou, tedy poetikou fragmentu.

Pavel Šidák



Milan Schulz
Hledání z(a)traceného času aneb Co jsem nezapomněl
 Torst 2012, 248 s.

Slovní hříčka v titulu memoárově esejistické knihy Milana Schulze připomíná druh jazykové komiky, která byla pevně zahrnuta v literárních časopisech šedesátých let a dnes se pohřbívá moc nepěstuje. Tatam je atmosféra kabaretů, jakými byl rodící se Semafor, pro který Schulz pracoval jako externí dramaturg, nebo třeba Paravan jeho přítele J. R. Picka. Oba patřili k bystrým mužům, protože pěstovat inteligentní, a přitom srozumitelný humor je jistě náročný intelektuální výkon. Kniha Schulzových vzpomínek víří postřehy i humorem – příkladem je záliba v přesmyčkách jmen, kterou sdílel s Karlem Šiktancem (třeba z Jiřího Taufera tak vzniká „Řití je fura“). Přenáší nás do podstatného dění nejprve okolo Literárních novin či Orientace a poté, co autor ze „zakyslého husákovského Československa“ emigroval, i do mnichovské redakce Svobodné Evropy. Normalizace skutečně vtip ducha nepěstovala a ani nestrpěla. Schulzova kniha je zároveň esejem na téma nespolehlivosti paměti a interpretace nejen dějin. Schulz neváhá citovat historky z pamětí svých vrstevníků a divit se nad tím, jak si to pamatují přesně či odlišně, když on zažil něco zcela jiného. Schulzova paměť tak samu sebe s grácií pojmenovává jako nespolehlivou. Můžeme ale říct, že o to atraktivnější je sama kniha – svěží, neúmorná, humorná. Přejme k dubnovým narozeninám autorovi pevné zdraví a věřme, že jej okolí ještě donutí něco napsat či aspoň uspořádat výběr z publicistiky psané pro Svobodnou Evropu.

Filip Tomáš



Petr Bláha
Provincionalistovy nepochybně pochybné pochybnosti nad nezpochybnitelností demokracie
 Dauphin 2012, 194 s.

Antidemokratický živel Petr Bláha pokračuje po knize Filosofie provincionalismu tentokrát rozsáhlejší sbírkou krátkých, k tématu demokracie se vztahujících esejů. Jeho jazyk se čtenářem opět nijak nespoupracuje, naopak – co nejsnaživěji mu brání v pochopení. Je za hranou toho, co bychom mohli považovat za záležitost intelektu a estetického záměru, protože provincionalista zjevně nestojí o jakékoli uspokojení čtenáře. Nastíhuje palčivá témata současného společenského uspořádání, přičemž demokracii vidí jako cestu falešného emancipačního vzdoru, jako pohodlné otroctví namísto náročné cesty ke svobodě. Mechanismy tohoto systému podle Bláhy reprodukují samy sebe do té míry, že v jeho rámci nemohou proběhnout žádné skutečné změny. Sám ale s alternativami, které by mohly prolomit bludný kruh, kupodivu nepřichází, a když ano, vše se odehrává v natolik abstraktní a mnohoznačné rovině, že není možno je jakkoli dešifrovat. Démonizuje vše, co je s demokracií spojováno, popis tmářství ale pravděpodobně narazí na ideály a přesvědčení „konformních“ čtenářů, kteří nebudou chtít prohlédnout. Pro koho tedy provincionalista píše? Proč z nesrozumitelnosti a vágnosti dělá svoji značku? Má nihilistická abstrakce zanechat stopu pachuti v tom, kdo se mnohokrát marně pokouší odhalit význam spleťtých souvěťí? Chce se provincionalista trpící svou vlastní výjimečností mstít každému, kdo se jej bude snažit pochopit?

Adéla Vyvijalová



Tobias Hülsch, Roman Brizanik
Budeme žít věčně?
 Přeložila Eva Hermanová
 Kniha Zlín 2012, 245 s.

Otázka věčného života je dnes aktuálnější než kdy jindy. Průměrný lidský věk se za posledních dvě stě let zdvojnásobil z třiceti pěti na sedmdesát let. Medicína dál uhaní milovými kroky a likviduje téměř všechny nemoci, které jí stojí v cestě. Objevují se ale problémy: nemoci, které jsou následkem stárnutí, tedy mutace našich stále déle se obnovujících buněk. Je snad stárnutí samo o sobě nemocí? Autoři se ptají jednotlivých odborníků, zda by si přáli dožít se věku 400 let. Většinou odpovídají kladně. Jsou tací, kteří na tom pilně pracují: denně spořádají přes dvě stě pilulí potravinových doplňků a doufají, že se dožijí pokroku v medicíně. Říkájí si transhumanisté a v knize je zastupuje Ray Kurzweil. Mnoho jiného tahle skupinka ale neřeší – například na otázku přelidnění přestárlými lidmi v knize místo téměř nezbude. Jen jeden z dotázaných, demograf James W. Vaupel, se k ní vyjadřuje s tím, že Země v pohodě zvládne deset miliard lidí a víc nás stejně asi nikdy nebude. Vaupel se zabývá i problémem, co bychom s tolika lety navíc dělali. Zdůrazňuje, že tuto otázku by si měla klást už současná mladá generace, která se zřejmě dožije nejméně osmdesátky. Doporučení jsou následující: vzdělávejme se v nových oborech, abychom mohli měnit práci, a věnujme se umění, jak jeho recepti, tak produkci. Představa šedesáti let strávených v jedné kanceláři je přece děsivá. A především, nepřežijeme se!

Jiří G. Růžička



Pět pravidel
 Režie Vavřinec Menšl, ČR, 2013, 80 min.
 Premiéra v ČR 28. 3. 2013

Fenomén LARP neboli Live Action Role Playing jistě představuje dokumentaristicky atraktivní téma. Hry, které převádějí pravidla stolních či počítačových RPG, tedy Role Playing Games, do skutečnosti, mohou fungovat jako sociální experimenty i skvělá zábava. Debutujícího dokumentaristu Vavřince Menšla zaujal jeden z údajně nejpropracovanějších LARPů u nás, hra Systém, jejíž účastníci si na jeden víkend vyzkoušejí život v totalitním režimu. Menšl, který je především fotograf a reportér, si ovšem vybral pro dokument nešťastnou metodu nahodilého záznamu událostí, jež během hry vzniknou, poměrně sporadicky doplněného mluvícími hlavami účastníků i organizátorů Systému. Nejde tak ani o dokument o LARPU, který by přibližoval, jak komunity těchto hráčů fungují, ani o film, který by nějak uchopil tento konkrétní LARP a věnoval se kupříkladu tomu, jak může víkend strávený v simulaci totality člověka ovlivnit. Jde jen o sbírku momentek z průběhu hry (obvinění, hádky, výslechy, soudy), které jakýs takýs smysl dodává komentář organizátorů. Je dost útrpné se na to dívat – je to jako sledovat náhodně vysekané scény ze záznamu ochotnického divadelního představení. Samozřejmě nikdo nechce po běžných lidech, aby se chovali jako herci. Nicméně je poněkud bláhové si myslet, že jejich pozorováním se podaří vystihnout stísněnou atmosféru panující během hry. Jediné, co se Menšlovi povedlo, je zachycení pocitu, že těch pár desítek hodin v dané hře muselo být k nepřežití.

Tomáš Stejskal



Marie Krøyer
 Režie Bille August, Dánsko, 2012, 98 min.
 Premiéra v ČR 18. 4. 2013

Už jeden z prvních záběrů dánského životopisného dramatu Marie Krøyer v podstatě vyčerpává vše, co lze sledováním tohoto titulu divácky získat. Ve společné pracovně manželů Krøyerových každý z páru pracuje na svém obraze – zatímco Peder vytváří monumentální krajinu, Marie se věnuje titěrnému zátiší. Příběh o ženě jednoho z populárních dánských malířů konce 19. století je příkladem toho nejtradičnějšího a z hlediska filmové teorie nejkontroverznějšího typu melodramatu – příběhem o tragickém „ženském“ údělu. Tedy vyprávěním o nešťastném manželském svazku, jehož zpřetrhání ze strany nespokojené manželky však uvrhne všechny zúčastněné do ještě trudnějšího stavu. Životní příběh Marie Krøyerové sice možná sváděl k takovému zpracování, přesto je brodní společenskými klišé o impulzivnosti žen a přelétavosti, případně šílenství umělců pro dnešního diváka v lepším případě únavné, v horším obtěžující. Další z povrchních životopisných dramátek sází na jednoznačné a přímočaré konflikty podané přímočaře atraktivním stylem – zde především prací se světlem, která má evokovat Krøyerova plátna, ale dělá to stejným způsobem, jakým odkazuje k životu jeho manželky. Tedy líbivě a zjednodušeně. Marie Krøyer je tak naneštěstí dalším důkazem toho, že evropský filmový mainstream je mnohem otravnější než ten americký, a to mimo jiné díky tomu, že se snaží schovávat za umělecké autority a gesta.

Antonín Tesař



Cryme Mekonium
 Belåten 2013

Švédská dvojice Cryme, kterou tvoří Daniel Fagerström, známý také třeba ze Skull Defekts, a Mattias Gustafsson, je originálním objevem rytmické experimentální elektroniky žijící z fascinace osmdesátými lety. Doba, v níž se analogové střetávalo s digitálním a lehkost diska a syntezátorového popu se sžívala s úderností industrialu, je v jejich hudbě jasně patrná, ovšem vše je tu zdeformováno notnou dávkou ironie. Hudební produkci Cryme ostatně dost vtipně definuje anotace alba: „Zní to podobně, jako by The Residents eskortovali retardovaného bratrance Cabaret Voltaire.“ Duo vytváří písničky, které jsou založené na střídme poslepovaných zvucích analogových syntezátorů, výrazných rytmech tvořených automatickými bicími a nezbytném šumu, pískotu či bzukotu v pozadí. Skladby Neanderthal Dancer, Drop nebo asi největší hit alba Blaze the World navíc doprovází občasné těžko rozšifrovatelný zpěv, který zní, jako by přicházel z doupěte plného vaty a LSD. Za zmínku také stojí klipy, založené podobně jako hudba na práci se smyčkami. Ty jsou tvořeny z recyklovaného popového materiálu a kongeniálně dokreslují hudbu nekonečným opakováním téhož záběru, případně svou erotickou neohrabaností a křečovitostí – najdeme zde svjející se Madonnu, plavce skákající z útesů do moře, členy superskupiny ABBA natáčející skladbu Money, Money, Money nebo třeba zacyklené fragmenty lesbického erotického filmu.

Jan Gebrt



Lenka Vagnerová & Company Jezdci
 Divadlo Ponec, Praha, psáno z představení 5. 3. 2013

Těžko bychom za poslední dobu hledali nějaké jiné taneční představení, u kterého by se kritika tak svorně shodla v pozitivním hodnocení. Choreografka a okouzující tanečnice Lenka Vagnerová platí za jeden z největších talentů našeho současného tance. Ani v případě Jezdců neklamala a dokázala vytvořit silné, emocionálně expresivní a dynamické představení, v němž se odehrává souboj mezi řadou archetypálních protikladů. Křehkost tu stojí proti dravosti, moc proti podmanění, pozorujeme zběsilost i únavu, boj o vlastní svobodu, přežití a místo na slunci. Přesto Vagnerová nechává prostor i pro divákovu fantazii, a tak se můžeme nechat unášet nejrůznějšími představami. Některé výjevy připomínají kmení dravých ptačích mláďat, jiné zase ženu-harpyji, lákající do svých tenat vzdorujícího, ale stále bezmocnějšího pocestného. Na scéně je minimum rekvizit, téměř po celou dobu si tanečníci Radoslav Pivovarci, Ladislav Cmorej, Tomáš Červinka, Markéta Frösslová a výrazově naprosto vynikající Andrea Opavská vystačí pouze s několika papírovými tubusy scénografky Anny Solilové. Stejně tak uvolněné a minimalistické jsou kostýmy, navržené Annou Solilovou a Sárou Voříškovou. Hudba Ivana Achera podtrhuje celkové vnitřní souznění inscenace a dokresluje i její humorné stránky. Jezdci jsou rafinované taneční představení se strhujícím tempem. Vystoupení, které má spád a je bezesporu jedním z vrcholů letošní sezony.

Sabine Kejllová



A2 ZVÍŘE A NIKDY advojka.cz

eskalátor

Tak jako každý rok i letos připravilo ministerstvo vnitra pro českou vládu Zprávu o extremismu na území České republiky. Do extremismu, tedy zastávání vyhraněných ideologických postojů s prvky netolerance a odporu k demokracii, se podle ministerstva vejde všechno – od iniciativ Alternativa zdola přes Ne rasismu po Novou antikapitalistickou levici, takže s neonacisty se potkávají salonní levicoví intelektuálové a protivládní aktivisté. Levičáci totiž pravidelně pořádají extremistické akce, jako jsou semináře, přednášky, workshopy a kempy. Celá zpráva o extremismu se tak zřejmě teoreticky zakládá na Rimmerově hláše z Červeného trpaslíka: „Trochu přitvrdíme. Čas vyjednávat vypršel. Říkejte si tomu extrém, ale navrhuji, abychom na to šli tvrdě a bez prodlení zaútočili skutečně masovou letákovou kampaní, a zatímco se z ní budou sbírat, nasadíme cirkusáky, alegorické vozy, pouliční divadlo a možná i dobročinné koncerty, ano? A pokud to bude málo, lituji, ale přijde čas triček: Mutanti ven!, Vesmírní chameleoní? Ne, děkuji!“ Jednomu by se chtělo společně s Krytonem říct, že vnitro má „důvtip, šarm a duchapřítomnost německého ovčáka po transplantaci hlavy“.

J. Gruber

Poslední naše volby, ty prezidentské, podtrhly fungování idiomů a frází v jazyce a myšlení.

Oblíbeným se stalo zejména rčení „hrát kartu“ – třeba německou, nacionalistickou či xenofobní. Z dalších karetních her vládnoucí elity lze vybrat „velkou sedmu“ či „jedenadvacet“ dle aktuálního rozlosování volebních čísel, „větší – menší“, nebo spíše zákulisní až pokoutní „vole, padni“ či „záchoď“. Aktuální úvahy směřují ke zrušení navázání jisté sKarty na konkrétní bankovní účet. S tou už se něco nahrálo, ale ještě asi nestála tolik, aby se v zábavě nepokračovalo – hrát se bude „kluci, domů“. Pokud ovšem zbudí jen její role identifikační, proč místo ní nevyužít jinou plastovou kartu v peněžence, a sice, světe, div se, občanku! Vždyt dnes může být i s čipem, jakkoliv úřad sám přiznává, že pro něj nemá v současné chvíli využití. Tvůrci našeho všedního dne prohrávají v kartách miliardy – soudě dle názvu Opencard mají hlavy i kapsy novým technologiím otevřené.

F. Tomáš

Na ministerstvu pro místní rozvoj se ve spolupráci s ministerstvem práce a sociálních věcí řeší problém neexistujícího zákona o sociálním bydlení. Žádný prý ani nebude potřeba. Postačí nařízení vlády, v němž se mimo jiné říká, že sociálním bydlením jsou i dnes nechvalně známé ubytovny, které vydělávají na takzvaném černém zlatu – tedy na Romech platících z příspěvků na bydlení předražené nájmy. Podobné výklady, včetně toho, že ubytovny by měly být pod trvalým dohledem kamer, si lze přečíst v analýze ministerstva pro místní rozvoj Sociální ubytovny

jako dlouhodobé bydlení pro sociálně slabé. Na nekompetentnost analýzy, kterou po kritice ministerstvo označilo za „situační zprávu“, poukázal otevřený dopis akademických a výzkumných pracovníků, které se problémy sociálně slabých zabývají. Ministerská odpověď sice říká, že jde pouze o jeden z mnoha materiálů, obsah ostatních návrhů „komplexního řešení sociálního bydlení“ se ale nedozvíme. Zato se dočteme, že „ubytování, které není založeno na nájemním vztahu, však již dnes poskytuje zázemí a bezpečí určité skupině obyvatel“ a že „s předpokládaným vývojem ekonomiky není vyloučeno, že jeho význam bude narůstat“, pročez by v koncepci mělo zůstat. To, co je ve skutečnosti důkazem bytové nouze a balancováním na hraně bezdomovectví, se tedy brzy může stát legitimizovaným sociálním bydlením a nedůstojná segregace chudých Romů může pokračovat přímo pod patronátem státu. Po sociálních ubytovnách můžeme očekávat třeba sociální ghetta.

P. Chodec

Český rozhlas konečně spustil Rádio Junior, rozhlasovou stanici určenou dětským posluchačům. Bohužel jen přes internet a jako DVB-T vysílání. Podle průzkumů ovšem větší na posluchačů ani netuší, že si kromě televizních programů může digitálně naladit i rozhlas. Sám většinou stíhám jen ranní písničkový blok, při němž člověk rychle pocítí, jak chudá je u nás tvorba pro malé posluchače. Dokoř se točí duo Svěrák a Uhlíř, jejichž jazykové

hravé texty na jedno kopyto a hudba působící, jako by šlo o jedinou skladbu, brzy připraví o chuť poslouchat dále. Odpolední blok je pak věnován především dospívajícím. V pořadu Školička hitů třeba český zpěvák David Deyl představuje své vytříbené vzory Boyzone nebo Backstreet Boys a moderátorka se ho poté slovy pouštěných songů ptá, jestli si myslí, že by mohl změnit svět. Ne, chce, aby se lidé hlavně odreagovali, třeba po rozchodu. Pokud vůbec Rádio Junior děti také vychovává, pak k průměrnosti.

J. G. Růžička

Kdysi oblíbené vtípky o Romech ztrácejí na pozadí probíhajících konfliktů své někdejší kouzlo. Novým hrdinou lidového humoru se tak stal absolvent vysokoškolského studijního programu humanitního zaměření. „Vystudoval jsem humanitní školu. S diplomem v ruce jsem nejdřív nadšeně obesílal zajímavé znějící pozice, ale na pohovory si mě zvali jen zřídka. Obvykle jen pro pobavení,“ stojí v rozsáhlém psaném textu, který se stal hitem brňáckého serveru prigl.cz. Na oficiálním portálu studentů Univerzity Karlovy zase vyvolal nadšené ohlasy aprílový text o spolupráci školy s řetězcem rychlého občerstvení. Čtení o filosofech smažících hamburgery doporučilo facebookovým přátelům přes pět tisíc čtenářů. Soudě dle vzrůstajícího cynismu se nad humanisty smráká. A jejich obzor patrně ještě potmění – Univerzita Karlova oslaví příští rok 666 let od svého založení.

B. Černý