

A2

NOVÉ

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

22. 5. 2013 ROČNÍK IX

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

11

FORMY

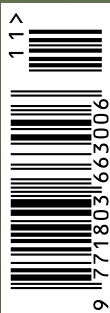
ZEMĚDĚLSTVÍ

**Madona zabijáků
tvořivý kýč Lany Del Rey
bangladéšský závod ke dnu
filmy Blumfelda S. M.
nové knihy Güntera Grasse,
Philipa Rotha a Vladimíra Kokolii**

Ilustrace Martin Kubát, 2013

ISSN 1803-6635

11 >



9

Aby kámen promluvil

TOMÁŠ SAMEK

Republika jako správa věcí veřejných nemůže kloudně fungovat tam, kde nefunguje veřejný prostor. Ten je tvořen jednak složkou méně viditelnou: všemi podobami veřejné rozpravy, a jednak složkou, již můžeme spatřit na každém kroku: veřejnými prostranstvími. První souvisí se světem médií, byť ji jistě nelze na něj redukovat. Skoro by se chtělo říct: našťáště veřejná rozprava není jen to, co se na nás valí z masových sdělovacích prostředků.

Druhá složka je s první spjata, a přece mívá poněkud jiný ontologický status: můžeme si na ni doslova sáhnout; je hmatatelně tady a teď. Mediální sdělení je něco venkoncem jiného než městská dlažba nebo náměstí, po němž kráčím. A přece hranice mezi oběma světy není nijak ostrá: i rozprava má své hmatatelné atributy, protože jejím nejvlastnějším médiem je jazyk a žádný jazykový znak se neobejde bez hmotného nosiče. Naopak veřejné prostranství má vždy i jisté atributy méně tvrdé, než je jeho dlažba – všechny ty, jež přesahují do světa významů. Je to tedy právě sémiotická perspektiva, jež spájí obě složky veřejného prostoru v integrální celek: i sebevíc oduševnělý rozhovor potřebuje hrstku hrubě materiálních signifikantů; i sebeohraničenější materiální objekt veřejného prostranství může mít přesah směrem k abstraktním pojmům, jež ovlivňují to, jak se k sobě chováme. Řečeno s jistou básnickou licencí: v řeči je vždy kus kamene. A naopak: každý kámen můžeme naučit mluvit. Jak? Tím, že z něho učiníme víc než kámen: znak zapojený do sociální architektury, již sdílíme s jinými lidmi. Tím, že ho takříkajíc budujeme do sémantických zdí světa, který pociťujeme jako svůj domov. Je nám náš veřejný prostor takovým domovem?

Máloco ukazuje nezabydlenost našeho veřejného života tak názorně jako tvář našich měst. Ta se obnaží, když vysvitne slunce a teploty stoupnou: tu se náhle vyjeví, jak sporý a osekaný je veřejný prostor, v němž žijeme. Zastavme se aspoň u jedné z věcí, jimiž se to projevuje a o níž cizinci říkají, že je udeří do očí: jak málo je u nás

zahrádek u restaurací a dalších podniků, které v jiných zemích s prvním jarním slunkem skoro dychtivě expandují na veřejná prostranství.

Nemusíme kvůli tomu žít v Paříži ani Berlíně. Stačí procházet se třeba po chorvatském Zadaru. Na každém kroku vidíme, jak zahrádkami město ožívá a kvete. Ti, kdo se vracejí z práce, vidí jiné lidi, jak spolu sedí, popíjejí třeba kávu a povídají si. Spousta z nich se nechá zlákat atmosférou a taky se tu zastaví: rytmus města se začíná měnit, lidé spolu víc hovoří a užívají si toho, že jsou spolu. Cesta z práce již není úmorným koridorem, jímž je nutno honem proběhnout, ale stává se sama cílem: místem, odkud není třeba prchat do soukromí. Hojnost zahrádek město zkrášluje, zpomaluje jeho hektické tempo a činí ho obyvatelnějším. A taky prokazatelně snižuje pouliční kriminalitu: tam, kde se lidé rádi zastavují, aby spolu pobyli, se žije o něco lépe.



Kresba Eliška Plyš

Z tohoto hlediska Praha je místo spíš chudé. Zaráží to o to víc, že tahle bída je součástí architektonické scenerie, kterou turisté tak rádi fotografují. Běžní obyvatelé však hlasují o tom, jak mají své město rádi a jak dobře se v něm cítí, poměrně jednoznačným způsobem: při každé příležitosti z něho prchají. Masovost tohoto pravidelného úprku nemá v jiných evropských sídlech, kde veřejný prostor víc žije, obdoby. Máločím Pražaně vyjadřují svůj vztah k městu tak naléhavě jako kolonami aut, které vídáme každý pátek odpoledne na pražských výpadevkách.

Zahrádky nejsou všespásným řešením, ale určitě přispěly k tomu, aby se z města stala lokalita, kde lidi baví žít spolu veřejně. Všimněte si, jak málo se u nás dělají třeba pikniky v parcích, jak je běžné známe z Evropy. Poněkud zabedněný pražský magistrát nepomáhá. Naopak přijde s vyhláškou, která nám zakáže otevřít si na Petříně lahev vína. Tuší naši politici, co je to veřejně obývaný prostor?

Hloupá magistrátní politika je odpovědná za nedostatek zahrádek: za pronájem chodníků a veřejných prostranství si město účtuje tak nehorázné částky, že jsou zahrádky pro spoustu provozoven ztrátové. I některé finančně silné podniky, které sídlí v širším centru, jsou nuceny je rušit: Potrefená Husa na pražském Andělu je jen jedním z mnoha takových příkladů.

Městský člověk zpravidla nemá tolik příležitostí být v kontaktu s přírodou: tam, kde se vesničan dotýká půdy, aby o ni pečoval, nalézá měšťan často jen dlažbu nebo asfalt. Ale i dlažba může rozkvést, vznikne-li na ní veřejný prostor, kde jsou lidé rádi spolu. Bylo by obrovskou zásluhou umožnit, aby v Praze bylo tolik zahrádek jako jinde v Evropě. A stačilo by tak málo: srovnat relativní hladinu nájmů s ostatními evropskými metropolemi. Budeme k tomu muset dostrkat tu žábu, co sedí na magistrátním prameni. Až se to stane, kámen pražské dlažby promluví lidskou řečí. Řečí veřejného prostoru. Řečí, bez níž správa věcí veřejných nemůže kloudně fungovat.

Autor je antropolog.

editorial

Po táhlé a otravné zimě přišlo konečně opravdové jaro. A příroda zahrádkářům zatím přeje. Země je stále ještě plná vláh, Pankráce, Serváce a Bonifáce letos našťáště zahrady přežily bez úhony, ovocné stromy už mají nasazeno na plody a zatím to vypadá na nadprůměrnou sklizeň. Na záhonech a polích se už začínají rýsovat řádky zeleniny, bylin a květin, z fóliovníků a skleníků pomalu přesazujeme sazenice do volné půdy. Ne, nečtete časopis Zahrádkář, není třeba se bát: držíte v rukou Ádvojku, která se tentokrát snaží postihnout alternativní způsoby zahrádkaření. K tématu hovoří naši autoři jako obvykle velmi zasvěceně, ale tentokrát i s nezvyklým osobním zaujetím. V zahrádkářské části se dozvíme, jak hospodařit v souladu s přírodou, jak se aktivně bránit proti všudypřítomnému znehodnocování zemědělské půdy nebo jak vytvořit pestrou a zdravou oázu mezi monokulturními lány zamořenými chemií. Sadařská část nám představí specifika a výhody starých a krajových odrůd ovoce a předestře různé perspektivy sadaření. Sociokulturních významů půdy a pěstování se pak dotýkají texty o současnosti i minulosti zahrádkářských kolonií. Z článků mimo téma věnujte pozornost esejí o videoklipu Lany Del Rey nebo textu o zrekonstruovaných 8mm filmech Blumfelda S. M. To je zároveň pozvánka na projekci části těchto snímků, která proběhne 24. května 2013 v rámci cyklu A2+ v žižkovské galerii Kytka. Možná přijde i Čaroděj. Karel Kouba

z obsahu

- 6 Mozaika skvělých jednotlivostí. Antologie Sto nejlepších českých básní 2012 / Jan Štolba
- 8 Čarodějné filmy ze země OZ. Kinematografie jako happening / Martin Blažíček
- 9 Co zaniká a co zbývá. Film Jonase Mekase Ztracen, ztracen, ztracen / Miloš Vojtěchovský, Ondřej Vavrečka, Matěj Strnad
- 10 Přes léto zrušíme vstupné. Rozhovor s novým ředitelem Moravské galerie v Brně Janem Pressem / Ondřej Fuczik
- 14 Nanebevstoupení pop ikony. Tvořivost kýče (nejen) ve videoklipu Lany Del Rey / Tomáš Jirsa
- 22 Madona zabijáků / Fernando Vallejo
- 25 Kdo obléká první svět? Bangladéšský závod ke dnu / Jiří Krejčík
- 30 Kdo je tady extremistka? Jak se vyrábějí nepřátelé společnosti / Tomáš Bek

Olga Peková

Zimorice

Šelest na hliněných základech. Na tomto břehu myšlení stromy nerostou. Mít za to, že uvnitř země je ještě jedna, s utopickým nebem, vystavěná nad prázdnem. Dvacet tisíc mil pod mořem ryby nedokážou vysvětlit, kam plují, zaražené vybuchují výzkumníkům do rukou, když ze sebe vyrážejí odpovědi.

Tedy jsme tam, kde jsme. Zrcadla táhle a na dlouhé naléhání signalizují o sasankách rozvětvených mezi kmenem a prouděním. V biotopu vnitřních sekrecí ztrácejí samy sebe, nalézají se pohlceny stavbou ulit. Così by si chtěly sdělit ve vzácných chvílích, kdy se pozorují z palubní obrazovky.

Na pozadí zatím dobíhá zrnění, koleasa uhlíku se protácejí, nechávají

za sebou úniky, stíženosti. Čas pracuje na bázi přetahované mezi přiděly událostí, léčí nemoci nemocemi, čerpá z vyčerpání, životy zemního plynu rozklepané jak pontony. Měsíc

dohlížel na cestu pohledem traktoru, dopluli jsme okolo paneláků, které se válejí v úžlabinách, sklepalí hroudy z kýlu. Keře si šeptaly o snech s příchutí jílů, v mdlobách visících nad obzorem – kolik jich tudy šlo, po nich já a po mně ony –

a přece, navzdory úlitbám, si svět zachovává víc rozumu než my, všeléký vytrvale nezabírají.

Báseň vybral Jaromír Týplt

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
5. ČERVNA 2013

Pohyb řeči, řeč pohybu

Nad Kokoliovým souborem literárních textů

Vizuální umělec Vladimír Kokolia vydal pod názvem *Jení soubor svých blogových zápisků a postřehů. V blízkosti hrabalovského pábení a starodávných asijských nauk rozvíjí v sevřeném tvaru a se sobě vlastní touhou po přesnosti úvahy o každodenní realitě.*

EVA KRÁTKÁ

Pro Vladimíra Kokoliu (nar. 1956) není výtvarné umění zdaleka jediné médium, skrze nějž promlouvá. V současnosti se sice věnuje především malbě a grafice, ale jeho dosavadní tvorba zahrnuje i výrazný příklon k jazyku, a to nejen v podobě básní či hudebních textů, ale například i zpěvu. Překračování žánrů směrem k literatuře pro něj tedy není pouhým nahodilým intermezem, ale ani žádným aktuálním programovým postojem. Kokolia totiž představuje typ umělce, který jako by za své dílo ručil vždy spíše možnostmi vycházejícími z poznání vlastního těla. Tak lze chápat i jeho osobní účast na často doslova fyzickým vyjadřování: „Jedna myšlenka je vždycky

jež si Kokolia založil již koncem roku 2004 a od té doby na něm s pravidelností téměř železnou publikuje kratší či delší autorské, tematicky různorodé texty, které díky jeho sympatické formulační preciznosti, variabilnosti a svěbytné expresivnosti představu o ryze „virtuálním“ formátu značně přesahuje. Ať už se jedná o Kokoliovu vlastní dojmy, domněnky či pochyby, v nichž poznáváme duši bodrého umělce, nebo skutečné deníkové či dokumentární záznamy z prostředí provozu výtvarného umění, vážné nebo naopak poměrně komické zápisky, knihu nelze jednoznačně přiřadit k žádnému z jasně definovaných žánrů.

„klíčkových slov“, připojených na zadní straně přebalu a odkazujících k původnímu hypertextu, které výběrovou orientaci v textu usnadňují. Tímto fyzickým používáním se zároveň až grafomansky působící proud vytištěného textu důstojně protne s řadou již zmíněných tělesných témat, jimiž je kniha protkaná. Teď nemám na mysli pouze umělcem vysoko nastavená kritéria řeči těla při osobním kontaktu nebo při cvičení taiči, ale spíše intuitivně vybrané příklady popisů celé škály odpozorovaných pohybů ze společnosti, jakých si všiml například u „pobíhající komunity“ ve Střomovce, v níž pak zaujímá své místo i Kokoliov vlastní běžecký styl, jenž „obsahuje samuraj-



Michal Gabriel: Most, 2007

na úkor všech ostatních myšlenek, jeden pohyb vylučuje ostatní pohyby, vedení jednoho tahu je za cenu ostatních tahů.“ Takovým způsobem si autor stojí i v otázce svérázného používání prostředků vlastního slovníku, v němž se snaží srovnávat sám se sebou a v němž nastalé skutečnosti buď intuitivně odmítá, nebo přijímá. Provádí to tak především ve smyslu neuhýbání ze své tvůrčí cesty.

Tento umělec a výrazná osobnost profesorského sboru pražské AVU, praktikující mistr taiči, blogger, kompostér a kuchař v jedné osobě si nyní připsal na vrub i autorství knihy, kterou pod názvem *Jení* vydalo koncem roku 2012 pražské nakladatelství Trigon, s nímž Kokoliu váže mnohaletá spolupráce. Odpověď na to, co si autor pod slovem „jení“ konkrétně představuje, přichází v téměř třísetstránkovém svazku poměrně brzy, už na straně třicet jedna. Ale upřesňování významu pojmu se s umělcovou urputností mandalisticky opakuje i na jiných místech. „Jení“ tak není jen opakem „není“, je to i „velká síla, i když kupodivu snadno přehlédnutelná, v tom, že věci prostě jsou, že jsou doopravdy a ve svém kontextu“. Nemůže být nakonec ono „jení“ také jedním ze znaků Kokoliovu boje se systémem a jím míněným kontextem?

Přerůst blogový formát

Kapitoly osobité knihy vznikly původně jako umělcův internetový blog (blog.kokolia.eu),

V některých případech se Kokolia přibližuje dnes už klasickému hrabalovskému pábení, které hledá krásu ve všednosti. „Na veřejný záchodek se jde po schodech dolů, / románský oblouk leží před mřížovím, / úroveň města značně stoupá, / vždyť celé bývalo o několik metrů níž. / Soustřeďuji se při močení na sirku, / ona se zdráhá, točí na místě, / ale proud moče ji strhává proti vůli / a šup do útrob kanálu. / Vždy, když tak močím, myslím na lidstvo.“ Tento syrový citát z Bohumila Hrabala (*Bambino di Praga*, 1990) je tu použit proto, aby nikdo nemohl být překvapen příbuzností Kokoliovu pohledu: „Přemáhání prdu je velké umění, mnozí ho nacvičují celý život a dosahují v něm dokonalosti. Kdysi to byla praktická schopnost, zabraňující predátorovi či obrovi, aby ucítil člověčinu. Ještě před několika dekádami se vysoce cenilo sebeovládání, zatímco dnes se preferuje spontánnost a uvolnění.“ Oproti takovým případům jiná část textů zase nese natolik výrazné znaky traktátu o výtvarném umění, že by si jich snad (ne)měli všimnat pouze historikové a teoretikové umění.

Fyzično hypertextu

I přesto Kokoliovu texty jako celek docela dobře fungují pohromadě, což ale neznamená, že by se nutné musely číst v celku a lineárně. Naopak, knihu lze otvírat buď zcela náhodně, anebo na základě odkazujících tagů, resp.

ské prvky. Dole kmitám nožičkami, abych od bránice nahoru se jenom vezl. Všechno dýchání deleguju dolů, čím níže, tím lépe. Jakmile bych vyklenul hrudník a začal dýchat budovatelským způsobem, v tu ránu bych umřel.“ Z podobného důvodu jej udivuje nejen technika amerických sprinterů, ale pozastavuje se i nad šouráním nové varianty člověku podobného robota, jak jej sestrojili japonští vědci. „Že by se v japonském týmu neobjevil žádný cvičenec stylu rodiny Chen? Asi ne, jinak by místo kyvného pohybu kloubů aplikovali spirálu v devíti perlách – a stroj by podle mě chodil bezpečněji a inteligentněji.“ Podobné přímé závěry jsou pro Vladimíra Kokoliu příznačné, on totiž ví „naprosto přesně, jak to všechno má být, protože sám chodím jako opice“.

Obdobně upřímný způsob promluvy je pak charakteristický i pro umělcovo přemýšlení o problematice výtvarného umění, které se pohybuje v rozmezí od definice až k intenzivnímu prožitku. Kokolia ostatně už koncem devadesátých let v tomto duchu formuloval svou habilitační přednášku, nazvanou *Úžas*, a tak myšlenka „nenechme se zatahnout do hry o definici umění. Jakmile to zkusíme, okamžitě se celá bohatost vztahů smrští na kádrovací rozsudek: je to umění/není to umění“ může dnes z jeho úst vyznít už jako klasika.

Autorka je teoretička umění.

Vladimír Kokolia: Jení. Trigon, Praha 2012, 304 stran.

Ve stínu předkusu

Reflexe občanských sporů v SRN šedesátých let

Nejnovějším překladem z beletristického díla německého spisovatele Güntera Grasse je román lokální umrtvení, sepsaný v průběhu dramatických událostí konce šedesátých let, který tematizuje především radikalismus „papučářů“.

MATĚJ METELEC

Prózami Güntera Grasse počínaje *Plechovým bubínkem* (Blechtrommel, 1959; česky 1969) vždy prolínala jistá míra autobiografičnosti, již ostatně sám spisovatel poměrně podrobně okomentoval ve své výslovné literární autobiografii *Při loupání cibule* (Beim Häuten der Zwiebel, 2006; česky 2007). Tam se také objevuje traumatický rys jeho anatomie – a je jako takový probírán –, který nejenže přiměl autora nechat si narůst svůj charakteristický knír, ale také hraje nezastupitelnou úlohu v románu *lokální umrtvení* (örtlich betäubt, 1969). Vrozenou progenií, tj. spodním předkusem, je postižen vypravěč, školní rada Eberhard Starusch. Tato provázanost tvůrce a jeho vypravěče je zajímavá nejen

se Sieglinde Kringsovou, dědičkou cementářského impéria a dcerou polního maršála vračejícího se v roce 1955 ze sovětského zajetí. Krings, který za války věrně realizoval Hitlerovu strategii boje do posledního muže, je nutkavě zaujat bitvami, které Třetí říše prohrála, a nechá si postavit elektrifikovanou plochu pro válečné hry, v nichž hodlá vítězit tam, kde dříve odcházel poražen. Protivníkem se mu stává dcera, přičemž Starusch je jen pěšákem v jejich monomanii, jež je dědicstvím nacismu a druhé světové války.

Tím vším prolínají fantazie o zavraždění Sieglinde, s níž se Starusch rozešel, za což vyinkasoval bizarní odstupné, umožňující mu

tématu radikální opozice konce šedesátých let, jímž byla válka ve Vietnamu. Právě na protest proti ní hodlá Staruschův žák Filip Scherbaum veřejně upálit svého psa, dlouhosrstého jezevčíka, slyšícího na jméno Max. Důvodem, proč upálit spíše psa než sebe, je to, že „Berlíňáci nejvíc milují psy“ a „hořící pes, to je zásáhne“. Těžištěm románu je pak rozepře, zda psa upálit či neupálit, případně kdo by ho měl upálit a zda neupálit nějakého jiného psa, jež se rozvine mezi žákem, učitelem a jím osloveným zubařem a do níž ještě částečně zasahují Staruschova kolegyně, učitelka Irmgard Seifertová a Scherbaumova přítelkyně a spolužačka Vero.

Radikálnost studentů je chápavě, ale nejistě podporována papučovým revolucionářstvím studijního rady, proti němuž stojí zubař jako zástupce konformní střední třídy. Ten v důsledku logiky konfliktu, který v té době zachvacoval SRN, ve chvíli, kdy Starusch během zákroku jen zpola přesvědčeně blouzní o nutnosti násilné revoluce, „trvá na zřeknutí se násilí a vyhrožuje, že neuslyší-li odvolání, vynechá anestezii dolní čelisti“. Podobné broušení zubů zaživa prožívá i Irmgard, jejíž nadšení pro radikalitu studentů je do stejné míry zpochybňováno i vyživováno nálezem vlastních dopisů z konce války, v nichž se setkává se svou vytěšněnou minulostí náčelnice Svazu německých dívek a planoucí „hitlerčice“.

Mezi revolučností studentů, kterou Starusch hájí proti reakčnosti měšťáckého zubaře, u něhož se ale nepřestává dožadovat konzultací, tak vyvstává na několik způsobů otázka smyslu oběti, ohnivé očisty vyjádřené slovy: „jedině když bude hořet pes, tak lidi pochopí, že Amíci tam dole upalují lidi, a to každý den“.

Zubní kámen: zkamenělá nenávisť

Třetí část románu se nese ve znamení umírnění. Skrze možnost, že by byl upálen anonymní pes z útulku, případně že by byl jezevčík Max zubařem předem lokálně umrtven, se uskutečnitelnost celé akce pomalu rozplývá. Zubař nakonec ošetřuje vady chrupu učiteli i studentovi a ve volném čase vyšetřuje a zpochybňuje Staruschovo vyprávění z první části. Dalo by se říci, že toto umírnění je špatným proroctvím – vzhledem k tomu, jaké bylo ve skutečnosti dědictví protestního hnutí šedesátých let v západním Německu. V zachycení a kondenzaci jeho podstatných rysů v románové podobě ale není Grassovi příliš co vytknout, i když na pozici, z které sarkasticky vykresluje oba pedagogy coby liberální příslušníky střední třídy, jejichž pocity viny a neschopnost vypořádat se s vlastní a národní minulostí vedou k zmatené a matoucí podмінěné podpoře mladých radikálů, je znát, že kniha je dílem autora, který otevřeně podporoval politiku kancléře Willyho Brandta a radikální řešení odmítal.

Přes všechnu, často dost krutou ironii ale v *lokálním umrtvení* nechybí určité pochopení pro radikalitu – především pro její důvody a motivace, které pevně tkvěly v hříších generace otců, ať už šlo o nikdy zcela nerealizovanou denacifikaci (v době, kdy román vznikl, byl kancléřem Kurt Georg Kiesinger, člen NSDAP od roku 1933) nebo o hloupost a brutalitu vietnamského dobrodružství. A bez ohledu na to, jak moc je studijní rada Eberhard Starusch stíhán ironií spisovatele Güntera Grasse, sdílí s ním patrně kromě spodního předkusu i některé názory: „A já nenávidím vyznání, nenávidím oběti. Nenávidím věroučná hesla a věčné pravdy. Nenávidím jednoznačnost.“

Autor je publicista.

Günter Grass: lokální umrtvení. Přeložil Jiří Stromšík. Atlantis, Brno 2012, 252 stran.



Günter Grass. Foto Monika Elissa Schurrová

z hlediska stomatologického či primárně pro dialektické napětí mezi saint-beuvovskou biografičností a Barthesovou smrtí autora. Je nosná i v tom ohledu, že *lokální umrtvení* bylo napsáno a zároveň se odehrává ve vypjaté době konce šedesátých let, kdy se ve Spolkové republice Německo střetávala vláda a establishment s mimoparlamentní opozicí APO, již představovali v prvé řadě radikální studenti.

Nic nemá trvání

Školní rada Starusch – v duchu intertextuality, která je u Grasse stejně obvyklá jako autobiografické rysy jeho postav – není nikým jiným než zestárlým Störtebekerem, vůdcem bandy Válečů z *Plechového bubínku*. Zmíněný předkus je pak objektem série zubařských zákroků, jež rámuje Staruschovu zpověď, protože jeho zubař je mu zároveň zpovědníkem i psychoanalytikem. V první části románu je obsahem této zpovědi jeho minulost, zasnoubení

rekvalifikovat se na středoškolského učitele. Důvodem rozchodu bylo nejen to, že Sieglindiným jediným zájmem se stal boj s otcovou snahou alespoň pomyslně vyhrát druhou světovou válku pro Třetí říši, ale také fakt, že kvůli získání informací o otcově strategii začala poskytovat sexuální služby podnikovému elektrikáři Kringsových závodů Schlottauovi. Textem se vinou mnohomluvné a zasněžené traktáty o výrobě cementu a pemzy a také o stomatologii – hlavně odborné výklady na druhé téma mohou citlivější čtenáře vést až k paranoidnímu zájmu o vlastní chrup. Zásadní otázkou, která je společná jak traumatům minulosti, tak zubařské praxi, je bázlivý dotaz: „A moje bolest?“ Dentistovou odpovědí je mnohoznačné „bude lokálně umrtvena“.

Stále nové bolesti

V druhé části se *lokální umrtvení* posouvá od nacistické minulosti k druhému klíčovému

Kam se poděl cynik?

Poslední román Philipa Rotha

Slova Philipa Rotha o tom, že přestává psát a už bude jen číst, dávají tušit, že román *Nemesis* může být jeho poslední knihou. Pokud tomu tak opravdu bude, jedná se o vydařenou rozlučku, která přitom v mnohém vybočuje z psaní, na něž jsme u amerického židovského spisovatele byli zvyklí.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Píše se léto roku 1944 a Rothův Newark děsí epidemie dětské obrny. Kromě kulis jedné židovské čtvrti ale jen máloco připomíná Rotha, jak ho známe z předchozích knih. Hlavní hrdina jeho poslední knihy *Nemesis* (2010) je sice Žid, avšak postavám intelektuálů a nejrůznějších spisovatelových alter eg je na hony vzdálený. Sirotek a mladý správce dětského hřiště Bucky Kantor je totiž sportovec každým coulem a jeho takřka asexuální gymnastická tělesnost ostře kontrastuje s překypující sexualitou Alexandera Portnoye, hrdiny slavného autorova románu *Portnoyův komplex*. Bucky představuje jinou verzi hodných židovských chlapců, kteří jsou tradičním námětem americké židovské literatury. Je ale již dospělý, nepotýká se s vlastní genialitou, přepracovaným otcem ani přespříliš starostlivou matkou. Žádné utajené hříchy nemá a vzbuzuje oprávněný dojem neposkvrněnosti a skautsky přepjaté šlechtnosti. Když už se trápí a obviňuje, tak jen kvůli tomu, co nespáchal a co nemůže nijak ovlivnit. A trápí se především tím, že obrna zabíjí jeho dětské svěřence.

Bucky budí zdání dokonalé fyzické i mentální kompaktnosti: má sportem utužené tělo a zároveň jasnou představu o svém místě ve světě. Zdánlivá celistvost je ale vykoupěna myšlenkovou jednoduchostí, která může čtenáře iritovat a po několika desítkách stran působit až nepatřičně. K čemu nám je další podobný hrdina? Opravdu je nutné ještě dnes otvírat zestárlou otázku zloby

na nespravedlivého Boha, jenž nechává umírat nevinné děti? Je snad nenávistná víra menší šalbou než ta milující? A má tohle zapotřebí zrovna svobodomyslný a cynický Roth?

Past na čtenáře

Jednoduchý příběh si žádá jednoduché psaní a Roth ukazuje, že když je třeba, dokáže být záměrně stroze nekomplikovaný, a přitom stále literární. Prosté věty stojí vedle prostého hrdiny. Zblízka sledujeme předem marný zápas a jen doufáme, že se brzy dočkáme rozporování předkládaných jistot, které jsou zřetelně iluzorní a bortí se s každou další kapitolou. Jenže nic podobného explicitně nepřichází, až se začne vnučovat myšlenka, zda *Nemesis* poněkud zbytečně neproblematizuje sdělení ostatních Rothových románů tím, jak se podvoluje myšlení hlavní postavy. Nemáme co do činění se smutným a moralistním románem, který v podstatě z tradičně konzervativních pozic obhajuje a vyzvedává nedomyšlené mučednictví ve jménu lidskosti? Není to poněkud předpotopní? Když se k tomu ještě přidá fakt, že události příběhu jsou snadno předvídatelné, začnete pochybovat, zda tohle stačí na velký román. Stále jako by chybělo to podstatné, a sice bolestné vypořádávání s životem, jemuž často vládne krutá náhoda, osud ani Bůh v něm nemají co dělat a smrt může být jen konečným důkazem jeho nesmyslnosti.

Jenže autor si je dobře vědom faktu, že autenticitu hlavního hrdiny určuje právě to, co o sobě a světě neví, a tudíž to ani sám nemůže vyslovit. Nejde přitom jen o známou nechut vidět, a tudíž vědět, nýbrž spíše o diktát disciplíny, zodpovědnosti a konečně i přehnaně náročné vnitřní bojové morálky, která velí obětovat se a přijmout i vinu, jež nikomu nenáleží. Třeba i za to, že kvůli vadě zra ku hlavní hrdina nemůže bojovat s Hitlerem nebo že je synem zloděje. Z možného vykoupěte, jenž má schopnost vracet život alespoň na sportovním hřišti do normálních kolejí, se Bucky ve svých vlastních očích pomalu mění ve viníka všeho neštěstí, bacilonosiče a nakonec očekávatelně i v další oběť obrny. Moc se mění v bezmoc, ale to důležité

zůstává: vědomí, že za všechno jsem odpovědný já, pocit, který přináleží spíše vymyšlenému Bohu než člověku. Jako by vše muselo mít zřejmé řešení i jasný teleologický důvod.

Nic nechybí

Až na posledních dvaceti stránkách Roth překvapivě ukazuje, že moc dobře ví, proč a co píše. S vyzněním se mění i styl, nic už není prvoplánově jednoduché a i jazyková ekvilibristika je najednou povědomější. Tragičnosti příběhu to přitom neubírá, spíše naopak. I na Boha nakonec dojde.

Absentující diagnóza Bucka Kantora musí nutně přijít odjinud, v tomto případě od vyprávěče, jenž už poctivě neopisuje jen příběh, který zaznamenal, ale vynáší své vlastní soudy.



Albert Oehlen: Polonahý, 2004

literární zápisník

Když se do sebe pustí psi a myslí to vážně

JAKUB VANÍČEK

Když se do sebe pustí psi, když se jeden na druhého utrhne a chutě se mu zakousne do tlamy, lze vytušit pohromu. Když se po deseti vterinách nepustí, když se začnou točit v kolech a bortit stoly, židle, když lámou stromy a procházejí kamennou zdí tam a hned zase nazpátek, pohroma se zvrtné v malé nedopatření. Už nepomůže lavor ledové vody, je úplně jedno, že konečně skončila zima a les se vzepjal a soused vynesl lavici; stojíš opodál, vpácíš mezi ně pádlo, vezmeš je židlí po hřbetu, nadáváš sprostě, prosíš, ženu necháš pištět, prokleješ dvůr a odpočítáváš minuty. Co jiného zbývá?

Takhle to tedy letos začalo. Sotva vyjdeme z domu, sotva přivítáme první přátele, krev kape z tlam; první zahradní večírek muse-li napojit na umělé dýchání. Rosa se klepe po souboji, Majza čapla kus masa a zmizela ve tmě. Od jihu teplý noční vítr, v nápozech

František Dryje. Už dlouho se tu přemýšlelo o situaci takřka veřejného čtení. Před půlnocí se otevírají okna, zvědavé hlavy se vytáčejí do ulice, nasvítíš krev tak, aby byla zlopo věstná. Přítel stoupl na vysoký pařez a začal s půlnočním čtením.

A Dryje? Jeho nová sbírka *Ach! s podtitulem Angažovaná poezie A. D. 2013* se pěkně louská, vzteku je v ní tolik, že by se dal vylejvat po lavorech. Známe takovou tvorbu už od Lubora a Lubor to taky umí udělat líp, jako by své texty zvracel rovnou na ulici. Čuráků je u Dryjeho fůra, a bodejť by taky nebyla, nakonec stačí si číst denní zprávy, stačí nezřízeně chlastat marast doby, ve které i pes se radši zakousne do soudruha a společně se roztočí v čertovském tanci. A Dryje onoho koktejlu očividně nasál pořádnou sklenici, poté, co se marně schovával za skříň a vlci ho našli, poté, co „zahlíd vlka v stinném loubí/ Na Starém Městě pražském“. Co víc, Dryje si rovnou otevřel na troskách civilizace zmrzlinářský kram a plní kornouty požeňnanými porcemi humusu. Jazyk vybustrovaný na maximum, básník odvádí svou práci v přesčasech – co na to však praví venkovan, který sice ráno nevstává k autobusu, ale má už plné zuby půlnočních psích výlevů, kterému se přejedlo takzvané zpravodajství, který slyší, jak naproti kape teplá krev z rozkousaných tlam, a vidí tu hrůzu tékajícící očí? Zakřičí snad do tmy, aby mu dali pokoj s Ovenkou, aby ho zbavili „aminy“ i Ladislava Jakla? Řekl bych,

že tak dalece zatím věci nedojdou, že k tomu by bylo třeba přece jen ukázat někam na horizont, že až za obzor by venkovan musel vážit noční cestu a před lesem musel by se napást zeleného. Napást zeleného, prolézt to průsekem, zakopnout o potok a zarvat ze vzteku na divokého vepře – který si libuje, že mu vlky odlákali do města. Anebo se opravdu s „aminou“ uzavírá svět?

Tohle všechno se ti honí hlavou, když ten druhý na pařezu předčítá. Chroptění bestií ustalo. Je-li tu poslední instancí nasu pený básník (a hle, ono jich opravdu přibývá!), pak nutno pospíšet si s koupí nového sporáku, je třeba urgovat pět kubíků buku, vyspravit plot a kolem branky nastražit pasti. Stiglitz to tady nevytrhne, nakonec je to jenom ekonom a pramálo básník, básníček... My chceme vidět, jak úplně jiní lidé září společnou silou budoucích bojů, zatím se nám však dostává jen pičí a kokotích chlupů. Není to málo, pravda, jako by Dryje přeskočil hned o několik desítek let kupředu, přesto ale zůstává až přespříliš doma, tam, kde to už docela známe, kde občas můžeme chodit i poslepu.

Už měsíc pálíš klestí, sázíš keře, vítáš první přelety holoubat a chráníš králíci nory před čubkami. Pocity z nového cyklu jsou zatím jen mlhavé, občas přerazíš pustý den po způsobu lidí trapně činnorodých. Jak se asi cítil svatý Ivan, když mu Bořivoj napíchl laň na meč a když pak z ní chlastala nečistá rotamléko proudem tekoucí? Situace je to analogická, sotva jsme něčemu přivykli, už se nám

To, že se tak děje formou introspekce a bilančního dialogu mezi ním a hlavní postavou, jen podtrhuje zjištění, že jde o chlapce, který v roce 1944 vzhlížel ke správci hřiště a takéž prodělal zhoubnou nemoc. Nepřestal proto ale žít a přijal poznání, že účel je někdy lepší nehledat, protože prostě žádný není. Nesnesitelná obětavost nakonec dostává masochistické obrysy. Zbytečnou smrt dětí ještě převyšuje marnost úsilí obětního beránka, jenž nikoho nevykupuje a zbavuje se v posledku i vlastní subjektivity. Hrdina se mění ve zběha a dospělost ukazuje dětsky nevyzrálou tvář. Rothovu románu už tak nic nechybí.

Philip Roth: *Nemesis*. Přeložila Jana Hejná. Mladá fronta, Praha 2013, 168 stran.

po tom sápu. Jen co usnula obec, psi na sebe skočí a servou se. Přes den jsi přišel jen tak do řeči, jeden naparáděný fialovým dredem, otrhaný hadrář, v podpaží Maxim, druhý vypadal na organické poškození mozku, oba bez práce, jeden tvrdí, že co nevidět vypukne peklo, druhému je všechno jedno. Ať se to tu třeba sesere! Na občanku si jde do knihovny sednout k fejsu. Cítíš toluen.

Potřebuješ se dostat hlouběji, k paralele, potřebuješ z toho něco vytřískat, tak aspoň jdeš a ze štaflí se podíváš, jestli už holáci roztloukli skořepiny zevnitř. Nic. Vápenná krus-ta drží, betonová skruž.

Asi to nakonec budeme muset okoukat od psů. Zatím ale jen sedím před psem, namáčím dlaň do studené vody a omývám rozhryzané pysky. Citelně se klepe, třesť před sebe zrak, kdo by taky netřeštil! Ještě před minutou to vypadalo se světem docela špatně. Voda v misce je už úplně červená, nemůžu se ale zvednout a jít ji vyměnit, co kdyby ty dvě mrchy se zas do sebe zaklesly, co kdyby začal ten jejich taneček nanovo? Maso leží na zemi, židle rozvalené jen tak, podruhé už bychom věděli, jak na ně. Brutálně, invazivně, rozstřelit od sebe páky zubů jediným kopnutím. Když se dva rvou, třetí by neměl chytat lelky, třetí by se možná měl připravit na nejhorší.

Autor je literární kritik a spisovatel.

František Dryje: *Ach! Angažovaná poezie A. D. 2013*. Nakladatelství Petr Štengl, Praha 2013, 96 stran.

Mozaika skvělých jednotlivostí

Antologie, která málem nebyla

Novinky českých autorů do čtvrtého pokračování básnické ročenky tentokrát vybírala básnířka Simona Martínková-Racková. Výsledná antologie Sto nejlepších českých básní 2012 potvrzuje, že poezie „má stále dost sil, aby po svém promlouvala k věci“.

JAN ŠTOLBA

Poezie skončila. Poezie si s dnešní dobou nerozumí. Poezie jako posel nesrozumitelných zpráv. Čím více básnických knih, tím méně je někdo čte. Poezie, ta nejvýstřednější část literatury, je vysmívána, ignorována. Která autorita dnes rozhodne, co je dobré a co ne? V nastalém řevu nikdo nikoho neposlouchá. Hlucho, chaos, defenziva.

Namátkou vybrané věty z relativně nedávných úvah o dnešní poezii naznačují, že poezie v dvacetiletí po roce 1989 prožila šok. Prvotní přetlak nadějí po čase vystřídal opačný stav, lehká mdloba z nezájmu médií, trhu a vůbec veřejnosti. Ve řvavé, přesycené a na kousky nadrcené době to celé jaksi začalo ztrácet význam. Najednou byla poezie něco málem zbytného a bylo nabíledni, že vůbec není jasné, jakou roli má plnit, jakým *hlasem* má dnes být. Ergo: prohláše ji raději hned za skončenou, nač se dál blamovat.

Nové sebevědomí

Jenže se ukázalo, že stačí kus obyčejného sebevědomí, vytrvalosti a trpělivé pozornosti vůči tvorbě, a poezie zas přirozeně vyjeví smysl, jež nikdy neztratila. A také musí přijít pár inspirovaných autorů, jimž poezie bude osudovou „recidivou“ (řečeno podle Jakuba Řeháka), prostředkem skutečného poznání a nahlížení světa, nástrojem, jehož možnosti jsou autoři ochotni testovat a rozšiřovat.

A najednou poezie zas žije, sice opodál hlučícího davu, přesto o něm podává podstatnou zprávu. Nové sebevědomí poezie ovšem nesestoupilo jen tak shůry, ale mimo jiné i skrze vytrvalou péči, již někteří poezii věnovali. Tak dnes můžeme navštívit nespočet čtení poezie, v televizním archivu dřímá unikátní cyklus Česko jedna báseň, každým rokem na desítkách míst probíhá Den poezie, své pořady nabízí pražský Dům čtení... A čtvrtým rokem vychází v nakladatelství Host originální ročenka *Nejlepší české básně*. Nad ní se sice hned přeme o to, zda vůbec lze vybrat nejlepší báseň, přesto už jen pokoušet se o to je posilou; hle, poezie tu stále je, a i když mluví hodně rozdílnými hlasy, než byly hlasy Holana či Seiferta, přece jen je v ní možné dál hledat, třídit, rozlišovat a nalézat.

Skryté poklady

Letos ročenka dopadla dost neortodoxně. Jeden z editorů, Antonín Brousek, jenž měl mít roli rozhodujícího staršího arbitra, na poslední chvíli ze zdravotních důvodů odstoupil. [Smutná zpráva o Brouskově úmrtí přišla až po napsání této recenze.] Tíha padla na Simonu Martínkovou-Rackovou, jež původně měla Brouskovi předkládat svůj širší předvýběr. Škoda, hra mezi „zasloužilým“ rozhodcem, který se musí popasovat s výběrem básníka z mladší generace, tentokrát nevyšla. Projekt byl ohrožen, nakladatelství se přesto rozhodlo samostatně vydat aspoň Rackové předvýběr pod titulem *Sto nejlepších českých básní*, doplněný editorčiným obsáhlým esejem. Ročenka sice ztratila něco z razance a sevřenosti, jimiž vynikal zejména první díl editorů Karla Šiktance a Karla Pioreckého, přesto šlo o skvělé rozhodnutí.

Zkraje jsem se bál, že v antologii bude až moc oněch „nečitelných zpráv“, jimž se v dnešní poezii nevyhneme. Poezie si svou nesrozumitelnost občas až pěstuje, částečně z falešné představy, že tak se zkrátka dnes píše, částečně z trucu, svěhlavé hravosti nebo v krkolomné naději, že jen tak se jí podaří zachytit a reflektovat nesrozumitelnost a „tekutost“ světa kolem. I tento trend se jistě v ročence mihne. Velmi brzy mě však Rackové výběr překvapil básnickou pronikavostí spousty rozesetých útržků a úžasných jednotlivostí, ale místy i celých textů, třeba tékavých a všelijak rozvolněných. Svědčí to jistě o citu editorky tato přesná místa

z nepřeborného materiálu jistou rukou vylovit a nenechat se zvíkat matoucimi obrysy či tápavostí celků, v nichž se „poklady“ občas ukrývají. Ale hlavně to znamená, že dnešní poezie vzdor své nepřehlednosti má co nabídnout, že se pod chaotickým povrchem cosi důležitějšího děje a poezie má dost sil, aby po svém promlouvala „k věci“.

Mozaiku skvělých jednotlivostí ovšem spíná několik výjimečných delších textů, u nichž snad ještě víc než obsah je důležité sebejisté, svobodné a uvolněné tvůrčí *gesto*. Jde zejména o strhující postapollinairovská pásma Jakuba Řeháka Vyzvání na cestu a Egretta nigra, delší „bonvivánský“ cyklus o generaci staršího Petra Krále (tak trochu Řehákova básnického „mentora“), nazvaný Mimo epopu, ale také o poctivě myslivé pásmo Víta Janoty, otevírající se ironicky světáckým veršem „Koupím si v trafice



Kresba David Böhm

Le Figaro“, případně předměstsky „pábivou“ Branickou (poemu) Ondřeje Hanuse. Každá z těchto básní se po svém, dravě, distingovaně či zas sympaticky zatvrzele vrhá do světa, chce postihnout a vyslovit jeho *úhrn*, vydat se mu skrz okouzlení i vzdor. Na jednotlivostech tentokrát nesejde, podstatné je gesto, nastavení tváře protivětru věcí a dějů, nevyzpytatelnosti času, proměň či osudu, věčně nepoznatelné podstatě, po níž se nepřestáváme ptát: „Jak poznat vítr/ který nás vyvrátí?“ (Janota).

Ambice bořitelská

Svět je něco, co se nepřehledně valí kolem. Básníci rádi zachycují pobouraný, rozháraný, zblblý svět, dokonce jako by s ním někdy skrytě soupeřili v podivné, zároveň výstižné či chytlavě komické rozbitosti. „Zní to divně/ ale jsme lidé (...) jsme lidé/ v oddělení omáček“ (Tomáš Přidal). Podivuhodná báseň Ondřeje Holubce Slavnost vnímá svět jako znavenou, úžernou „slavnost“ nejistot a obav, skrytého rasovského násilí, probíhajícího hned za oknem, travestii plnou masek, náznaků a hrozivé, možná ale jen marné a prázdné tmy, rozkládající se hned za čelem postele: „Bojiš se/ vykroč tam“. Strachy a nejistoty mohou být odrazem reálné hrozby, může však jít jen o niternou nevolnost ze sebe sama; láska se snoubí s paranoiou; úzkost a chlad se mísí s potřebou odevzdání, spočinutí.

Holubcova bolavě i jaksi lhostejně potrhaná, jakoby nevykrystalizovaná, přitom tenzí kypící báseň postihuje dnešní ambivalence: Hrozí nebezpečí zvnějšku, či zevnitř? Lze vůbec rozlišit mezi hrozbou a prázdňem? Anebo člověkem a zvířetem? Lze doufat v nějakou milost v té tmě, nebo je nevyhnutelné připojit se k vůkolní nemilosrdnosti? Lze se k někomu přimknout? Aspoň v mezerách, jež zbývají?

Někdy máme pocit, že básníci mají ambici být stejní bořitelé jako svět. Postupně ale dojem slábne a přece jen nastupuje cosi jako rezignovaná účast či potřeba vykročit ze začarovaného kruhu. Zmatek a chaos opadají a probleskovat začínou křehká, nervní, jindy zas zklidnělá a smířená tušení vyprázdněnosti, jež proniká světem. Svět si odžívá svůj konec a zanechává nás zde, už ani ne jako ochotné svědky, jen poklidné vyhoštěnce. Je vzrušující shledávat postupně v různých textech toto ohledávání ztichlého prostoru za „skončeným“, jen setrvačně lomozícím světem.

A budeme doma

Jde o zvláštní, velmi subtilní a těžko postižitelné pocity tlumeného chladu, potřeby vytrátit se, odvrátit se od světa a zahladit za sebou stopy. Chlad a odtah se však kdesi „u dna“ či

„za zády“ mění v naléhavou emoci, výraz hlubšího souznění s vesmírem i se sebou samým: „Okolní chlad nic nežádá/ proniká námi/ učí věčnosti“ (Wanda Heinrichová).

Motivy ubývání, vytrácení, nebytí zde nevstupují jako motivy úzkostné, propastné, ale jako cosi úlevného, co nás zbaví břemene. Ztišení, zkonejšení, stažení se k *původnímu nic*. V ústupu ze scény do matečného prázdna, které tu bylo „předtím“, lze paradoxně rozeznat potřebu sebepoznání, sebeuvědomění, oproštění od tíživého hluku. Je to podivuhodný bod nula, vypovídající o charakteru našeho světa, jímž sebe samy nevolnický obkličujeme a svíráme. Náhle se zastavit, vše upustit z rukou, počkat, až poslední vlna spláchně stopy. A budeme doma.

Příkladů najdeme v ročence nečekaně mnoho: „Uvěřím v listí/ a brzy mě rozmetá vítr“ (Ladislav Zedník); „čekáme, až mraky to odžijí za nás“ (Miroslav Boček); „Já, který ani nebyl“ (Miroslav Olšovský); „Tak dlouho odsud odcházíš/ až zjistíš, žeš tu zabydlen“ (Milan Děžinský); „S metodickou precizností/ zahlazujeme poslední stopy“ (Vít Janota); „Nastává čas který nazveme odhlašování“ (Josef Straka).

Do „odtažitě naléhavé“ situace vyústí i celá Rackové antologie ve svrchované, intimně zatlumené i vesmírně rozevřené básni Kateřiny Rudčenkové: „Otáčela ses, aby ses ujistila,/ že stopy vytlačené do břehu už jsou smyty, (...) Nechtělaš být,/ nechtěla už ses do ničeho otiskovat.“ Zajímavé: mluví tu básnířčin nejhlubší vnitřní hlas, skrz nějž však volně zní i znavený hlas samotné Země, toužící se zbavit sebe samé – čili vrátit se zas k sobě.

Autor je básník a kritik.

Simona Martínková-Racková (ed.): Sto nejlepších českých básní 2012. Host, Brno 2012, 200 stran.

Hochem až do smrti

Jestřábovo listování časem

V letošním roce oslaví sto let existence legendární skautský oddíl Dvojka, v jehož čele stál od roku 1927 až do konce osmdesátých let Jaroslav Foglar. Editori Petr Kotyk a Dorota Lábusová připravili rozsáhlý výbor textů, ilustrací a fotografií ze sedmi desítek dvojkařských kronik, sestavovaných Foglarem v letech 1924 až 1985.

TOMÁŠ VUČKA

Tvorbu Jaroslava Foglara lze sledovat ve třech vrstvách. Tu čtenářsky nejznámější představuje více než dvacet románových titulů, v jejichž čele stojí kultovní *Hoši od Bobří řeky* (1937), *Záhada hlavolamu* (1937), *Když duben přichází* (1944) a *Pod junáckou vlajkou* (1940). Druhou rovinu tvoří texty didakticko-pedagogického charakteru, publikované v časopisech Mladý hlasatel a Vpřed a po zákazu těchto časopisů i v dalších turisticky orientovaných periodikách, případně – v koncentrovanější formě – v řadě tábornických brožurek a příruček. Adresáty těchto textů byli jak dětští čtenáři, nacházející v nich inspiraci k vlastní klubové činnosti, tak i dospělí, čerpající z nich praktické rady a postřehy k fungování oddílů a větších sdružení. Třetí vrstvu Foglarovy tvorby pak reprezentuje sedm desítek dvojkařských kronik a kronikových sešitů, uložených v Památníku národního písemnictví.

Život legendární Dvojky již dříve přiblížily ve dvou svazcích *Kroniky Hochů od Bobří řeky* (2005) a později *Tábor Zelené příšery* (2007). Oba tituly byly výběrem textů z desítek kronik a spojovaly v sobě přehled oddílových her, zvyků a tradic s líčením jednotlivých oddílových akcí či táborů. Autobiografický *Život v poklusu* (2005) pak posunul těžiště zájmu více k samotnému Foglarovi, třebaže i zde je historie Dvojky poodhalována. Všem těmto publikacím je však společné, že jsou pouze převodem textových částí kronik a deníků, výběrem čtenářsky atraktivních událostí, avšak zůstávají v rovině vyprávění. Unikátnost publikace *Jaroslav Foglar – Jestřáb kronikářem* naproti tomu spočívá v potlačení samotného textu ve prospěch oživujících detailů: vyprávění a systematické líčení událostí nahrazují „črty“ z oddílové každodennosti. Důraz proto editori položili na kombinaci textu s obrazovým materiálem, který v mnoha případech dokonce dominuje. Literární rovina kronikových záznamů ustoupila dokumentární tendenci.

V oddílu to tepe

Publikaci, která na chronologické ose sleduje nejprve Foglarovo dětství a přes jeho první kontakty se skautingem se dostává až ke kronikám Dvojky, proto převažují arci zdařilé reprodukce desítek fotografií, kreseb, tabulek, dokumentů i novinových výstřižků. Nalezneme zde unikátní fotografie z táborů Dvojky v legendární Sluneční zátoce, fotografie z výprav, schůzek, záznamy z každodenního oddílového života. Reprodukované dokumenty – nejružnější povolení či vyhlášky, korespondenci s protektorátními úřady nebo později se zástupci Svazarmu – přibližují vztah Dvojky k vnějšmu světu. Desítky tabulek, statistických údajů a přehledů vypovídají o oddílovém bodování, výsledcích zápasů, dlouhodobých her, ukazují vnitřní život oddílu, sledují jeho tep.

Kontext reprodukováného materiálu je přibližován pouze okrajově, a to prostřednictvím komentářů editorů. Čtenář tak sice postupuje na chronologické ose historií Dvojky, seznamuje se s událostmi klíčovými pro oddíl, Foglara samotného nebo i skauting jako celek, avšak pro jednotlivé momentky ze života Dvojky – a každému roku je zde věnováno několik stran – si mnohdy jen stěží vytvoří kontextové pozadí. Zatímco v případě obecnějších dokumentů je porozumění snazší, tam, kde se jedná o nerozvinuté narážky na oddílovou tradici, zvyky či komplikovanější události, zůstane čtenář neznalý Foglarova života a díla bezradně stát. Na druhé straně je ovšem otázka, zda se takový čtenář do četby publikace vůbec pustí.

Text a obraz

Pro Foglarovy kroniky je charakteristické provázání textu a obrazu, z něhož teprve

vyrůstá výsledný tvar záznamu. Dodejme, že právě výtvarná složka kronik poprvé hlouběji seznamuje s Foglarem jakožto kreslířem a výtvarníkem, jakkoli se s jeho drobnými skicami a kresbami mohl čtenář setkat již v záhlaví řady jeho článků nebo například v *Zápisnicích třinácti bobříků* (1941). V kronikách se propojuje literární a výtvarný rozměr zcela zásadním způsobem, obrazový doprovod tvoří neoddělitelnou, významově nosnou součást záznamu. Někdy se omezuje pouze na nenáročnou ilustraci k ději, jednoduchou až naivní skicu, v jiných případech je naopak text včleněn do obrazu. Napsané je současně vizualizováno, konkretizováno obrazem, ať již jde o kresbu oblíbeného tábořiště, záznam události nebo náčrtek mapky. Jako by slovo bylo nedostatečným prostředkem zaznamenání histore a teprve v propojení s obrazem dokázalo skutečně zafixovat událost, děj, moment.

Je přitom až překvapivé, jak často výtvarné zpracování dosahuje umělecky a esteticky hodnotné kvality, jež mnohdy nezapře inspiraci soudobými módními výrazy výtvarného umění: některá typografická řešení nadpisů či titulních listů kronik upomínají na výtvarná pojetí Karla Teigeho, mnohá vyobrazení černajících se zubatých lesů na pozadí ohnivého západu slunce sugerují dekadentní scenerie dramatických krajín, jindy zaměřené horizonty s mlhami nad hlubokými údolími připomínají neuchopitelnost a produchovnělost symbolistní kresby. Nacházíme zde však i kresbičky prozrazující radost ze zkratky, nadsázky i karikatury nebo komiksové zpracování příběhu.

Od historie k mýtu

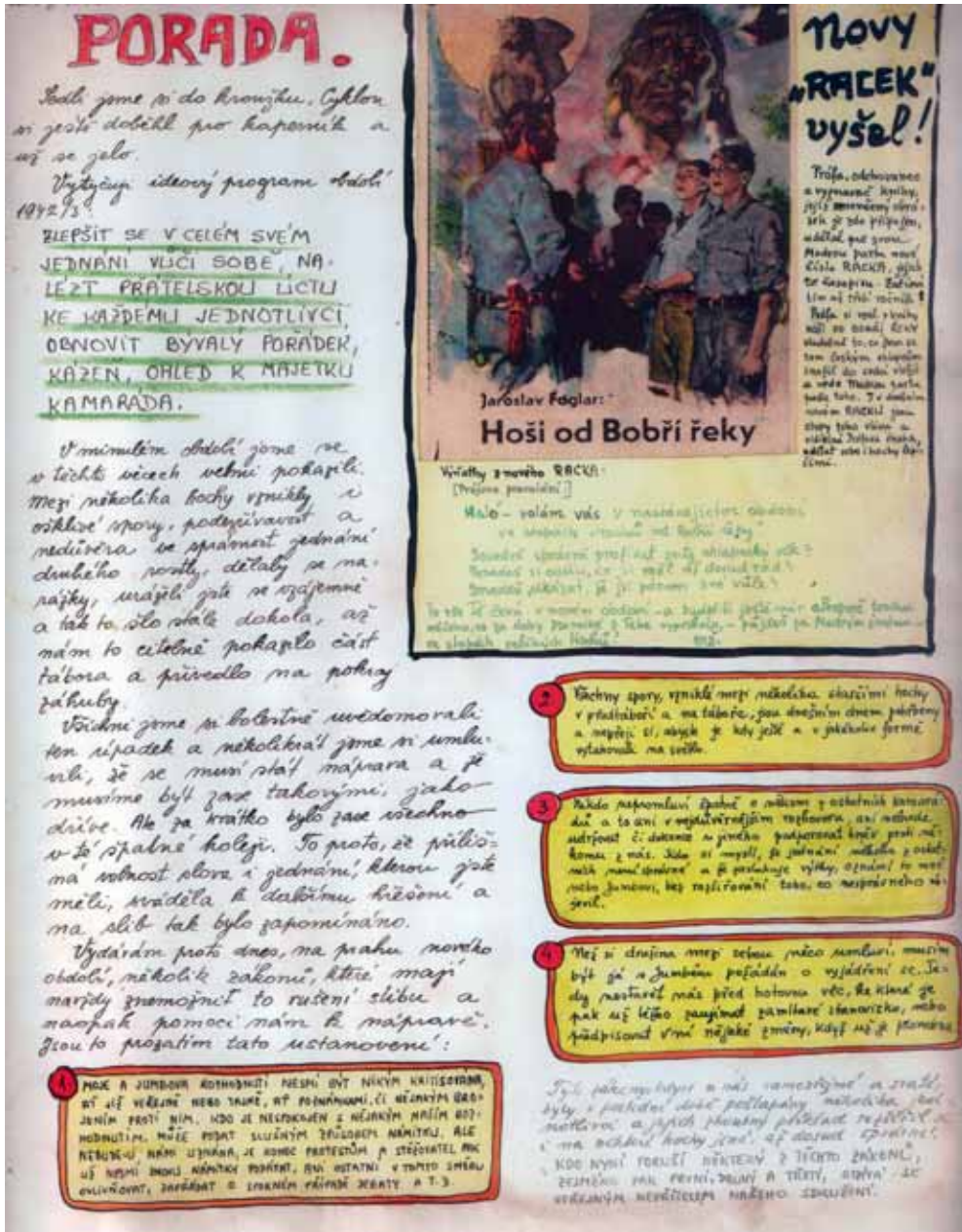
Potlačení literární roviny ve prospěch obrazového materiálu akcentuje pro existenci

Dvojky charakteristický pohyb od historie k mýtu. Kroniky totiž nejsou jen záznamem historických událostí Dvojky, ale také nestálou aktualizací minulého. Zápisy z mladších let se opakovaně vracejí ke starším událostem, minulé děje prorůstají do aktuálních a udržují vnitřní kontinuitu oddílového společenství. Historie tak současně vytváří ve svém středu mytologii oddílu, v níž posléze pojem času ztrácí smysl. Tato mytologizující tendence dvojkařských kronik je zajímavá i s ohledem na Foglarovo pojetí mládí a chlapectví: „Umiňoval jsem si, že zůstanu hochem až do smrti,“ vyznal se Foglar v *Životě v poklusu* (1989).

A právě na pestrobarevných stránkách kronik, mezi hromadami fotografií a kresbiček totemů a táborů, mezi skicami roklín, lesních údolí a říčních bystřín je Foglarovo předsevzetí věčného chlapectví nejuvěřitelnější: apoteóza mládí nikoli skrze schematizované, moralizující postavy jeho literárního světa, ale skrze skutečné, živé události, jejichž kvas a dynamiku Foglar zaznamenal s obdivuhodnou intenzitou, s nečekaným citem a místy i bolestí. Vnímat publikaci *Jaroslav Foglar – Jestřáb kronikářem* jen jako reprodukci kronik slavného oddílu nebo třešničku na dortu foglarovské bibliografie by proto bylo příliš málo. Krásné a pečlivě vypravená kniha nás totiž zcela nenásilně, jemně a laskavě vrací do světa dětství, kdy „zaduli větrové jižní a vody ledu zproštěné zahučely a rozezpívané dny jara byly zde“. A člověku to stačilo.

Autor je komparatista.

Jaroslav Foglar – Jestřáb kronikářem. Eds. Petr Kotyk, Dorota Lábusová. Gutenberg / PNP, Praha 2012, 239 stran.



Foglarovy kroniky – zápis z března 1942

Čarodějné filmy ze země OZ

Kinematografie jako happening

Na přelomu minulého roku byla na FAMU dokončena rekonstrukce filmů dosud neznámé osoby Čaroděje OZ, který vystupuje v literárním světě jako Blumfeld S. M.

MARTIN BLAŽÍČEK

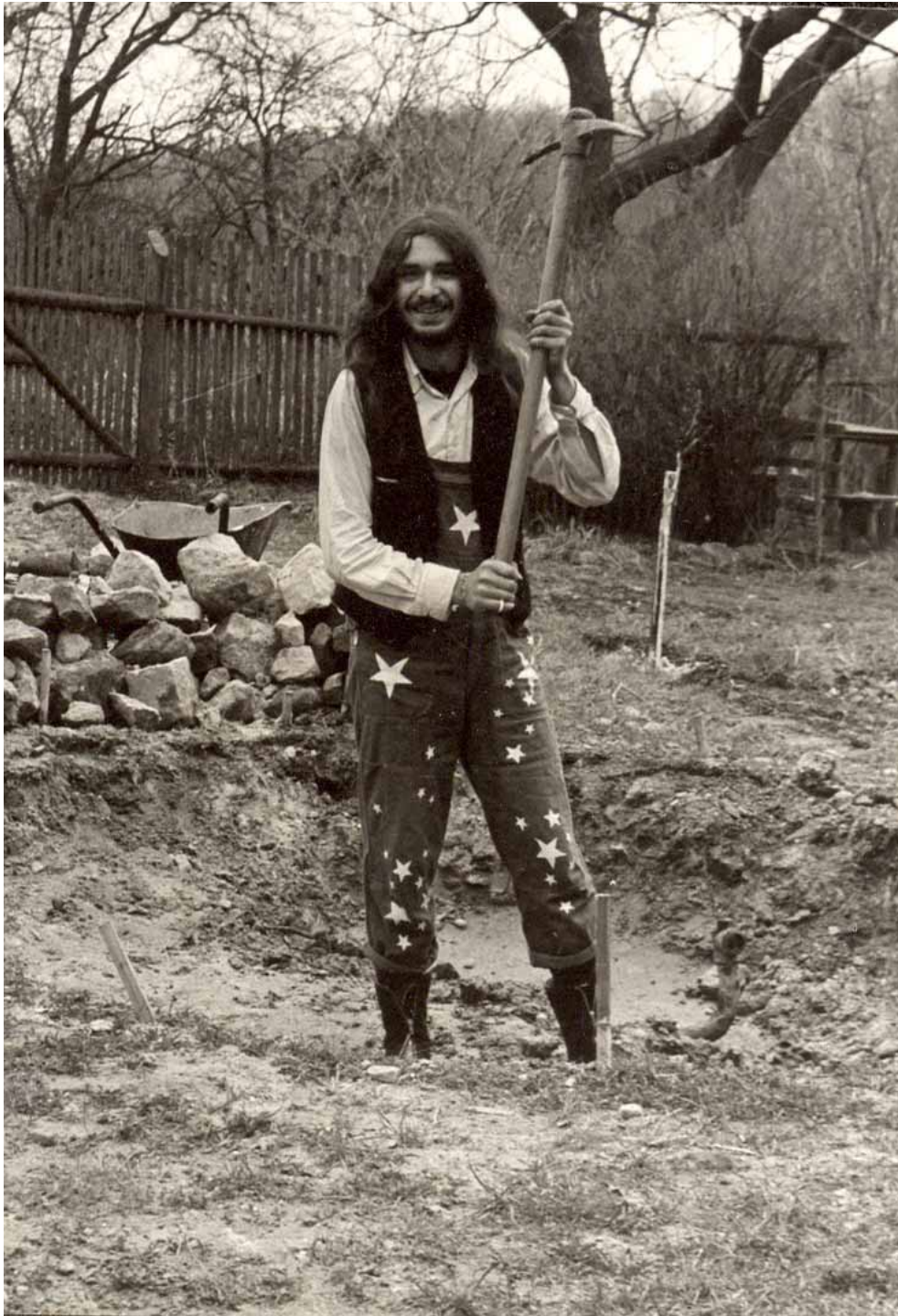
Literární provokatér a mystifikátor Blumfeld S. M. (nar. 1955) je znám především z pozdního období časopisu Vokno, ale také coby autor antipopkulturního románu *Peep Show* (Petrov, 2001). Že vedle toho pod pseudonymem Čaroděj OZ natočil jeden z nejrozsáhlejších filmových souborů českého undergroundu, vědí spíše zasvěcení. Digitální rekonstrukce jeho tvorby, kterou dokončila FAMU začátkem tohoto roku, nám po téměř třiceti letech nabízí nový pohled na dílo, které je však stále jen prvním vhladem do rozsáhlé subkultury českého undergroundu.

Hlídač záchodků a Lenka Filipová

Přibližně v roce 1979 se Čaroděj OZ, který tehdy již vydával tištěné samizdaty, zúčastnil soukromého bytového večírku, na němž byly k vidění i projekce amatérských filmů, a pojal myšlenku, že by mohl s pomocí přátel také jeden film natočit, zvláště když doma objevil 8mm kameru Admira. O rok později tak vznikl *Blahoslavený uklízeč*, film, který byl výsledkem improvizace režiséra i všech zúčastněných v kulisách jeho zahrady na Kokořínsku. Forma improvizace doprovázela Čaroděje i ve všech následujících dvou desítkách titulů, její důraz je však spíš než na formální aspekty tvorby cílen do oblasti sociální.

Samotné okolnosti natáčení filmů, promítání a pořádání festivalů vytvářejí významnou společenskou vlnu, na jejímž vrcholu se v letech 1980–1986 vezla řada dalších tvůrců, fiktivních filmových společností, festivalů a přehlídek. Čaroděj pravděpodobně nebyl tím, kdo ji vyvolal, patřil však k jejím nejpilnějším zástupcům. Současně s ním bychom měli jmenovat jeho dvorního herce a taktéž režiséra Pavla Veselého (pod přezdívkou Pablo De Sax), kameramana a režiséra Vladimíra Gaara (alias Pan Karra) a Čarodějovu životní partnerku Irenu Gosmanovou (Pigi). O rozsahu jejich tvorby vypovídá mimo jiné samizdatový sborník *Meliès*, jenž uvádí jen mezi lety 1978 a 1983 na sedmdesát krátkých filmů a řadu soukromých festivalů. Přehlídka jako Zlaté brýle (1980–86?), Filmový festival nepracujících (Přelouč 1979–81) nebo Cratka Cup (1979–80) se odehrávaly minimálně jednou ročně a zpravidla uváděly nové filmy. Některé z nich vyhlášovaly i sezonní témata, např. „hudební film“ nebo orwellovské „1984“. V polovině osmdesátých let začala řada snímků putovat i po mimofestivalových promítáních formou zájezdního bytového kina (s projektorem a potřebnou technikou je přivázel vždy některý z tvůrců skupiny). Vzhledem k rostoucí popularitě byla tato praxe stále častější, avšak v roce 1986 filmová činnost náhle ustává. Jedním z důvodů byla ztráta kamery, ale také odklon členů k jiným aktivitám.

Čarodějova tvorba začíná jednoduchým skem na dně vypuštěného bazénu, avšak hned v následujících *Snech toaletářových* (1980) rozehrává rozsáhlou alegorii o údělu společensky pokleslé postavy hlídače záchodků. Jde vlastně o modelový příklad Čarodějova filmového světa, kde se mísí reálné a autobiografické s nadsazeným a vysoce stylizovaným. Hlavní postava uniká ve svých snech z tíživého povolání do světa snových vizí, kde je kýženým východiskem přírodní komunita hippies. Hrdina je však není schopen následovat, nedokáže zdolat symbolický „příkrý



Čaroděj OZ kope díru pro budoucí natáčení. Foto Pablo de Sax

zasněžený svah“ a doslova padá zpět do reality. Čaroděj se uchyluje k přímočaře bezelstným metaforám (pád do reality), jež jsou symptomatické i pro jeho další filmy (např. obraz boty šlapající po lidské tváři nebo rostliny rašící v puklinách betonu v *1984*). Vedle toho se u něho setkáme s téměř surreálními motivy, jako jsou osamělé dveře do jiné reality ve středu zasněžené pláně. Mezi obvyklé protagonisty patří postavy z autorova domácího prostředí – idealisticky smýšlející jedinci v konfrontaci s všední a bezvýchodnou realitou. Proti nim stojí stylizované postavy policistů, tajných agentů, vyšetřovatelů nebo pouhých pasivních vykonavatelů moci.

Samostatnou skupinu filmů tvoří parodie a komické travestie, jejichž terčem se stala například Lenka Filipová nebo zpěvačka Amanda Lear. V jejich extrémní glamour stylizaci začíná být patrný vliv novovlnného berlínského punku, což je také oblast, ke které by mohla mít jeho tvorba nejbližší. *Queen of China Town* (1981) je například studiovým remakem videoklipového pořadu *Zpívá Amanda Lear*, v němž většinu dekorace v panelákovém bytě tvoří expresivně nasvícené igelitové plachty. Protagonista pan Karra pak parodicky ztvárňuje různé stylizace diskotékové královny.

Dobrodružství magnetofonových pásků

Čarodějovy filmy jsou téměř bez výjimky spojeny s hudbou. Krom řady přejatých skladeb z domácí diskotéky využívá i hudbu vlastních

souborů Hyeny a Ovoce & Zelenina. V polovině osmdesátých let se pak stal autorem prvních videoklipů skupin Precedens a Z jedné strany na druhou. Během jednoho natáčecího odpoledne vznikly i tři klipy Plastic People k desce *Půlnoční myš*. Sám autor ani tvůrci z jeho okruhu se však významněji do dění kolem tehdejších undergroundových ikon nezapojovali a jejich tvorba tvoří spíše volnou paralelu k tomu, co je dnes chápáno jako kulturní underground.

Z hlediska produkce operuje Čarodějova tvorba s formátem Super-8, který sice představoval nejlevnější filmovou technologii osmdesátých let, avšak cena materiálu a vybavení nebyla právě zanedbatelná. Kamerová technika navíc neměla – zejména u nás – patřičnou úroveň; mezi nejpoužívanější modely patřila Admira ze začátku sedmdesátých let, lepší volbou byla později ruská KMZ Quartz.

Největší problém však představovalo ozvučení. Ačkoliv nejde o filmy se synchronním zvukem, jejich soundtrack byl obvykle komplexním mixem několika stop. Ten dokázal přehrávat z jediného magnetofonu pouze autor sám. V praxi vypadala projekce následovně: film začal zvukovým pásem, na kterém byl mluvený úvod, hudba či předehra. Po několika minutách zazněl z pásku pokyn ke startu filmu, během něhož bylo třeba zvuk několikrát přepnout, případně korigovat. Záznam se totiž nacházel na obou stopách pásku a v některých případech bylo třeba rozhodnout, která má být zrovna přehrávána.

Pokud se obraz a zvuk významněji rozešly, bylo vše řešeno změnou v rychlosti projekce do té doby, než byly znovu uvedeny v soulad. Po skončení filmu zvuk volně přesahoval řadu minut, což mělo jednak efekt dramaturgický, jednak praktický, neboť se také počítalo s časem nutným na přípravu dalšího titulu v programu. Tento systém sice dovoľoval komplikovanější zvukové postupy, avšak vyžadoval přítomnost autora, který jediný dokázal snímek správně promítnout. To bylo také jedním z důvodů, proč filmy bez autorovy péče pomalu upadaly v zapomnění.

Deníkové filmy

Jak bylo naznačeno, tvorba Čaroděje a jeho přátel nepředstavuje českou analogii žánru experimentálního filmu. Zároveň však nespadá ani do filmu čistě amatérského. Na to je její formální stránka až příliš poučená a většina uvedených tvůrců se vůči amatérismu vyhroňovala. Spíše je možné ji chápat jako zcela paralelní filmovou subkulturu, krystalizující v mimopražském undergroundu. O tom by svědčila i žánrová pestrost filmového dění mezi volným esejem a komedií či travestií. Čaroděj i pan Karra opakovaně označovali své filmové snažení za náhradu absentujícího kulturního dění ve svém okolí, ale zároveň pro ně bylo natáčení přirozenou reakcí na společenskou realitu. Ve filmech nalézáme přímé odkazy na tehdejší osobní situaci tvůrců (např. odchod na základní vojenskou službu, aktuální zaměstnání), ale i ekologická témata a obecné reflexe totalitárních principů okolního světa. Do jisté míry tak jde o filmy deníkové a můžeme v nich rozpoznat řadu dobových reálií, které se stávaly automatickou součástí fikčního filmového světa. Pokud bychom tedy hledali nějaké společné téma Čarodějových filmů, byla by jím touha po svobodě a reakce na absurdní poměry v tehdejší společnosti. Nástrojem k tomu byla hra, jejíž součástí bylo i natáčení samotné.

Na čerstvě zrekonstruovaném souboru je zarážející zejména jeho objem. Zatímco dosud jsme do období osmdesátých let mohli jako alternativu zařadit filmy amatérské (mimo jiné Pavel Dražan, Ivan Tatíček, Martin Čihák) a ryze výtvarné (např. Petr Skala), stále se jednalo o poměrně uzavřené a kompaktní soubory jednotlivých tvůrců. Okruh autorů kolem Čaroděje však zcela paralelně přináší začátkem dekády téměř masovou produkci desítek titulů, které jsou esteticky zcela vyhraněné vůči oběma zmíněným skupinám. Budují svět vlastní filmové řeči, vlastní diváckou komunitu, produkční postupy i distribuci. Jen málokterý z těchto tvůrců se někdy zúčastnil amatérského festivalu nebo považoval svůj film za produkci ryze uměleckou nebo dokonce experimentální. Komunitní charakter přibližuje jejich tvorbu tradici Filmmakers' co-operative a dalších sociálních struktur západní avantgardy. Jde však stále o oblast čekající na prozkoumání, neboť známé Čarodějovy filmy jsou jen pomyslnou špičkou ledovce.

Autor je editor portálu mediabaze.cz.

Vybrané snímky budou promítnuty 24. 5. 2013 v rámci série A2+ v pražské galerii Kytka.

Co zaniká a co zbývá

Film Jonase Mekase *Ztracen, ztracen, ztracen*

U příležitosti miniretrospektivy původem litevského umělce Jonase Mekase v pražském DOXu proběhl cyklus filmových večerů, jehož součástí bylo i uvedení autorova tříhodinového opusu *Ztracen, ztracen, ztracen*. Texty Miloše Vojtěchovského, Ondřeje Vavrečky a Matěje Strnada, pedagoga a studentů Centra audiovizuálních studií FAMU, jsou zkrácenými verzemi příspěvků přednesených před projekcí.

Jen nevinné obrazy

„Byl jsem tam, byl jsem kamera – oko. Byl jsem svědek a tohle všechno jsem natočil.“ Záběry použité později v *Ztracen, ztracen, ztracen* vznikaly mezi lety 1949 a 1963 a může se nám zatočit hlava, když si zkusíme vzpomenout, co se těch letech všechno se světem stalo. Mekas držel u oka filmovou kameru, přes kterou upíral pohledy na ženy, muže, děti, parky, lesy, moře, kameny, silnice, na sebe sama. S nezaměnitelným východoevropským přízvukem nás přesvědčuje, že „jsou to jen obrazy, jen nevinné obrazy“. V obrazových denících jsou stopy zrnitých stínů. Některé mají nebo měly svá jména: bratr Adolfas Mekas, manželka Hollis Meltonová, jejich děti, filmaři Ken a Jo Jacobsovi, Marie Menkenová, Gregory Markopoulos, Robert Frank, Stan Brakhage, Tony Conrad, Ed Emshwiller, Hollis Frampton, Hans Richter a Peter Kubelka. A umělci, básníci, hudebníci, beatníci, rockeři – Gary Snyder, Julian Beck z Living The-



Kdyby nebyla taková prodleva mezi natočením materiálu a jeho střihem, dnešní film by vypadal jinak. Z filmu *Ztracen, ztracen, ztracen*. Foto avant-garde-cinema.blogspot.cz

ater, Lou Reed, Harry Smith, Willard Van Dyke, Amalie Rothschildová, Gregory Corso, Salvador Dalí, Peter Bogdanovich, Nam June Paik, Norman Mailer, Richard Serra, Annette Michelsonová, Andy Warhol, Allen Ginsberg, John Lennon, Yoko Ono, P. Adams Sitney, Henri Langlois, Nicholas Ray, Roberto Rossellini, Marcel Hanoun, Carl Dreyer, Lotte Eisnerová, Barbet Shroeder... A potom celé zástupy bezejmených, kterých se ani nenamáhal zeptat, jestli jim nevadí, že je natáčí na filmový pás. Ale vždyť ten posedlý kameraman to všechno nenatáčel pro sebe, ale pro ně. Nebo pro nás všechny? Snad dokonce „pro samotné dějiny bezdomovců“, jako glejt bezdomovectví.

„Občas nevěděl, kde je... Současnost a minulost se mu navzájem prolínaly a překrývaly. A protože neměl ve skutečnosti žádný domov, naučil se rychle si zvyknout na každé nové místo...“ New York byl pro Mekase prvním skutečným velkoměstem, se kterým se setkal. Ta, která viděl v Německu – Hamburk, Frankfurt, Kassel –, byla po válce v ruinách. Na pevninu vstoupil Mekas s označením „displaced person“. Stal se Cizincem, který mohl podobně jako děti vnímat celek, protože mu unikal význam. Musel se rychle adaptovat, nerozuměl jazyku, učil se dešifrovat gesta, číst slova z pohybů rtů. Podobně „odezírá“ i tvářnost města: slunce v kalužích na chodnicích Brooklynu, pohledy oknem dolů na zasněženou ulici, bruslení a sáňkování v Central Parku, stromy, jezero, moře. Šestý kotouč *Ztracen, ztracen, ztracen* končí sekvencí „A visit to Stony Brook“. Proplétají se tu záběry Kena Jacobse a Mekase. Objevuje se scéna s bílým koněm a dlouhé pohledy na dvojici koupajících se dívek. Mekas se nekoupá: sedí na kamenité pláži s kamerou na klíně a občas ji přikládá k oku.

Miloš Vojtěchovský

Každý ostrov je pustý

Ztracen, ztracen, ztracen je film iniciační. Při projekci jsme přítomni zasněžení, počínání. Vykořenělec z Litvy, začíná hledat své vlastní místo v New Yorku mezi litevskými přistěhovalci. Mekas je vykořeněn i podruhé, když se stěhuje opět přes vodu – tentokrát je to East River – z Brooklynu na Manhattan. Ve chvíli, kdy si uvědomí, že má-li být prospěšný otčině, musí nejdříve vytvořit sebe: najít smysl. Jak jít na smysl? Mekas na něj nejde, ale podvědomě přichází na to, že spočívá v aktu oddělení sebe sama od prostředí: oddělením pohledu. Je zrozením jeho kamery, která se natrvalo uhnízdí mezi Já a Ty. Jde také o odvrácení od snění o Hollywoodu. Vpuštěním oceánu tam, kde doposud nebyl, vynořením ostrova; novým počátkem z hloubi oceánu, kde dřív byl jen nepřerušovaný živel. A živel v jeho filmech znamená chumly těl těkajících po ulicích, hladových, neukojených, svezných z celého světa. Deštěm vazká a geometrická síť newyorských ulic. Déšť a sníh a dotírající zima. Naopak: ostrov je park – útočiště, ostrov je léto, výlet za město. Ostrov je stydlivý pohled ženy do kamery.

Ve filmu vystupuje litevský filosof Pakštas, podle něhož by si Litva měla koupit ostrov kdesi na východě Afriky, neboť mezi Němcem a Ruskem, v místech, kde se v úzkém stisku velmocí nachází, nebude nikdy klid. Mekas říká: Teď to konečně chápu. A jaký člověk žije na pustém ostrově? Gilles Deleuze: „Je to člověk téměř neznámý, člověk absolutně oddělený, absolutně tvořivý, stručně řečeno Idea člověka (...) velký Zapomínáč. (...) Člověk, který předchází sám sobě.“ Mekas si pustotu ostrova, který obydluje, uvědomuje. A právě z pustoty nepřijaté jako možnost vlastního prostoru a jako možnost nového počátku se rodí sentiment, který Mekas-střihač a komentátor vidí v natočeném filmovém materiálu. Pustota je esenciální, a to se člověku většinou nechce přijmout jako východisko. Je nezrušitelná vlastní existencí, obydlováním, tvorbou, novými počátky. Hrdinové a proroci potřebují špatné časy. Proces obydlování se nikdy nedokoná, nestane se obydlením, každý ostrov je z definice pustý. Jinak by se totiž z ostrova stala pevnina, oddělující oceán by vyschl, námořní trasy se ohnuly k ostrovu, výletníci by se tu začali chovat jako doma. Tvorba by se stala kolonizační prostedí.

Ondřej Vavrečka

Cívkový akt

Co se ztrácí a co zůstává? Čeká nás společné sledování přibližně 250 tisíc obrázků, nehybných fotografií, které se budou před našima očima míhat s takovou kadencí, že si v optických mrákotách raději domyslíme ony chybějící zlomky sekundy, jež jeden obrázek od druhého oddělují. Ztratily se někdy ty nezažnamenané chvíle? Námi vysněné meziobrazy nejenže z nespojitých okamžiků vytvoří iluzi souvislého pohybu, ale poslouží i k zaplnění chvilky naprosté tmy, kdy rotační závěrka projektoru Meoclub 16 zastaví tok světla procházející Mekasovým filmem. Celý sál pak pohltí temnota. Takových záblesků tmy bude dvaasedmdesát do sekundy. Co se stane s těmito chvílemi? Budou chybět těm, kteří o nich nevědí a neujistí se o jejich přítomnosti pohledem v ústretu světelnému kuželu vycházejícímu z projektoru?

Kam se ztratil Mekasův čas a kam se ztrácí ten náš? Jonas Mekas použil jen sedminu natočeného a uvažovaného materiálu a ke střihu se odhodlal dvacet sedm let po natočení prvních záběrů. Nechal natočený materiál – a sebe sama – dozrát. Protože filmový materiál byl tehdy ještě vyroben z živé hmoty, dozrál doslova. Kdyby nebyla taková prodleva mezi natočením materiálu a jeho střihem, dnešní film by vypadal jinak, a nejen z důvodu menšího odstupu a prostoru pro reflexi. Stárnutí barevného materiálu Kodachrome Mekas později částečně zafixoval překopírováním původního duplikačního negativu na stálejší Ektachrome a dalším podstatným krokem v boji proti vkrádajícímu se času byla restaurátorská úprava, realizovaná na počátku tohoto tisíciletí. Tehdy vznikla i reprezentativní DVD edice, tedy nejnovější zásah do časovosti Mekasova, prý nadčasového díla. Totožné obrázky se totiž při sledování videa míhají před očima o něco rychleji: namísto čtyřiačtyřiceti jich za sekundu zabliká pětadvacet. Ale kam se podělo těch třináct minut, o které je snímek na DVD kratší?

Ovšem divák sledující DVD se nemusí zdržovat výměnou filmových cívek, takzvaný film mu rychleji uteče. Na rozdíl od Mekase, jenž myslel a tvořil v měřítku pouze třísetmetrovém, to jest v limitu stříhacího stolu. Diváka DVD disku se titulek „End of Reel“ pramálo dotkne, my díky němu můžeme vnímat další z jednotek filmové výstavby, vedle tradičních úseků jako políčko, záběr, scéna a podobně tu jde právě o cívku. Cívku Mekasem otisknutou do vnitřní dramatické struktury filmu, vytvářející to, co historik Ivan Klimeš nazývá „cívkovým aktem“.

Co se tedy ztrácí a co zbývá? Cívková struktura, realita kilometrů filmového pásu, střídání světla a tmy a čas ve filmu fyzicky uchovaný. Uvidíme film, který před námi sledovalo – soudě dle jeho stavu – už hodně lidí a jejich pohledy se na něm očividně podepsaly.

Míru dnešního poškození může promítat ovlivnit, nicméně na vině jsme nakonec stejně my diváci, kvůli kterým se film ukazuje... a tedy ničí. To dělá z dnešního večera výjimečnou událost, která se ve všech svých nuancích samozřejmě nebude opakovat. Dokonce se může stát, že k filmové projekci *Ztracen, ztracen, ztracen* v Praze nemusí dojít již nikdy. Mekasův film je o pocitu ztráty a ztracení a někteří cítí jistý pocit ztráty právě s koncem filmové kinematografie. Tento filmu vlastní způsob ztráty a zanikání může být nejen tragický, ale i radostný a poučný. Tedy snad: nic není ztraceno.

Matěj Strnad

Ztracen, ztracen, ztracen (Lost, Lost, Lost). USA, 1976, 180 minut. Režie Jonas Mekas.

Přes léto zrušíme vstupné

S novým ředitelem Moravské galerie v Brně



Jan Press. Foto archiv Moravské galerie v Brně

Marka Pokorného na pozici ředitele Moravské galerie nahradil Jan Press. Dokáže překročit stín svého bývalého nadřízeného, uspět při vyjednávání o státní podpoře a více se zapojit do brněnského veřejného prostoru?

ONDŘEJ FUCZIK

Do funkce ředitele Moravské galerie jste nastoupil k prvnímu dubnu a vystřídal jste tak téměř po deseti letech Marka Pokorného. Výběrové řízení bylo dost kritizováno, především samotnými pracovníky galerie. Jak jste ho prožíval vy osobně? Vidíte ho jako dostatečně transparentní?

Výběrové řízení bylo otevřeno všem, o místo ředitele se mohl ucházet každý, kdo chtěl. Moravskou galerii jsem poznal po stránce provozně-ekonomické, programové, odborné i personální. V okamžiku, kdy se Marek Pokorný rozhodl skončit, jsem konkurs na pozici ředitele chápal jako přirozenou výzvu pro mé další působení v této instituci.

Za sebe můžu s čistým svědomím říct, že jsem žádný náznak netransparentnosti neznamenal, s nikým jsem se před výběrovým řízením ani v jeho průběhu nesešel, ani jsem nikde nelobboval, a stejně tak jsem nebyl vystaven žádnému nátlaku. Konkurs byl otevřený pro celé spektrum zájemců. Dalo se tak očekávat, že se zde mohou setkat dva extrémy: respektovaný odborník bez manažerských schopností a úspěšný byznysmen z nějaké známé společnosti bez znalosti fungování muzea umění. To, že byl vybrán kandidát z Moravské galerie, je zárukou kontinuity; je to znamení, že galerie má v sobě dostatečný potenciál, který je možný přetavit do dlouhodobé vize.

Je veřejným tajemstvím, že vaši kandidaturu podporoval právě Marek Pokorný. Jak si vysvětlujete vlnu nevole, kterou vaše zvolení (a málo průhledný průběh voleb) vyvolalo u některých zaměstnanců galerie (řada jich podepsala petici Za nový konkurs na ředitele Moravské galerie v Brně)? Je za tím jen snaha o větší transparentnost výběrového řízení, nebo otevřeně nedeklarovaná kritika vaší osoby?

Moji kritici mají pravdu v tom, že jsem byl po celou dobu loajální ke svému zaměstnavateli. Přitom jsem však řadu rozhodnutí dokázal ovlivnit a prosadit. Pro mě je zcela podstatné vidět fungování Moravské galerie v souvislostech a u petice se ukázalo, že řada signatářů sledovala zcela odlišné, individuální cíle. Někdo si chtěl dělat vlastní projekty, jinému

se nelíbil model vypsání výběrového řízení, jiný skutečně nepřímo kritizoval předchozí řízení galerie, další se obával změn, které jsou nezbytné pro nastartování nové střednědobé koncepce, jiný mi prostě nevěřil nebo jen záviděl. Uvědomil jsem si, jak křehké jsou vztahy mezi lidmi a jak rychle se šíří negativní zprávy. Do určité míry petice fungovala jako hromosvod pro průchod nahromaděných frustrací. Velmi jsem si vážil postojů těch, kteří se nenechali strhnout, ale i těch, kteří si uvědomili, že anonymní forma veřejného protestu není správné řešení, když se dá o věcech mluvit přímo. Za tím vším jsem udělal tlustou čáru a s těmi, kdo chtějí, začínáme společně znovu.

Z projektu, s nímž jste se do výběrového řízení přihlásil, vyplývá, že budete pokračovat ve stěžejních aktivitách, které nastartoval váš předchůdce. Marek Pokorný se v nedávném rozhovoru vyjádřil o svém působení jako o snaze z Moravské galerie „udělat ve všech sférách standardně fungující muzeum“ a ve výsledku nedávat žádné oblasti přednost. Budete pokračovat i v této, leckdy kritizované politice, nebo nabídnete razantnější strategii?

Ve stěžejních aktivitách, které nastartoval Marek Pokorný, budu pokračovat jednak proto, že jsem se na jejich výběru již výrazně podílel, ale také protože posouvají těžiště od externích kurátorů k práci interních kurátorů. Projekty budou řešeny v širších týmech, čímž bude zaručena dostatečná otevřenost i sebereflexe. Fungování uvnitř galerie se výrazně promění, protože chci posílit kompetence, ale i odpovědnosti vedoucích pracovníků.

Jaká slabá místa nacházíte ve strategii Moravské galerie? Jste spokojení se současným stavem využití galerijních budov nebo s vytížením a prací vlastních kurátorů?

Marek Pokorný nechal řadu rozhodnutí na budoucím řediteli. Prostor pro inovace je velký a týká se jak využití hlavních budov, tak práce kurátorů. Něco se dá vyřešit okamžitě a jednoduše, už jenom proto, že se na to podívá někdo jiný novými očima. Jiné záležitosti budou předmětem střednědobé koncepce.

Nyní připravuji organizační změnu, která by měla kurátorům vytvořit lepší podmínky pro realizaci vlastních výstav. Z dlouhodobějšího pohledu si hodně slibuji od kurátorů Uměleckoprůmyslového muzea. Výstava Tiché revoluce uvnitř ornamentu externí kurátorky Lady Hubatové-Vackové ukázala atraktivitu užitého umění. Věřím, že když se nám podaří výstavně více propojit sbírky užitého umění se současným designem, tak se nám odmění nejen návštěvníci, ale budou se nám i lépe získávat finanční zdroje v privátním sektoru. To samé se týká proměny parametru Bienále grafického designu.

Moravská galerie je závislá především na státní finanční podpoře. Pokud má dojít k debatě (např. o navýšení této podpory), je nutné vstoupit do politického prostoru. Pro ředitele takovéto instituce se to zdá být naprosto nezbytné. Jak jste na tento fakt připravený a jakou strategii pro případná jednání chystáte?

Do tohoto prostoru samozřejmě chci proniknout a myslím, že jsem již učinil kroky, které signalizují změnu. Předně je to využití Místodržitelského paláce. Chceme ho otevřít pro aktivity spojené s životem ve městě, nabídnout ho různým neziskovým organizacím apod. Tím přímo podporujeme živou kulturu – vytváříme podmínky pro její realizaci. Od tohoto přístupu se rovněž bude odvíjet

jednání o finanční podpoře. Společně se zřizovatelem hledáme také vhodný model financování rekonstrukce Místodržitelského paláce. Rekonstrukci za čtyři sta milionů korun nelze ze státního rozpočtu financovat v horizontu dvou let, je třeba to rozložit do delšího časového období.

V jistém smyslu mi u Moravské galerie schází větší zapojení do veřejného prostoru města. Myslím tím angažmá v diskusích o společenských, sociálních i kulturních problémech. Domníváte se, že má galerie stát spíše stranou a nechat to na místních organizacích, nebo se do těchto debat výrazněji zapojovat? Může se galerie stát v budoucnu i jakýmsi arbitrem, který se jasně vyjadřuje k těmto problémům?

I když příspěvek dostáváme ze státních prostředků, převážnou část kulturních služeb poskytujeme v prostoru Brna, proto nemůžeme stát stranou lokálních sociálních a kulturních problémů. Zapojení do městského prostoru můžeme chápat ve dvou rovinách. Marek Pokorný prošlapal cestu na kraj i na město, zajistil podporu pro jednotlivé projekty, mluvil s regionálními politiky o kulturní politice. Za sebe bych chtěl více akcentovat skutečnost, že Moravská galerie sídlí v Brně a tím na sebe bere i určitou spoluodpovědnost za kulturní rámec města. Myslím, že programovým nastavením můžeme ovlivnit, zda se prostor muzea umění a s ním historické centrum města stane místem pro setkávání a trávení času. Do této kampaně by mohly být postupně zapojeny kavárny a některé městské příspěvkové organizace.

Moravská galerie sídlí na křižovatce mezi Prahou, Bratislavou a Vídní. Zdá se mi, že tato výhodná poloha je málo využitá a že nedochází k výraznější spolupráci s galeriemi v těchto městech. Mohl by možná existovat společný informační systém, konkrétnější spolupráce na projektech apod.

S různými muzejními institucemi ve všech zmiňovaných městech pochopitelně spolupracujeme. Vždy však záleží na daných podmínkách a příležitostech. Určitě by veřejná deklarace společných zájmů s těmito institucemi hrála svou důležitou roli pro jednání i na jiných úrovních. Domnívám se, že si vzájemně nekonkurujeme, naopak – spolupráce je v současných ekonomických podmínkách pro životaschopnost jednotlivých institucí nezbytná.

Jak vidíte současný vývoj ve státních galeriích ve světě? Nacházíte nějaké zajímavé aspekty jejich fungování, které budete chtít do Moravské galerie začlenit? Mám na mysli například větší zapojení veřejnosti do chování a podoby instituce, tendenci rozšiřovat tradiční galerijní prostor o nové aktivity, ale i snahu nabízet více možností volného vstupu. Anebo placený vstup dokonce zcela odstranit? Skoro všechna světová muzea se musela a musí vypořádávat s ekonomickou krizí. Přestože neexistuje jednotný recept na úspěch, jsou známé strategie, které mohou změnit optiku nazírání veřejnosti na dotýčnou instituci. Předně jde o odstranění některých překážek a vstupné ve stálých expozicích mezi ně rozhodně patří. Rozhodli jsme se přes léto zrušit vstupné do stálých expozic.

To je potěšující informace. Zapadá podle vás současná podoba Moravské galerie do představy o moderní galerijní instituci pro 21. století? Na tuhle odpověď si prosím ještě počkejme.

Jan Press (nar. 1976) nastoupil do Moravské galerie v roce 2008 na pozici projektového manažera, v letech 2010–2012 pracoval jako vedoucí sbírek a v loňském roce zastával funkci vedoucího odboru ekonomiky a provozu. Místo ředitele převzal po Marku Pokorném, který ke 30. listopadu 2012 na vlastní žádost své působení v MG po osmi letech ukončil. Jan Press vystudoval na Masarykově univerzitě v Brně muzeologii a dějiny umění. Před nástupem do Moravské galerie byl zaměstnán v brněnském Diecézním muzeu.

Komunitní experiment

S Dorou Hegyi o okupaci Ludwig Múzea v Budapešti

Od 9. května okupují umělci a teoretici schody Ludwig Múzea v Budapešti. Protestují tak proti netransparentnímu výběrovému řízení na místo ředitele, ale také ztrátě autonomie kultury v Maďarsku. O průběhu akce jsme si povídali s ředitelkou maďarské pobočky Tranzit Dorou Hegyi.

TEREZA STEJSKALOVÁ

Proč okupujete Ludwig Múzeum a jaké jsou vaše požadavky?

Impulsem byl konkurs na nového ředitele, který byl ohlášen dost pozdě. Problematické bylo samo složení komise: čtyři zaměstnanci ministerstva a jeden zástupce Maďarské akademie umění. Tato konzervativní instituce v posledních letech získala od vlády velkou moc nad rozdělováním veřejných dotací a obsazováním postů v uměleckých institucích. Jde také o Nadaci Ludwig, která muzeum založila, darovala mu nebo dlouhodobě zapůjčila umělecká díla, která jsou základem muzeální sbírky současného umění. Výstavní provoz také každoročně dotuje nemalou částkou. Do komise ale její zástupci nebyli přizváni. Zatímco bývalý ředitel Barnabás Bencsik svoji koncepci zveřejnil, druhá kandidátka Júlia Fabényi to odmítla, což bylo jisté její právo. Všichni členové komise se museli zavázat, že z jednání nic nezveřejní. Vše nasvědčuje tomu, že je za tím politická motivace. Kauza Ludwig Múzea je však jen poslední kapkou. V posledních dvou letech jsme v Maďarsku svědky toho, že konkursy se neřídí profesní odborností, ale politickým rozhodnutím.

Proč jste zvolili jako formu protestu okupaci?

Rozhodli jsme se neokupovat přímo výstavní prostory, abychom neohrozili umělecká díla. Na druhé straně se jedná o akt občanské neposlušnosti, který má narušit běžný provoz muzea. Byli jsme překvapeni, že nás hned nevyhodili. Před dvěma měsíci se odehrála podobná akce v zahradě sídla strany Fidesz. Proti aktivistům zasáhla policie a byl z toho skandál. V našem případě se asi chtěli vyhnout přímému střetu. Místo,

které okupujeme, je ostatně veřejné – schody muzea jsou během dne přístupné. Tento prostor je nyní otevřený dvacet čtyři hodin denně, stalo se z něj veřejné fórum, kde projednáváme netransparentnost výběrových řízení a důvody, proč s námi vláda a ministerstvo pro lidské zdroje, které je za kulturu zodpovědné, nemluví.

Kdo se účastní?

Přizvali jsme různá občanská sdružení. Konají se tu schůzky ateliérů uměleckých škol, divadelních asociací, galerií, iniciativy Tranzit, Mezinárodní asociace výtvarných kritiků (AICA). Každý večer se koná fórum, v němž se snažíme zavést demokratický formát převzatý z prosincových studentských demonstrací proti škrtům ve vzdělávání. Každý se účastní rozhodování, řečníci mluví jen dvě minuty, souhlas či nesouhlas se vyjadřuje pohybem rukou. Všechno důležité se řeší tady. Celá akce má tedy řadu rovin. Za prvé jde o konkrétní požadavky týkající se Ludwig Múzea a přáli bychom si, aby si s námi přišel promluvit i ministr kultury. Za druhé probíhá diskuse napříč kulturní obcí, protože něco podobného se stalo i v Národním divadle, kam byl dosazen provládní ředitel.

Strana Fidesz se totiž vyjádřila v tom smyslu, že chce obsadit všechny důležité posty v kultuře svými lidmi. Za třetí se jedná o komunitní experiment. Nic podobného se v Maďarsku nikdy neodehrálo, ani v roce 1989.

Jak na tuto okupaci zareagoval ministr? Přišel za vámi, případně deklaroval, že přijde? Jak reagují kulturní a politické elity?

Ministr nepřišel. Politici jsou asi nervózní, jejich rétoriku to ale nijak nepoznamenalo. Lidé z ministerstva nás pozvali na schůzku, kde nám chtěli ukázat, že všechno běží tak, jak má – transparentně, podle pravidel. Ale my jsme pozvání nepřijali. Nechtěli jsme jednat za zavřenými dveřmi. Náš odmítavý dopis jsme jim donesli spolu s obrovskou, dva metry dlouhou šipkou. Zaměstnanec ministerstva, který to měl doručit ministrovi, skutečně vzal tu obrovskou šipku a táhl ji k němu. Samozřejmě tvrdí, že jsme potížitě. Teď asi nadechází ta zásadní chvíle – slyšeli jsme, že se ministerstvo brzy chystá rozhodnout. I kdyby se ale zachovali podle našich představ, tak neodejdeme, protože zkrátka čekáme, až za námi přijde ministr a bude s námi mluvit i o jiných záležitostech,



Demonstrant u vchodu do Ludwig Múzea. Foto Kallos Bea

například o Maďarské akademii umění, jejím nadstandardním vlivu i o dalších netransparentních procesech.

Jak se k akci postavila širší veřejnost?

Širší veřejnost je těžké oslovit. Umělecká obec má obecně problém s komunikací, jsme uzavřeným, elitářským kroužkem. V médiích se ale objevil jeden dobrý článek. V Národním divadle nyní probíhají poslední představení pod taktovkou bývalého ředitele. Když jsme tam šli s transparenty a letáčky, asi padesát lidí se pak připojilo k naší okupaci. Informujeme návštěvníky muzea a diskutujeme s nimi. Večer před muzeem míváme třicet až padesát lidí. Účastní se lidé napříč generacemi. Některým to připomíná osmdesátá léta, kdy se lidé potkávali a mluvili spolu. Jiní možná potřebují čas, aby zjistili, co se vlastně děje. Fungujeme samozřejmě i mimo muzeum, máme pracovní skupiny, které se zabývají různými dílčími úkoly.

V médiích se objevil dobrý článek, který vysvětluje pozadí celé kauzy a ukazuje, že se jedná o hlubší problém. Největší výzvou je udržet pozornost kulturní obce i veřejnosti, aby pochopily, že se jich to také týká. A také je důležité vydržet, není totiž lehké sehnat dost lidí, kteří by tu zůstali, nebo dokonce přespalí. Mají své životy, své povinnosti. Druhá strana sází na to, že nevydržíme dlouho. Chceme určitě zůstat ještě aspoň týden, někteří chtějí vytrvat, co nejdéle to bude možné. Pokoušíme se zjistit, proč nelze komunikovat s držiteli moci, a najít způsob, jak posílit občanskou společnost. Snažíme se spojit síly.

Dora Hegyi je kurátorka a kunsthistorička, členka iniciativy Tranzit. Angažuje se v iniciativě Spojení pro současné umění (Összefogás a Kortárs Művészetért), která volá po transparentních výběrových řízeních a rozdělování dotací v kulturním sektoru a na protest proti neprůhlednému průběhu konkursu na ředitele Ludwig Múzea okupuje schody uvnitř této instituce.

na oprátce

Publikum

ONDŘEJ FUCZIK

Na konci dubna proběhla v pražské Arše akce *Re:publikum*, během které došlo k prezentaci nejružnějších modelů komunikace se současným divákem. „Jsou kulturní organizace připraveny reflektovat nové požadavky publika? Jak se proměňuje přístup ke kultuře, kulturnímu vzdělávání, kulturní inkluzi či uměleckému marketingu? Jak vytvořit nové modely pro tradiční instituce? Co je to kulturní participace?“ Po osmi hodinách prezentací jsem se musel ptát jinak: Dokážeme nejružnější zahraniční vzorce a způsoby komunikace uplatnit i u nás? A pokud ne, kde je zakaný pes?

Zástupce ředitele oxfordského Ashmolean Museum (založeného 1683) zaníceně popisuje, jakým způsobem hledá (a nachází) současný jazyk pro sbírku historického umění,

umělecký ředitel centra pro umění Hellerau Dieter Jaenicke vysvětluje, že v boji o návštěvníka nezáleží na vzdálenosti od centra města, britská pracovnice knihovny nabízí interaktivní program „otevřených knih“ zaměřený na mládež. Na některých akcích je znát, že autoři vědí, jak by měly vypadat, aby získaly podporu z evropských peněz (a některé vznikají také víceméně pro ně). Zaujetí svou prací a jejichmi výsledky je ovšem zřetelné.

Zahraniční hosty doplnili autoři českých projektů: Jiří Sulženko označuje šest let práce pro Kulturní centrum Zahrada jako sled větších či menších neúspěchů, Ondřej Chrobák z Moravské galerie rovnou pokládá otázku, jak dlouho ještě bude naše společnost ochotna tolerovat muzea a galerie, které nikdo nenavštěvuje. Ivo Andrlé (Aerofilms) vysvětluje, že bez evropských nebo soukromých peněz by většinu z nabízeného programu nemohl realizovat. Rozdíl mezi jednotlivými příspěvky je zjevný: zahraniční jsou představované s patrným entuziasmem a nadějí do budoucna, české se skepsí, nezbytnou ironií a vypěstovaným odstupem. Jistě, aktivity KC Zahrada můžeme s klidem označit za úspěšné, jde ale spíš o to, kdo je hodnotí a jaká máme kritéria. Stejně tak

můžeme nahlížet na Chrobákovu práci v kutnohorské Galerii Středočeského kraje nebo v brněnské Moravské galerii. Odborná veřejnost vnímá podobné počiny jako úspěšné, stejně jako většina lidí během přednáškového dne v Arše. Jsou to aktivity pozitivně hodnocené i v evropském kontextu a často podpořené finančně právě z evropských fondů. Jediní, kdo jim často ne zcela porozuměli, byli bohužel ti, kterým byly určeny především: v případě KC Zahrada obyvatelé chodovských paneláků, v případě galerií širší veřejnost. Pokud bychom vzali tento fakt jako rozhodující kritérium, pak se může kladné znaménko obrátit v záporné. Z celé debaty vyplynulo, co všichni víme: práce s veřejností u nás je sice podobná té v zahraničí, ale snaží se o ni pouze jednotlivci, podpora státu je nahodilá a nepřihlíží k širším souvislostem. Tyto projekty ostatně vždy končí podobně beznadějně. Je náhoda, že práci týmů lidí v KC Zahrada nebo GASK ukončili po několika letech sami zřizovatelé?

Zároveň se domnívám, že musíme více naslouchat a lépe hledat, ne pouze přebírat vyzkoušené strategie. Má to svá rizika. Je například daleko těžší na takové aktivity sehnat finance. Pokud se chceme vymotat

z autistické situace, kdy výtvarné umění děláme pro malou část zasvěcené společnosti, musíme tomu přizpůsobit také „prezentční projekty“.

Využití uměleckého díla pro nové způsoby komunikace, participace a spolupráce – to je model aktivně propojující dříve odděleně chápáné role umělce a diváka, jež si nová situace žádá. Pokud k tomuto propojení nedojde, nastává popisovaná situace – prázdné galerie sice „plní účel“, pro který vznikly, ale ztratily schopnost smysluplné komunikace a tím i své opodstatnění. Mění se v neživé depozitáře děl, jejichž hodnota se nesmí zpochybňovat.

Na druhé straně si můžeme říci, že jsme ideální model komunikace s diváky již našli: hranice mezi nimi a umělcem se dokonale smazávají na vernisážích v našich galeriích (a nejen v nich). Návštěvníci jsou totiž často sami také umělci, a tak v galerijním provozu dochází k výměně rolí – jednou vystavuješ, podruhé se díváš. V jistém smyslu jde o dokonalou harmonii. Přesto – bez ohledu na „skepsi, nezbytnou ironii a vypěstovaný odstup“ – by bylo velice trapné, kdyby právě tohle měl být v budoucnu náš příspěvek do debaty o podobě publika v 21. století.

Autor je spolupracovník galerie Tranzitdisplay.



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

HILARY MANTELOVÁ

Předvedte mrtvé

Přeložila Michaela Marková

398 Kč



V románu Předvedte mrtvé, jenž je pokračováním oceňované knihy Wolf Hall (Man Booker Prize za rok 2009, česky vydalo Argo v roce 2010) Hilary Mantelová zkoumá jednu z nejtajemnějších a nejděsivějších epizod anglických dějin: zkázu Anny Boleynové. Její nový román je odvážným obrazem tudorovské

Anglie, který vrhá nové světlo i na moderní svět. Je to práce vynikající autorky na vrcholu sil, což dokazují i významná ocenění, kterých se románu dostalo: roku 2012 získala Hilary Mantelová jako vůbec první žena podruhé Man Bookerovu cenu a současně i cenu Costa Book Award za nejlepší román i nejlepší knihu roku 2012.

LEENA LANDEROVÁ

Rozkaz

Přeložil Vladimír Piskoř

298 Kč



Román Rozkaz je napínavý příběh lásky odehrávající se na pozadí doznívající finské občanské války v roce 1918. Zatímco bílých se zmocňuje vítězné opojení, rozprášené jednotky rudých, v jejichž řadách bojovalo se zbraní v ruce i mnoho žen, se skrývají po lesích a v močálech. V klíčové scéně románu se popravčí četa chystá popravít skupinku značně zubožených rudých zajatkyň. Jedna z nich přežije a pokusí se o útěk, následně je jeden z vojáků vyslán, aby ji eskortoval k soudu. Cestou ztroskotají a uváznou na opuštěném ostrůvku. Trvá osm dnů, než je hlídka najde a konečně dopraví k soudu. Soudce, jenž vede vyšetřování, je stejně jako voják ženou, která zarputile odmítá cokoliv říci, neodvratně přitahován. A čím se vlastně žena provinila? Pravda se odkrývá jen pozvolna a úlomkovitě a některým aktérům zůstane navždy utajena.

Evžen Šimera

Duch látky

The Spirit of Matter

22 05 –
07 07 2013



Staroměstská radnice, 2. patro
 Staroměstské nám. 1, Praha 1
 Otevřeno denně kromě pondělí
 10–18 hodin

Old Town Hall, 2nd floor
 1 Old Town Square, Prague 1
 Open daily except Mondays
 from 10 am to 6 pm

www.ghmp.cz



FARMA V JESKYNĚ

FARM IN THE CAVE

DIVADLO

→ 24. květen

20:00, divadlo Ponec

ČEKÁRNA

→ 29. a 30. květen

20:00, Roxy/NoD

CESTA

→ 18. červen

20:00, Alfréd ve dvoře

Představení pro mladé publikum,
 studenty a organizace:

DIVADLO

→ 24. květen - 15:00, divadlo

Ponec

ČEKÁRNA

→ 30. květen - 16:00, Roxy/NoD

WORKSHOP

→ 18. - 23. červen – Muzikalita
 v divadle a scénická tvorba v hudbě,
 pod vedením režiséra Viliama
 Dočolomanského

www.infarma.info

06 / 2013

MOTUS > ALFRED

VE DVORE

02

HON NA LIŠKU
 EKS

06 07

STICKER
 M. Veling, J. Bárta & H. Třešňáková

12

MRAKY
 Handa Gote Research and Development

13 14

LINGUA MORIBUNDA
 Susanne Kass

15

MĚSTO
 Dětské divadelní studio Alfred Junior

18

CESTA
 Farma v jeskyni

19

PAN ROMAN
 Handa Gote Research
 and Development & Martin Ježek

20 21

KOUPELNY PART II:
 KRÁSA, MILD VERZE
 Rybařvoucí o.s.

WWW.ALFREDEDVORE.CZ

Národní divadlo



opera

UVÁDÍME
 V NÁRODNÍM
 DIVADLE

Bedřich Smetana

DVĚ VDOVY

Premiéra 30. 5. 2013

Dirigent: Robert Jindra | Režie: Jiří Nekvasil | Scéna: Daniel Dvořák | Kostýmy: Theodor Pištěk



Nevinnost v džungli válčího světa. Foto Silvano Magnone

I hory mají uši

Německý skladatel, režisér, reformátor hudebního divadla a galerijních zvukových instalací Heiner Goebbels se v jednom ze svých posledních děl odklonil od dřívější přímé divadelní radikality a nabídl ve svém výrazu pravděpodobně hudebně nejharmoničtější inscenaci. Ta si přesto zachovává ostré kolážovité kontury a politický základ.

LUKÁŠ JIŘIČKA

Na scénu potichu a poslepu vstupuje pětatiřet civilně oblečených dívek v předpubertálním a pubertálním věku ze slovinského sboru Carmica Slovenica. Pomalu našlapují, postupně narážejí do židlí, které jim stojí v cestě. Uklidňují se větou: „Everything is going to be alright.“ Ve své trajektorii se vyhýbají dvojici stojanů na divadelní světla, garderobě a objektu ve tvaru hůrky s umělým trávníkem, jehož pozadí tvoří naivistický obraz-kyč Ference Patakiho s polními květy a kostelíčkem v pozadí. Dokud všechny ve shluku nenařadí do hromady židlí, panuje pomalé tempo s hypnoticky opakovanou jedinou větou, která zazní i z reproduktorů. Tak začíná hudební inscenace Heinera Goebbelse *When the Mountain Changed Its Clothing* (Když se hora převlékla, 2012).

Scénický Bildungsroman

Dívky si s vyplašeným jekotem rozebírají židle, aby s nimi v choreografických konstelacích vytvářely na scéně geometrické obrazce, metaforické struktury znázorňující jejich vzájemné vztahy či se přímo v jedné řadě posadily před publikum a v dlouhé sekvenci pouze s pomocí mimiky předvedly proces svého dospívání. Ostatně – jedna z prvních vět, které na scéně zazní, se vztahuje k motivu končícího dětství a násilí, jež je skryto v navek nevinných tělech: „What do little girls dream about? – Knives, and blood.“ Sílu téměř větám, ale i celé, přesně rozvržené hudební inscenaci dodává hlavní divadelní forma jejich projevu: antikizující chór; z něhož se mnohdy vyděluje pouze jediná sólistka.

Dívky během představení procházejí několika tematickými rovinami a slouží autorovi jako média pro jeho politicky zabarvenou promluvu. Politický rozměr je Goebbelsově tvorbě vlastní již od samých počátků, kdy hrál v dechovém souboru s ironickým názvem Sogenanntes Linksradikales Blasorchester (Takzvaný levicověradikální dechový orchestr), a později se plně rozvinul ve spolupracích s předním východoněmeckým dramatikem

a režisérem Heinerem Müllerem. Kromě dozrávání, znázorněného i střídáním kostýmů, se inscenace dotýká i války, režisérova obsedantního tématu, jež znázornil ve většině svých rozhlasových i scénických děl. Dívky ze slovinského Mariboru se své historické nezátíženosti válkou a jejími hříchy zbavují především s pomocí slovesných a hudebních děl, která na scéně zpracovávají a jejichž prostřednictvím (nejen) politicky dospívají.

Goebbels tentokrát upouští od efektní práce s divadelní mašinerií. Na rozdíl od inscenace *Eraritjaritjaka* (2004), kde z inteligentního a na dálku ovládaného světla byl schopen vytvořit autonomní „organismus“ nepodobný psovi, či strojového, a přesto netechnicistního představení *Stifters Dinge* (Stifterovy věci, 2007), kde se mechanismus divadla bez přítomnosti herců či hudebníků stal centrálním tématem díla, zde nabízí odhalený divadelní svět, v němž dívky ovládají většinu scénografie – světly počínaje, kostýmy konče. Zde není místo pro kouzla a triky.

Malé partyzáanky

Válečným souvislostem neunikla ani hudební sféra. Některé z použitých, zdánlivě líbezných písní jsou přímo jugoslávského původu – jejich balkánský kolorit budí dojem, že se jedná o populární šlágry děsivé bregovičovské produkce, ale není tomu tak. Půvabnost obrazů a scénické akce prudce kontrastuje s texty, jejichž autory jsou například Joseph Eichendorff, Adalbert Stifter, Gertrude Stein, Alain Robbe-Grillet či Marina Abramović, a hudbou velmi rozličného původu. Slyšíme zde ohlasy elektronické klubové scény nebo ambientu, ale i třeba Schönberga, Brahmsa, církevní hudby či titovských partyzánských písní. Inscenace se každou chvílí převléká, ale pod příjemným zevnějškem se skrývají bolestivé ostny nedávných válek a konfliktů. Tělo hor je zmrzačené, snaží se proto skrývat za příznivým obalem.

Autor zde do značné míry rezignuje na vlastní skladatelskou činnost a soustředí se na montáž cizích děl – různých stylistik, kontextů a epoch. Ačkoliv patří k nejdůležitějším současným německým skladatelům, dokáže se stejně jako Brecht, stoupenci plunderfonie či třeba mistři radikálního filmového dokumentu a prudkých střihů Alexander Kluge a Harun Farocki vyjádřit prostřednictvím již stvořených uměleckých děl a aktivovat divákovu představivost zdánlivě nesouvztažnou a nehierarchickou divadelní strukturou, v níž jsou si všechny elementy rovné – hudba, světlo, zpěv, obrazy, scénografie i herectví. Jen je z inscenace občas cítit ostych tvůrčího týmu pracovat s jevištními aktérkami s větší surovostí a poněkud nadbytečná potřeba zaoblovat bolestivá témata pomocí půvabných scenerií a panenských hlasů.

Heiner Goebbels: When the Mountain Changed Its Clothing. Režie Heiner Goebbels, dramaturgie Matthias

Mohr, scénografie Klaus Grünberg, kostýmy Florence von Gerkan, účinkuje Carmica Slovenica. premiéra 26. 9. 2012, Bochum. Psáno z reprízy 5. 5. 2013, Halles de Schaerbeek, Brusel.

Tenká linie nevědomí

Život je naplněn hledáním štěstí. Co když ho ale skutečně dosáhneme? Nabízejí se dvě možnosti – buď se ho pokusit zbavit, aby nás jeho prchavost nezranila, anebo jej přijmout jako cestu k jiné zkušenosti. Často si však ani neuvědomíme, že jsme něčeho podobného docílili. Co je tedy náplní života? Může nám napovědět Dracula.

MICHAL MAJNUŠ

Zinscenovat román Brama Stokera *Dracula*, který byl již mnohokrát divadelně zpracován (například režiséry Davidem Jařabem či Grzegorzem Jarzynou), vyžaduje patřičnou dávku sebezapření a odstupu, ale hlavně nalezení nového klíče ke zdánlivě exploatované předloze. Režisérka Barbara Herz a dramaturg Martin Sládeček z JAMU se pokusili rozehrát *Draculu* z trochu jiné perspektivy. Základním motivem se pro ně stala otázka štěstí, která je jen sporadicky orámovaná krvelačnými bestii se špičatými zuby.

Vampýři z Kotelce

Zářivě bílý klavír, bledá tvář vyděšené Míny, smutný pohled doktora Sewarda, několik plechovek s párký s nezapomenutelným obalem Kosteleckých uzenin. Teskná a drastická hudba usazuje publikum v hledišti, zatímco v šeru jeviště se zvolna rýsuje sehnuté groteskní dívčí tělo. Scéna Divadelního studia Marta, v níž se inscenace *Dracula* odehrává, je co možná nejskromnější. Jedinou reálnou proprietou je zde klavír, jehož zvuk společně s „tajuplně“ nasvícenými postavami dokresluje lehce hororovou atmosféru.

S trochou obtíží je v průběhu představení možné identifikovat dvě dějové roviny, na nichž je inscenace postavena. Nejdříve je obecnost provedeno Míniým podvědomím. Snová poloha hercům sluší, neboť jim umožňuje využít vlastní invenci a přetvořit si slavné postavy ke svému obrazu. Zvláště Lucie Končoková v roli nezbedné Lucy tento prostor využívá beze zbytku. Působí jako zvláště přítulné, naivně bezbranné zvířátko v rukou

pomyslného Draculy, které je svým pronikavým hlasem schopné způsobit bohlav nejednomu z diváků. Navíc je její herecký výkon výsostně zralý a přesvědčivý.

Stoker viděný Freudem

Druhou rovinu inscenace, tentokrát v reálném čase i prostoru, autoři postavili na dia-logu Míny s doktorem Sewardem. Mína, zničená manželstvím s Jonatánem, se skrze freudovskou analýzu noří do snů, aby pocho-pila zlomové okamžiky svého života a zjistila, v čem spočívá příčina jejího neštěstí. Psychoanalytik Seward jí nabízí vysvětlení, která však oddaná manželka nemůže přijmout. Musí udržet krok s Jonatánem a nesmí podlehnout svodům doktora, jenž se do ní zamiloval. Hledá ve svých snech, ovšem čím více zabředává do nekontrolovatelných míst nevědomí, tím vzdálenější se zdá být klíč ke štěstí. Mína tak stojí nad propastí, do které se vrhá vlastní vinou. Není si totiž schopna přiznat, že štěstí není spojeno s věcmi, nýbrž se stavem mysli.

Mína je úhelným kamenem studentské inscenace. Samotný hrabě Dracula se paradoxně na scéně neobjeví ani jednou. I v textu se mihne pouze letmo. Dostává se tak na úroveň titulní vábničky, která si pohrává s horizontem očekávání, že inscenace bude srozumitelná. Zároveň je ale styčným bodem, který všechny postavy inscenace spojuje v jeden celek. Ospravedlňuje jejich místo ve hře. Představuje neviditelný symbol zla, jež je původcem všeho neštěstí a bolesti nejen Míniy a Sewardovy.

Režisérka se publiku snaží pomoci při hledání pohyblivé a tragické hranice snu a reality prostřednictvím světél a zgroteskněním snových poloh. Jednoznačná linie zde však neexistuje. I když se inscenace jako celek jeví nejednotně, neurovnaně až zběsile, její dynamika je imponující, ačkoliv právě ona znesnadňuje porozumění. Někdy až příliš polyfonní podívaná nevychází publiku vstříc. Spíše se od něj každou další větou, každým pohybem vzdaluje. Pravdou však zůstává, že divadlo v podání dua Herz – Sládeček vždy nabízí heterogenní divadelní tvar, vzpírající se jednoduchým závěrům.

Dracula trpí poměrně častým syndromem studentského divadla: snaží se sdělit více, než dokáže artikulovat. Noří se do nitra člověka tak hluboko a porušuje zaběhnutý status quo natolik silně, že rozměšňuje své téma. Vzniká tak dojem, že herci snad něco podstatného a vysvětlujícího zapomněli, nebo že scénář možná v půlce příprav shořel.

Autor je publicista.

Bram Stoker, Barbara Herz, Jitka Herčíková:

Dracula. Režie Barbara Herz, hudba Michal Indrák, dramaturgie Martin Sládeček, scénografie Kateřina Míhlová, hrají Tereza Lexová, Tomáš Červínek, Lukáš Černocho, Dalibor Buš, Lucie Končoková. Divadelní studio Marta, Brno, premiéra 14. 4. 2013.

Nanebevstoupení pop ikony

Audiovizuální produkce americké zpěvačky Lany Del Rey prohlubuje a rozšiřuje estetickou kategorii kýče a staví ji do mnohem příznivějšího světla, než v jakém ji většinou nahlíží současná teorie. Navíc ukazuje, jak tento deklasovaný fenomén ve spojení s popkulturou rozpouští doposud udržovanou hranici mezi „nízkým“ a „vysokým“ uměním.

TOMÁŠ JIRSA



Lana Del Rey ukazuje všude tentýž melancholický výraz. Foto VUF

S kýčem je potíž. Obecné mínění se většinou shodne na tom, co kýčovitě je, problém však nastává, když má dotčený vnímatel vysvětlit proč. Spíše než na to, co kýč dělá, soustředí se jazyk na atributy s ním spojované, přičemž ty nejčastější jsou lživost, podbízivost, křiklavost, projev špatného či šosáckého vkusu, mělkost, odvozenost a přehnaná sentimentálnost. Na problémy s definováním kýče naráží i estetická teorie, která se od běžného, povýtce hodnotícího a jednostranného postoje mnoho neliší. Napříč myšlením o kultuře tak vyvstává kýč jako jakýsi estetický i etický „abjekt“ – cosi, s čím je nutné se vyrovnat jen proto, aby to mohlo být záhy odvrhnuo, zasuto a nespátřeno. Například Tomáš Kulka, v současnosti jeden z nejcitovanějších teoretiků kýče, nahlíží tento fenomén v umění jako estetický defekt a sugestivně tvrdí, že jeho masová přítazlivost spočívá v tom, že „spojuje extrémně nízkou intenzitu estetickou s vysokou intenzitou emocionální“. Není však podobné odtržení afektivity a estetických hodnot příliš reduktivní a nemíjí se se zkušeností s moderním či současným uměleckým dílem?

Mezi mramorem a tetováním

Videoklip písně ze stejnojmenného alba *Born to Die*, který v těsné návaznosti na autorský koncept americké zpěvačky Lany Del Rey v roce 2011 natočil režisér a hudebník Yoann Lemoine aka Woodkid, pozoruhodným způsobem propojuje několik emblematických prostor kulturních dějin s exaltovanou afektivitou milostného citu a rozehrává scénu plnou křesťanské ikonografie, barokních kontrastů, manýristické gestuality i zcela současných realii populární kultury. Vyprávění o lásce,

vášni a smrti je rámováno objetím polonahého páru na pozadí povlávající americké vlajky. V tomto „tableau vivant“ lze vidět poctu Madonně, v jejímž videoklipu *American Pie* z roku 2000, režírovaném Philippem Stölzlem, tvoří v pozadí zavěšená americká vlajka permanentní kulisu scén, v nichž pózují a líbají se obyčejní Američané všech generací, barev, rozměrů i sexuálních orientací.

V klipu Lany Del Rey, která je rovněž jeho protagonistkou, je obraz plný rafinovaných kontrastů, sladěných do harmonie. Druhou klíčovou postavu ztvárnil newyorský DJ a model Bradley Soileau, jehož tělo zdobí rozsáhlé tetování na hrudi, pažích, krku i hlavě. Zatímco potetovaný milenec má oči zavřené, po zpěvaččině bělostné kůži a její neustále exponované tváři sklouzneme k jejímu pohledu, který je stejně tak „branou do duše“ jako do jejího nostalgicky laděného příběhu. Kontrast tedy spočívá i v rolích těl: zatímco prostřednictvím zpěvačky vcházíme *dovnitř*, do světa jejího příběhu i svědectví, tetováním pokryté, štíhlé a svalnaté tělo milence sehrává v klipu roli ornamentu, ovšem nikoli ve smyslu pouhého spektakulárního doplňku či okras, ale dominanty akcentující *estetiku povrchu*. Rozechvělá draperie vlajky doplňuje jemně se pohybující potetovanou paži, jež hladí bílou kůži. Těla, a snad i duše jako by zde zcela splyvaly.

Nájezdem kamery vstupujeme do interiéru manýristické kaple sv. Trojice ve francouzském paláci Fontainebleau pocházejícím ze 16. století, v němž je zpěvačka usazena v slavnostních bílých šatech a modrých květech, zdobících její zvlhčené zlatavé vlasy, na masivním černém trůnu mezi dvěma obřími ležícími tygry. Z tohoto přepychového, mramorem vydlážděného

místa je příběh fokalizován – četnost pečlivě komponovaných záběrů z kaple a především polodetailů a detailů zachycujících Laninu tvář je téměř stejná jako četnost scén ústředního narativu. Slova písně se linou jen pár metrů před barokní malbou Jeana Duboise zobrazující sejmутí Krista z kříže, pod nímž se rozkládá mohutný oltář sochaře Franceska Bordoniho se zlatými svícny a křížem. Chlad italského mramoru kontrastuje s žárem vášně v textu písně a barokní patos se z palácového interiéru vlévá do venkovních kulís smrtelné road movie. Palác Fontainebleau navíc není jen typickou ukázkou exportu italského manýrismu do Francie. Také Madonna v posledním dvojverší své písně *Secret Garden* z roku 1992 situuje utopický prostor „somewhere in fountain blue“. Poetika klipu Lany Del Rey tak exponuje transhistoričnost tohoto místa a současně rozvíjí jeho popovou emblematickosti.

V klipu sledujeme montáž dvou zcela nesorodých a historicky i poeticky disparátních světů. Laděním oděvu do modré a bílé, tedy barev symbolizujících neposkvrněnost a transcendenci, ale stejně tak opakovaným nájezdem kamery snímající stropní fresky kaple, čili iluzivní nebe, jako by celý výjev zobrazoval nanebevstoupení protagonistky. Z tohoto sakrálního prostoru se však za soumraku přesouváme k bílému automobilu Pontiac, tedy veskrze profánní kulise, která se během klipu stává takřka mytickým prostorem erótu a thanatu. Erós je zde zobrazen zcela obnaženou milostnou vášní, sexuální napětím i exponovanou tělesností obou protagonistů a akcentován prostým aktem kouření marihuany. Thanatos, pud smrti a princip destrukce, vstupuje do intimního prostoru skrze hádku milenců, prvky fyzické agrese umocněné detailem na reflektory noci se řítícího automobilu a především závěrečnou, zcela nevyhnutelnou havárii. Tu však nespátříme, ve finální dramatické scéně za doprovodu gradujícího hudebního leitmotivu vidíme jen to, co zbylo: polonahý milenec třímá na pozadí hořících trosk v náručí mrtvou Lanu v roztrhané, ještě před chvílí bělostné kovbojské bundě, jejíž zkrvavené cáry evokují potrhnaná křídla anděla. Kamera se vzdaluje z nočního místa tragédie a narativní kruh se uzavírá návratem k počátečnímu objetí před vlajkou, ke scéně, již opět vévodí tvář.

Narcismus tváření a nevěsty šelem

Způsob, jakým Lana Del Rey zobrazuje svou tvář v klipech, stojí za povšimnutí hned z několika důvodů. Na rozdíl od většiny klipové produkce současné populární hudby, ve které celkem jednoznačně převládá estetika svádění, masek a převleků (příkladem je Lady Gaga), Lana Del Rey ukazuje všude tentýž melancholický výraz a její tvář je patrně nejopakovanějším, až hypnotickým motivem všech klipů. Permanentní expozice vlastní vizáže, určitý „narcismus tváření“, se efektivně propojuje s multiplikovanou přítomností subjektu: zpěvačka figuruje v počáteční sekvenci v nahé póze, je vypravěčkou v kapli a zároveň protagonistkou tragického příběhu. Současně tento popový narcismus kontrastuje s téměř nulovým zpěvaččiným pohybem a mimikou i její stydlivostí až nemotorností při živých vystoupeních.

Klip od samého začátku znázorňuje množství míst a figur, které ztělesňují atributy tradičně spojované s kýčovitostí. Slovy nepřilíš bystrého kritika-krasoducha lze video shrnout následujícími slovy: dvě dokonalá těla se objímají na pozadí symbolu americké státnosti; v nablýskané kapli, která je dnes spíše magnetem turismu než místem duchovního spočinutí, sedí perfektně nalíčená zpěvačka v póze divy a s melancholickým výrazem zpívá o útrapaté lásce. A ti dva bengálští tygři, povalující se souměrně vedle Lanina trůnu: jde vůbec o něco jiného než laciný efekt?

Tvořivost kýče (nejen) ve videoklipu Lany Del Rey

Ještě hůř! Ti tygři nejsou ve skutečnosti dva, ale jen jeden, a jak divák patrně tuší, jedná se o trik: scény se zpěvačkou na trůnu a tygrem po stranách byly natočeny zvlášť, bok po boku se Lana a její tygři ocitli teprve v postprodukci... Nemluvě o heroickém závěru, kdy sice mrtvou, nicméně v andělské póze spočívající s narativem. Stejně nesourodý a zdánlivě přímočarý je symbolický potenciál tygrích kulis, které celkem jednoznačně anticipují smrtelný osud hrdinky, ale také animální a spontánní rozměr erotické vášně („walk on the wild side“). Ať už to tvůrci klipu tušili či nikoliv, zasazení krásy v bílých šatech mezi tyto majestátní predátory má hned dvojí kulturní předobraz sbíhající se v toposu smrti zasvěcených „nevěst šelem“. Řeč je o jedné fantaskní scéně z hollywoodského snímku *Male and Female* Cecilia B. DeMilla z roku 1919, v němž je tehdy začínající hvězda němého filmu Gloria Swansonová v roli křesťanské otrokyně na příkaz babylonského krále předhozena lvům. Sestup do této „jámy llové“ – který si sama herečka na režisérovi vynutila – a především závěrečná vrcholně riskantní scéna, v níž Swansonová s nahými zády a pažemi leží tváří k zemi pod mohutnými tlapami řvoucího lva, je přímou citací obrazu *Nevěsta lva* Gabriela von Maxe z roku 1875, na němž ve stejné póze spočívá v bílých svatebních šatech a s prsty zaťatými do země mrtvé tělo nevěsty.

Vskutku, milostné afekty jsou zde manifestovány zcela explicitně, pompéznost Fontainebleau je exponována nejen v kapli, ale také v dalších palácových prostorách, v nichž se zpěvačka objevuje zcela bez logické souvislosti s narativem. Stejně nesourodý a zdánlivě přímočarý je symbolický potenciál tygrích kulis, které celkem jednoznačně anticipují smrtelný osud hrdinky, ale také animální a spontánní rozměr erotické vášně („walk on the wild side“). Ať už to tvůrci klipu tušili či nikoliv, zasazení krásy v bílých šatech mezi tyto majestátní predátory má hned dvojí kulturní předobraz sbíhající se v toposu smrti zasvěcených „nevěst šelem“. Řeč je o jedné fantaskní scéně z hollywoodského snímku *Male and Female* Cecilia B. DeMilla z roku 1919, v němž je tehdy začínající hvězda němého filmu Gloria Swansonová v roli křesťanské otrokyně na příkaz babylonského krále předhozena lvům. Sestup do této „jámy llové“ – který si sama herečka na režisérovi vynutila – a především závěrečná vrcholně riskantní scéna, v níž Swansonová s nahými zády a pažemi leží tváří k zemi pod mohutnými tlapami řvoucího lva, je přímou citací obrazu *Nevěsta lva* Gabriela von Maxe z roku 1875, na němž ve stejné póze spočívá v bílých svatebních šatech a s prsty zaťatými do země mrtvé tělo nevěsty.

Od efektu k afektu

V souvislosti s průhledností i skrytostí těchto náznaků je rovněž pozoruhodná zcela ostentativní gestikulace, již Lana i její „boy toy“ doprovázejí a především zdvojují zpívaný text. Když slyšíme v refrénu slovo „die“, zpívající Lana si projede prsty pod krkem, když zazní verš „You like your girls insane“, zpěvačka užije známé gesto kroužení prstem u spánku a podobně fráze „get high“ se pojí s náznakem kouření jointu. Na první pohled možná rušivě, o to zajímavěji se tato hra zdvojeování a anticipace dostává z prostoru kaple, odkud se zpívá, vypráví a současně komentuje, do diegetického světa příběhu. Smrtelné gesto prstů při výrazu

„die“ totiž opakuje i milenec v jedné palácové scéně. Tato zobrazená gesta tak nejsou pouhou reduplikací textu písně, ale rovněž elementem umožňujícím prostupnost jednotlivých narativních a kompozičních vrstev.

Jinými slovy, velká část toho, co v klipu vidíme, jako by byla organicky nesourodá, nelogická, přemrštěně afektovaná, doslovná, pompézní a nabubřelá, zkrátka jako by se odehrávala především pro *efekt*. Obraz ani text tím však nijak neztrácí na estetické síle, ba naopak. Nasnadě je tedy otázka, zda je tato estetika, ať už vědomě či nevědomě, takzvaně na hraně kýče (jak se to často říká například o filmech Pedra Almodóvara, Julia Medema či Sofie Coppoly), nebo zda je přiznaně, ba strategicky kýčovitá. A to ne ve prospěch ironie – jak o tom v souvislosti se strategií postmoderny píše Guy Scarpetta –, ale afektu. Otázka však může znít i jinak, aniž by byla do hry vtažena intence autora klipu. Není to právě kýč, co umožňuje zintenzivnění a rozvinutí přepjaté milostné i erotické *afektivity* a transhistorického *patosu*, oscilujícího mezi manýristickými scénami, barokními obrazy a současnými kulisami road movie?

Nesmyslné haraburdí

Pojem kýče, který etymologicky sahá do druhé poloviny 19. století, proslavili ve třicátých letech myslitelé, kteří se jej snažili postavit do opozice vůči avantgardnímu umění a kritizovali jej z marxistického hlediska jakožto typ „falešného vědomí“. Pro Theodora W. Adorna představoval kýč „parodii katarze“, pro Hermannu Brocha „zlo v hodnotovém systému umění“ a Clementu Greenbergovi, byť jej chápal jako nutný produkt průmyslové revoluce, ztělesňoval „zástupné zážitky a falešné pocity“. Podstatný je zde Brochův argument o původu kýče, především v souvislosti s díly vrcholného romantismu totiž ukazuje jeho dominantní rys: „vypjatou fantazii, která je vlastní přepjatosti“. Vyvrací se tím jeden z často omílaných argumentů Mateie Calineska, který tvrdí, že kýč postrádá „historickou hloubku“, a zvýrazňuje jeho skečovitost a lacinost. Z estetického pohledu lze prý „kýč považovat za odpadek nebo nesmyslné haraburdí“ a „zvláštní formu estetické lži“. Vnucuje se pochopitelně otázka, zda má tento apriorní estetický pohled jiný cíl než zachování hranic mezi vážným uměním a uměním zajišťujícím zábavu a jak by asi vypadala „estetická pravda“.

V kontrastu s tímto chápáním pojmu kýče v intencích „estetiky podvodu a sebeklamu“, jak to vyjádřil Calinescu, se o to významnější jeví pojetí dvou současných autorek – Evy Le Grand a Valérie Arraultové. Eva Le Grand pojmenovává kýč jako „antropologickou potřebu afektivního a fantasmatického uspokojení subjektu“. Stačí si vzpomenout na prvořadou roli, jakou afekt a fantasma sehrávají v estetice klipu. Afekt tudíž vede k efektu, který má rozměr esteticko-anthropologický, což je patrné i tam, kde si audiovizuální kýč videoklipu *Born to Die* pohrává s mísením dějin a odlišných ikonografií. Zejména díky postmoderně se podle Arraultové antropologický status kýče výrazně proměnil, stal se všudypřítomným a „všežravým“. Styčné plochy leží zejména v hédonistické touze po *požitku* a odmítnutí dějinné kauzality. Kýč ústí do „postmoderní estetické senzibility“, pro kterou již dávno nemá smysl opozice mezi uměním a kýčem, neboť základní princip postmoderny zní: „je zakázáno zakazovat“.

Ve snaze odpovědět na otázku, jak si nakažlivost kýče a jeho neodolatelnou přitažlivost vysvětlit, stanovuje Kulka ve vztahu k vizuálnímu umění tři definující podmínky: „1) Kýč zobrazuje objekty nebo témata, která jsou všeobecně považována za krásná nebo která mají silný emocionální náboj. 2) Tyto objekty a témata musí být okamžitě identifikovatelné. 3) Kýč substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazovaným tématem.“ Rozporuplnost této velmi široké definice, do níž by se zajisté vešla celá řada děl primárně nekýčovitých, se ještě znatelněji projevuje tam, kde se autor vypořádává s přitažlivostí kýče v pop artu: „Jeho líbivost vyplývá z parazitního vztahu k emocionálnímu náboji zobrazeného tématu (...). Podmínka okamžité identifikovatelnosti vysvětluje stylisticky konzervativní charakter kýče a třetí podmínka ukazuje, že kýč, na rozdíl od skutečného umění, neobohacuje naše prožitky.“

Chvála parazitismu

Na obhajobu kýče i klipu americké pop ikony snad jen pár námitek. Jak je patrné z veskrze kýčovitého díla, okamžitá identifikovatelnost tématu stylistické inovaci nijak nebrání. Naopak, Lemoine nesahá po obvyklé klipové estetice, plné nečekaných a rychlých střihů, agresivního zoomování kamery či záběrů na živou koncertní performanci, nýbrž spojuje tradiční filmovou naraci s poetikou tableaux vivants,

popkulturními citacemi a mísením značně heterogenního prostoru. „Na rozdíl od skutečného umění,“ píše na jiném místě Kulka, „je pro kýč vždy důležitější, *co* je v něm zobrazeno, než *jak* je to zobrazeno.“ Jenomže jak oddělit vizuální opulenci a spektakulárnost celého klipu od milostné fabule, kterou ztvárňuje? A hlavně – proč je oddělovat? „Parazitnost“ kýče podle autora pramení z líbivosti, způsobené jeho emocionální či sentimentální vlezlostí. Seriózní umělci se dnes prý „zpravidla vyhýbají citově nabitým tématům“. Podobný strach nejen estetiků z těch nejuniverzálnějších emocí, dojetí, nostalgie či pocitu něhy tváří v tvář uměleckým artefaktům pregnantně označil filosof Robert C. Solomon za čirý snobismus.

Pokud ovšem Kulkovo tvrzení o parazitním vztahu k emocionálnímu náboji tématu budeme číst mírně proti srsti, rysuje se před námi metonymická figura, která má moc kýč naopak obhájit. Stačí se pozastavit nad tím, co vlastně výraz parazit znamená. Ten totiž nemusí označovat jen biologického škůdce či nějaký útočný element, ale naopak tvořivou metodu, neboť, jak píše teoretik architektury Greg Lynn, parazit „neohrožuje žijícího hostitele, ale vynalézá jej tím, že konfiguruje nesourodé systémy do sítě, jejíž se stává integrální součástí“. A právě kýč Lany Del Rey je tímto tvořivým parazitem, který (znovu)vynalézá a rozehrává vše, čeho se dotkne: barokní patos křesťanské ikonografie, afektovanou gestualitu manýrismu a stejně tak emblémy spojené se současnou popkulturou. Napříč afekty, ovládajícími téma i způsoby zobrazení, prochází kýč, jehož cílem je zvláštní efekt: zesílení působivosti veškerého zobrazeného světa a současně vytvoření jeho nové logiky, jejímž řádem jsou přepjatost a exces. Nabízí se tak možnost, že kýč – aspoň ten kýč, který používá i vytváří postmoderna a popkultura – představuje transhistorický afektivní princip, jenž estetickou zkušenost s dílem zintenzivňuje a zkušenost žitou estetizuje. Antropologický rozměr kýče tak možná jednou povede k tomu, že jeho přítomnost v životě i umění nebude vnímána jako zhoubná nákaza, nýbrž blahodárná symbióza.

Autor je pianista.

Text představuje zkrácenou a přepracovanou verzi příspěvku, který zazněl na workshopu **Brak v literatuře, vědě a populární kultuře**, pořádaném Ústavem české literatury a literární vědy FF UK v listopadu 2012 v rámci projektu na výzkum popkultury.



Kýč Lany Del Rey je tvořivým parazitem, který (znovu)vynalézá a rozehrává vše, čeho se dotkne. Foto VUF



Emmeline de Mooij: Bez názvu, 2009



Jak ocenit vycpaného žraloka

Finanční odměna za práci umělce se velkou měrou odvíjí od tržní ceny jeho výtvoru. Svou roli kromě kvality artefaktu bohužel hraje mnoho dalších faktorů, které tvůrce nemusí mít vůbec pod kontrolou.

JAKUB HORŇÁČEK

Jednou z chimér, které jsme museli strpět v období hospodářské krize, byla i relativní stabilita trhu s uměním. Zrodila se na stránkách prestižních ekonomických deníků a časopisů, od Financial Times přes Forbes po The Economist. Tyto tiskoviny viděly v uměleckých dílech krizová aktiva („assets of refuge“) pro všechny, kdo byli vystrašení propadem na světových burzách i cenami realit. Jak však dokládají zprávy o stavu trhu s uměním *Art Market Trends* za roky 2009 až 2011, stabilita trvala jen krátkou dobu a krize dopadla i na tuto část globálního trhu.

Světy umění

Hlavní problém, na který narazíme, když se bavíme o trhu se soudobým uměním, spočívá v určení toho, s čím přesně se na tomto trhu obchoduje. Arthur Danto ve svém slavném eseji *Artworld* z roku 1964 (česky Svět umění, Aluze 1/2009) ukazuje na příkladech pop artu a ready mades, že to, co činí jakýkoliv artefakt uměleckým dílem, je především přítomnost určité umělecké teorie, která je akceptována alespoň částí uměleckého světa. Podobně popisuje umělecké dílo i Howard S. Becker v sociologické studii *Art Worlds* (Světy umění, 1982): „Z našeho úhlu pohledu umělecké artefakty nejsou dílem jednotlivých tvůrců, „umělců“, majících vzácné a speciální vlohy. Jsou spíše výsledkem společné tvorby všech osob, které skrze pravidla světa umění spolupracují na vytváření existence těchto děl.“ Umělecká hodnota díla je tvořena a legitimizována institucemi a sociálními aktéry, kteří mají možnost formulovat relevantní estetické soudy, určovat estetické hodnoty a distribuovat je ve světě umění – renomovanými galeriemi, vysokými školami, specializovanými časopisy, etablovanými kritiky umění.

Esteticko-umělecké hodnoty dílům přikládáné však mají dvojí tvář: jednu nastavují těm, kteří se takto podílejí na jejich tvorbě, a druhou směřují k divákům. Právě vkus publika a jeho vnímání stanovených esteticko-uměleckých hodnot studoval Pierre Bourdieu, jenž ve svém stěžejním díle *La Distinction* (Distinkce, 1979) ukázal, nakolik je obsah tohoto sociálního vztahu mezi artefaktem a divákem strukturovaný společenskou třídou, úrovní a kvalitou dosaženého vzdělání nebo sociální skupinou, ke které se nositel vkusu hlásí. Hodnota, jež je dílu divákem přisuzována, se tak stává sociálním vztahem, utvářejícím se v rámci určitého společenského pole, a jako taková je proto i do značné míry proměnlivá.

Vedle odpovědnými institucemi tvořených a publikem schvalovaných či odmítaných esteticko-uměleckých hodnot má každé umělecké dílo svoji potenciální směnnou, tržní hodnotu. Karl Marx v *Kapitálu* ukazuje, že směnná hodnota nejenže vůbec nemusí reflektovat materiální kvality určitého díla, ale dokonce je na nich relativně nezávislá – to však pochopitelně neznamená, že je nahodilá. Ačkoliv laik pozorující zpovzdálí trh s uměním (či tu jeho viditelnější část: veřejné aukce) může nabýt domněni, že cenu díla do velké míry utvářejí prchavé vášně sběratelů, existence přesně stanovených kritérií posuzování hodnoty díla a konvence průběhu prodeje napovídají, že tomu je jinak. Galeristé se vždy snaží prodávat srovnatelná díla jednoho autora za stejnou či zvyšující se cenu. Podobné pravidlo ctí do určité míry i aukční domy, byť vzhledem k povaze transakce je dodržení této normy obtížnější a také méně vyžadované.

Marx poukazuje, že směnná hodnota si žádá legitimizaci ze strany tržních aktérů, která závisí na dalších vlastnostech zboží, například na jeho užitečnosti, kvalitě či prestiži jeho spotřeby. Obchodníci s uměleckými díly

(ač se to mnohdy zdráhají připustit) ovšem mimo to potřebují i umělecké instituce a sociální aktéry určující, co „umění“ vůbec je, aby mohli nadále produkovat společensky akceptovatelnou směnnou hodnotu prodáváných děl. A na druhé straně, jak ukazuje Howard S. Becker, svět umění musí neustále vyhledávat ekonomické zdroje, k čemuž často dochází komodifikací uměleckých děl či prodejem specifických uměleckých dovedností. Především v situacích, kdy chybí silná veřejná podpora uměleckých institucí, se hranice mezi světem umění a trhem s uměním

norem funguje u performancí či „mechanizovaných“ fotografií a grafik. Ovšem i v těchto případech, kde není de facto komodifikován originál, ale jen jeho určitá ztvárnění či speciálně vymezené kopie, je pro trh s uměním klíčová možnost rozlišit mezi autorizovaným a neautorizovaným dílem. I ve figurativním umění dochází k transformaci samotného pojmu vzácnosti.

Pojem vzácnosti zřejmě velmi úzce souvisí s autenticitou. Pro tvorbu směnné hodnoty je naprosto zásadní možnost určit autorství určitého díla či alespoň autorství pravděpodobné.



Maurizio Cattelan: L.O.V.E., 2011

stává propustnější, než by se na první pohled mohlo zdát.

Co se prodává?

Vraťme se k původní otázce. Co se vlastně na trhu s uměním prodává, co se „směňuje“? Zásadní roli mají zmiňované esteticko-umělecké hodnoty, jelikož uznání ze strany alespoň části umělecké sféry umožňuje samotnou komodifikaci díla. Žádný artefakt se nemůže stát součástí trhu s uměním, pokud nezíská alespoň domnělý status uměleckého díla. Podobně zasazení díla do určitého uměleckého proudu může výrazně ovlivnit budoucí vývoj jeho hodnoty. Ze specializovaných publikací, jako je *Art Market Trends*, je například patrné, že staré umění, jehož hodnota už je společensky „nepochybná“, má stabilnější vývoj ocenění, zatímco soudobé umění je doprovázeno výraznějšími apreciacemi, ale také zásadními depreciacemi, a tudíž představuje nejvhodnější terén pro spekulativní operace.

Proces tvorby směnné hodnoty je dále ovládan přísnými pravidly reprodukovatelnosti uměleckého díla. Zatímco v malířství většinou nelze vytvářet autentické kopie jednoho obrazu, volnější zvyklosti panují v sochařství, kde se za originální umělecká díla považuje až šest kopií jedné sochy, a naprosto jiný systém

Problém přiřazení autora dílu ovšem dostal v soudobém umění novou dimenzi, než jen pouhé doložení pravosti. Například je obecně známo, že Andy Warhol své síťotisky mnohdy jen autorizoval, ale nesignoval. Přestože těchto síťotisků existuje poměrně velké množství, jedná se o artefakty, jejichž hodnota může dosáhnout na veřejných aukcích i několika milionů dolarů. Dvacáté století přináší celou řadu vědomých experimentů s vlastním autorstvím: jeden z nejznámějších případů představují autentická falza Giorgia de Chirika. Italský malíř totiž ke sklonku života signoval některé obrazy svých přátel, prohlásil autentické obrazy za falešné a současně produkoval signované kopie některých děl svého metafyzického období.

Ve sporných případech hrají klíčovou roli instituce mající uznávaný monopol na určení autenticity. Většinou se jedná o nadace, které spravují autorská práva daného umělce a současně slouží jako autentifikační instituce. Nadace Giorgia de Chirika tak každý rok rozhoduje celou řadu sporných případů autenticity obrazů. Monopol těchto organizací však může být – především u těch nejznámějších tvůrců – zpochybňován a oslabován jinými aktéry a institucemi. To lze pozorovat i v případě více než sporných kreseb Francise Bacona v držení Cristiana Ravarina, které

O vzniku aukční hodnoty uměleckého díla

byly vystaveny minulý rok v Praze. Autenticita kreseb byla odmítnuta nadací Bacon Estate, spravující pozůstalost irského umělce, avšak její výklad se musel srovnat s rozsudkem soudu, který naopak nepřímou autenticitu přiznal, a odlišným názorem mnohých kritiků a kurátorů. A podobně bývají soudně přezkoumávána mnohá negativní rozhodnutí Andy Warhol Foundation for the Visual Arts.

Sociální kapitál umělce

Třetí komodifikovanou složku uměleckého díla představuje sociální kapitál samotného

že se většinou zakládaly na regresivní analýze vývoje cen na veřejných aukcích či v galerijních prodejkách. Tyto žebříčky, přítomné v každé větší publikaci o trhu s uměním, mají dvě zásadní omezení: většinou se vztahují pouze na národní trhy a metoda výzkumu je činí slepými při předpovídání změn na trhu, které jsou přitom pro otázku ceny díla klíčové.

Originálním a výjimečným pokusem je tak žebříček Kunstkompass, vydávaný od roku 1970 magazínem Kapital, který se snaží měřit prestiž a věhlas umělců moderního a současného umění na základě vyhodnocení vývoje cen prodaných děl, dosažených významných uznání a dle celkové aktivity daného umělce. Je však otázkou, zdali je Kunstkompass opravdu nástrojem sloužícím k měření sociálního kapitálu umělců, či spíše sebenaplnujícím proroctvím, jelikož samotná přítomnost umělce v žebříčku pochopitelně vylepšuje zvuk jeho jména. Současně je hodnocení Kunstkompassu výrazně zakotvené v německém prostředí a rozšířit tuto zkušenost na globální úroveň by bylo pravděpodobně technicky nemožné.

Obtížná kvantifikovatelnost má za důsledek, že akumulace sociálního kapitálu je sledována na poli umění nepřímou, prostřednictvím vývoje cen děl určitého umělce, skrze dosažení významných uznání (např. výhra na Biennale) či na základě výstav v prestižních galeriích či muzeích. Nevypočitatelnost zároveň zabraňuje tomu, aby určení sociálního kapitálu přesně determinovalo směnnou hodnotu díla; na druhé straně však úroveň dosažené prestiže a věhlasu umělce významně ovlivňuje rozmezí směnné hodnoty. To, že není řada parametrů vedoucích k zařazení do určitého segmentu veřejně plně dostupná, jen posiluje informační asymetrii mezi aktéry na trhu s uměním a vytváří podmínky pro časté spekulativní operace, především v případě tvorby hodnot děl soudobého umění.

Nezbytná prestiž

Význam sociálního kapitálu si dobře uvědomují i samotní umělci. Pro profesionálního umělce je zásadní úspěch v různých typech uměleckých soutěží či to, že se o něm píše na správných místech. Klíčová je i schopnost manipulovat s vývojem cen a mírou prodejnosti vlastních děl, jelikož právě tyto dva indikátory jsou ostatními aktéry na trhu s uměním považovány za klíčové při určování směnné hodnoty artefaktu, což dokládá Raymonde Moulinová v knize *L'artiste, l'institution et le marché* (Umělec, instituce a trh, 1997). V určitých uměleckých sférách není tak vzácné, že umělec či jeho galerista odmítnou prodat určitý umělecký objekt v momentě, kdy by jeho cena byla vnímána ostatními jako snižující se či nízká.

Při akumulaci sociálního kapitálu ovšem záleží i na tom, kdo kupuje. Francesco Poli v knize *Il sistema dell'arte contemporanea* (Systém soudobého umění, 2011) píše, že na globálním trhu s uměním existuje skupina vybraných muzeí (např. MoMA, Tate Gallery, Centre Pompidou), „leader galleries“ (namátkou: Pace Gallery, Sonnabend Gallery, White Cube Gallery, řada významných německých galerií), ale také obchodníků a sběratelů umění (za všechny Charles Saatchi, Larry Gagosian, François Pinault), u kterých je zásadnější samotný akt nákupu díla než cena, již platí. Podobné klasifikace prestiže aktérů na trhu s uměním se pak objevují i na národní, případně regionální úrovni.

Stále větší důraz na sociální kapitál se odráží i v samotné umělecké činnosti. Po umělcích je požadováno, aby se vedle samotné tvorby věnovali i PR strategiím a marketingu. Barbara Rosenblumová upozorňuje na nezamýšlené důsledky tohoto tlaku – výskyt fenoménu *odcizení* v umělecké práci, spočívající v tom,

že umělec v konečném důsledku ztrácí schopnost ovlivňovat proces určování směnné hodnoty výsledku své práce, oběh díla a jeho užívání.

Snaha prodat se ústí v jev, který je do určité míry transpozicí efektu superstar, známého i z jiných oblastí umění – brandizaci. Autor pečlivě budující mediální image se stává určitou značkou, nezdírkou vytvářenou v přímé či nepřímé spolupráci s PR agenturami, značkou orientovanou především na trh, ve kterém se ve spolupráci s mediálně viditelnými galeriemi hledá a tvoří individualizovaná nika. Tendence umělců k prezentaci sebe samých jako nositelů specifického tržního obsahu sice sahá až do 19. století, což zachycuje i analýza tehdejšího literárního a uměleckého pole, již provedl Pierre Bourdieu v *Pravidlech umění* (Les règles de l'art, 1992; česky 2010), rozvinutí strategií brandizace, které se koncentrují především v anglosaském světě, však nelze pokládat za univerzální tendenci. Jde spíše o výsledek mnoha faktorů, k nimž patří přítomnost uměleckého „welfare state“, vytvářejícího určité odstínění od tlaků trhu, síla veřejných uměleckých aktérů a institucí, hodnoty, které jsou vštěpovány v procesu socializace do světa umění, a v neposlední řadě také osobnost umělce.

Proces brandizace je ve velké míře patrný například na kariéře umělců patřících do Young British Artists, kteří uspěli díky spolupráci s marketingovým mágem a sběratelem Charlesem Saatchim: stačí vzpomenout, že třeba Damien Hirst v době, kdy organizoval výstavu Freeze v londýnských docích, která stojí na počátku úspěchu YBA, neměl ani dokončené formální vzdělání.

Aukční síně

Nejviditelnější a nejspektakulárnější částí trhu umění jsou nepochybně veřejné aukce, v jejichž rámci je tvorba směnné hodnoty uměleckého díla výsledkem různých typů institucí a aktérů, využívajících odlišné herní strategie i modely chování. I zde sociální kapitál umělce, vzácnost díla či jeho rozměry hrají významnou roli pro určení minimální aukční ceny a orientační hodnoty díla. Současně se však aukční domy snaží podnítit chuť kupujících nejen odkazem na kvalitu díla samotného, ale také účinnou marketingovou strategií, pozitivně zabarvenou rekonstrukcí jeho historie, uvedením prestiže majitelů a především vhodnou taktikou při samotném aktu dražení.

To, co činí dražby zajímavé a nejisté, je přítomnost různých typů kupujících, kteří uplatňují různé strategie. V publiku tak najdeme galeristy, usilující o doplnění své sbírky, zástupce uměleckých institucí, kteří hledají „něco nového“, či korporací, kteří mají přesně stanovený rozpočet a odhad vývoje ceny děl, o něž má jejich společnost zájem. Jakékoliv překročení těchto mantinelů pak musí obhájit před svými správnými radami a klienty. V rámci dražby pak vstupují do interakce s privátními klienty, jejichž hlavním účelem je získat dílo, které jim dodá prestiž, a zúčastnit se určitého potlačovacího závodu s dalšími členy své vrstvy. Veřejné aukce jsou však také citlivější vůči externím vlivům, jako jsou výkyvy na burze, dosažené ceny při dražbách v konkurenčních aukčních domech či celkové naladění v „business community“.

Konečné určení ceny díla je tak výsledkem této různorodosti, jak ukazuje příklad úspěšných dražeb děl Francise Bacona *Three Studies for a Self-Portrait*, triptychu vydraženého v květnu 2006 za tři a půl milionu dolarů, a *Version No. 2 of Lying Figure with Hypodermic Syringe*, vydražené v listopadu téhož roku za 15 milionů dolarů. Díla mají srovnatelnou uměleckou úroveň, a tudíž je cenový rozdíl jen stěží vysvětlitelný prestižnějším

původem, což se snaží dokládat Donald Thompson v knize *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů* (\$12 million stuffed shark, 2010; česky 2012). Hodnota *Version No. 2* je výsledkem téměř neodhadnutelného mixu sociálního kapitálu umělce a díla, náklady mezi ekonomickými aktéry, nejrozumnějšími soukromými motivacemi kupujících, kteří mají jen několik málo sekund na to, aby se rozhodli, zda v soutěži o dražené dílo pokračovat či nikoliv. Avšak i pole veřejných aukcí, které je poznamenáno touto vysokou mírou neurčitosti, je strukturované tím, jak aukční dům vyhodnotí prestiž umělce a díla, jakým způsobem se rozhodne oslovit potenciální kupce či na jakou strategii komunikace vsadí, aby se hodnota prodávajícího artefaktu ještě zvýšila.

Po úspěšných dražbách často galeristé a experti ze světa umění kroutí hlavou nad tím, co je příčinou nového cenového rekordu. Právě veřejné aukce jsou místem, kde není ve hře jen hodnota samotného díla, ale také vášně, snaha o dosažení vysoké sociální prestiže či ekonomický kalkul potenciálních kupců. Především je na aukcích viditelnější vztahový rys ceny uměleckého díla, která nevyjadřuje jen její komodifikované složky, ale také intenzitu fetišistické touhy možných kupců vlastnit daný umělecký artefakt. Hyperbolizované touhy, která již není výsadou tajemného trhu s uměním, ale – jak ukazuje lekce situacionistů Jeana Baudrillarda či Gillese Lipovetského – prostupuje celou soudobou společností.

Autor je spolupracovník italského deníku Il Manifesto.



umělce, který je také základem pro souměřitelnost jeho děl na trhu s uměním. Skládá se z dosažené prestiže v uměleckém světě a současně věhlasu, který má umělec mezi obchodníky s uměním. Sociální kapitál umělce je složkou každého díla, byť je v některých případech (především u starších děl) nutné, aby jej historici a kritici umění pracně znovuvytvářeli. Jelikož je sociální kapitál především konstruktem institucí a sociálních aktérů umělecké sféry a trhu s uměním, může docházet k jeho akumulaci i tehdy, pokud umělec fyzicky neexistuje. Tak se posmrtně akumuloval sociální kapitál van Goghův či Modiglianiho a jejich díla se stala významnou součástí trhu s uměním až po smrti. Především u velice známých, produktivních a dlouho žijících autorů zároveň dochází k určité segmentaci sociálního kapitálu. Zde mají zásadní úlohu právě instituce a aktéři uměleckého světa rekonstruující sociální kapitál umělce v odborných publikacích, monografiích, posudcích či katalozích: rozlišuje se rané a pozdní období tvorby, období společenského věhlasu a úpadku autora.

Na poli umění došlo v posledních desetiletích k mnoha pokusům sestavit prostředek, který by operacionalizoval a měřil dosažený sociální kapitál. Žádný z pokusů ale neprokázal zvláštní užitečnost, a to především proto,



Sadař nezná bolest

Se Stanislavem Bočkem nejen o starých ovocných odrůdách

Mnoho sadařů i zahrádkářů se začíná vracet k původním krajovým a starým odrůdám ovoce. Na motivaci jejich využívání a na to, o jakých z nich můžeme vůbec říci, že jsou původní, jsme se zeptali odborníka z Ústavu šlechtění a množení zahradnických rostlin.

VLADIMÍR KMOCH



Stanislav Boček. Foto z osobního archivu

Vaším hlavním zájmem je pěstování, popularizace a záchrana původních ovocných odrůd. Jak jste se k tomu dostal? V roce 2000 jsem v rámci diplomové práce mapoval staré stromy na Kunštátsku. Když jsem se k některým ale vrátil, na jejich místě byly hromady dřeva. Tehdy jsem za dva roky zmapoval asi tisíc stromů náležejících k více než sto odrůdám jabloní a dvaceti odrůdám hrušní. Začal jsem vysévat semena Jaderničky moravské, určené pro podnože, nejdřív do truhlíků s následným pikýrováním do kelímků a výsadbou předpěstovaných rostlin na zahradu. Na tyto silné podnože jsem mohl hned první rok očkovat nalezené odrůdy. Osm let poté jsem se rozhodl založit ovocnou školku, v témže roce jsem vysadil vysokokmenný genofondový sad, čítající sedmdesát odrůd jabloní a šestadvacet odrůd hrušní.

Co přesně si máme představit pod spojením stará ovocná odrůda?

Je to samozřejmě relativní pojem, věk odrůdy je do značné míry subjektivní. Obvykle se starou odrůdou myslí taková, jež nevznikla záměrným šlechtěním. Staré odrůdy jsou většinou původně nahodilé semenáče. Pěstovaly se před druhou světovou válkou a dnes již v podstatě ztratily tržní význam. Kdy přesně se pojem začal používat nevím, možná už v devatenáctém století. Užívají ho ostatně i autoři starých pomologických spisů z počátku dvacátého století.

Jaké výhody mají staré a krajové odrůdy ovoce v porovnání s vyšlechtěnými novými odrůdami?

Jsou především odolnější vůči mrazu a chorobám. Je ověřeno, že přečkaly řadu mrazových kalamit, a jsou využívány například při šlechtění pro větší rezistenci vůči houbovým chorobám. Staré odrůdy je samozřejmě také třeba zachovávat z důvodu ekologické pestrosti. Nezanedbatelný kulturně-historický význam mají také krajové odrůdy – jako příklad si vezmeme třeba hrušň Solanku, pojmenovanou podle obce Solany, nebo Koporečku,

nazvanou podle obce Koporeč. Tyto odrůdy lze chápat jako součást živého kulturního i estetického dědictví po našich předcích.

Které původní odrůdy jablek byste doporučil k pěstování?

Mezi má oblíbená jablka patří především Hammersteinovo, což je delikatesní kyselá odrůda původem z Německa, která má jemnou pomerančovou příchutí. Dále bych doporučil holandskou Krátkostopku královskou a anglické Ribstonské jablko, které má harmonickou aromatickou chuť.

A z hrušek?

Nejen pro chuť, ale i kvůli mnohostrannému použití je výtečná francouzská Špinka, která se dá použít nejen přímo k jídlu, ale i k sušení, na povidla i k pálení. Velmi dobrá je také zmíněná Koporečka, pocházející z Mostecka, nebo Olivier de Serres z Francie.

Doporučil byste nějaké méně známé ovoce?

Zimolez jedlý, latinsky *Lonicera edulis*, který je výjimečný svou raností – jeho plody se sbírají už v květnu a chutí připomínají borůvky. Je mrazuodolný, bohatý na antioxidanty a mimo jiné má také velmi pěkné květy a plody.

Jaké jsou podmínky ekologického sadařství?

Pojem ekologické zemědělství je legislativně zakotvený, takže se nesmí používat svévolně bez spojitosti s nařízeními Evropské unie. Do ekologického zemědělství proudí dotace z Unie v rámci agroenvironmentálních opatření, respektive z programu rozvoje venkova, čímž se pokles výnosů oproti konvenčnímu zemědělství do určité míry kompenzuje. Vyšší realizační cena produktů, kterou jsou spotřebitelé ochotni zaplatit, pak přirozeně přispívá k rentabilitě pěstování.

A dá se dnes v konkurenci obstát?

Pokud myslíte konkurenci podniků v České republice, tak ta je velmi malá, problém

je spíše s dovozem. Nicméně poptávka po bioproduktech a biopotravinách u nás stále převažuje nad nabídkou, takže s odbytem by neměly být potíže. K podpoře domácí nabídky na trhu by přispělo vytvoření odbytových družstev, jakýchsi organizací producentů, které by byly schopné zásobovat celoročně supermarket. Naději pro drobné ovocnáře vidím v rostoucím zájmu spotřebitelů o farmářské trhy či nákup přímo od zemědělce, což je i bližší zásadám ekologického zemědělství.

Často lze ale nalézt i biopotravinu, které jsou dovážené třeba z Číny...

Masový dovoz biopotravin z Číny či z jiného kontinentu jde bezesporu proti cílům ekologického zemědělství, které se snaží omezovat vnější vstupy, zejména využívání neobnovitelných zdrojů. Ovoce se vozí na dlouhé vzdálenosti, doprava spotřebovává fosilní paliva a zatěžuje životní prostředí.

Kupujete jako profesionální sadař vůbec ovoce?

Kupuji jen skořápkaté ovoce – lískové ořechy a mandle, výjimečně plody teplomilných peckovin, zejména meruňky a broskve, které nemohu v daných klimatických podmínkách sám pěstovat ani vyměnit někde poblíž.

Co si myslíte o samozásobitelství?

Samozásobitelství je jediný trvale udržitelný způsob života. Na druhé straně je ale jasné, že jej nemůže uplatňovat každý, protože pak by neexistovala města a venkov by byl přeplněný, takže by nezůstal ani kousek neobydlené divočiny.

V globálním pojetí je nejdůležitějším článkem v uzavřeném koloběhu látek a energií domácnost nebo hospodářství. Když to přezenu, tak by tato uzavřenost plně fungovala jen tehdy, když by se jejich členové vzdali cestování. Vše, co se v místě vyprodukuje, by se muselo vrátit zpět, což by znamenalo konec obchodu, podnikání... To samozřejmě nahrává přemýšlení o alternativách, například o principu směny.

Jaký další význam má podle vás pěstování ovoce?

Myslím, že především společenský. Například ovlivňuje komunikaci mezi lidmi. Sadaři si mezi sebou vyměňují rouby, ovoce, stromky; sdílejí zkušenosti s ostatními pěstiteli, sousedy nebo příbuznými. Ve stínu starých stromů v zahradě či na návsi je příjemné místo k setkávání a besedování na lavičce, podobná místa ale na veřejných prostranstvích bohužel stále ubývají.

Dá se říci, že ovocnářství je také lékem, jehož zdravotní kontraindikací může být nicméně nevyspalost, bolest zad, hlavy, hlad. Ale paradoxně zde platí rčení „co tě nezabije, to tě posílí“ – sám na sobě mám ověřené, že třeba při řezu stromů, když se pohybují s pilou v jejich korunách, se můžou některé akutní zdravotní problémy zlepšit. Mé trochu nadsazené heslo zní: „Sadař nezná bolest.“

Jakou pomologickou literaturu byste doporučil potenciálním zájemcům?

Kvalitních pomologií je hodně, možná překvapivě zmíním ne zrovna graficky dokonalou edici Malá pomologie, vydávanou v šedesátých letech dvacátého století. Z těchto snadno dostupných pomologií jsem se naučil nejvíce, předností je přehlednost a možnost rychlého vyhledávání znaků a vlastností. Na špičkové úrovni jsou pak pomologie nakladatelství Československé akademie věd ze sedmdesátých let. Z ovocnářských knih bych pak doporučil třeba knihu Ovocný strom od Františka Dohnálka z roku 1939.

Stanislav Boček (nar. 1977), ekologicky smýšlející a praktikující zahradník a školkař, vystudoval Zahradnickou fakultu na Mendelově zemědělské a lesnické univerzitě v Brně, kde nyní působí jako odborný asistent v Ústavu šlechtění a množení zahradnických rostlin a vede dvousemestrální kurs Ovocný strom v krajině.

I plevel může být přínosem

S Helenou Vlašínovou o odpovědnosti k půdě a permakultuře

Současné způsoby zacházení s úrodnou půdou, extenzivní zemědělství, řepkové lány a pole, na nichž hlavu za sluncem otáčejí solární panely, naštěstí mají pokoutně sílící alternativu – permakulturu. O jejím původu, jejích základech, pravidlech i důsledcích jsme hovořili s autorkou knihy Zdravá zahrada Helenou Vlašínovou.

JIŘÍ G. RŮŽIČKA

Jak vznikl pojem permakultura a co všechno obnáší? Vznikl původně spojením slov permanent a agriculture a představoval trvale udržitelný způsob obhospodařování půdy. V dnešní době má permakultura mnohem širší záběr, můžeme ji propojit se všemi oblastmi lidského života. Podle mne je to kultura pochope-ní a respektu.

Proč se permakultura vymezuje vůči současnému způsobu obdělávání půdy? Tento způsob je vychýlený ve prospěch člo-věka. Prioritu má výnos, půda je jen výro-bní prostředek. Je už všeobecně známo, že to vede k její postupné degradaci, snižuje se její „bonita“, prohlubuje eroze... Permakulturní péče o půdu má naproti tomu za cíl pře-

dostatečně chránily, parlamentem neprošly – co k tomu dodat?

Co si myslíte o nových trendech v městském zahradničení, konkrétně o guerilla gardeningu a komunitních zahradách? Fandím všem, kteří se snaží ozelenit město. Myslím, že velká města jsou nejslabším článkem lidské civilizace, protože jsou kompletně závislá na vnějších zdrojích potravin a jejich dopravě. Přitom je mnoho možností, jak si alespoň něco ve městě vypěstovat. Navíc velké plochy betonu vytvářejí sloupce horkého vzduchu, které lokálně mění počasí. Ozeleněním střech, stěn, dvorků, balko-nů i ploch mezi domy a ulicemi by se klima ve městě výrazně zlepšilo, zvlášť pokud by

důvodů a vyžadují minimální péči. Oblíbené jsou tedy zejména trvalky, rostliny samo-výsevné a rostliny, které se vitalitou a odol-ností blíží plevelům. Samozřejmě i plevely mohou být přínosem jako úroda navíc. Tře-ba takový lopuch je v Japonsku ceněnou zele-ninou, zvláště jeho lodyha na způsob chřestu je považována za lahůdku. Navíc je vhodný pro diabetiky.

Příkladem rostlin, které prožívají renesan-ci, jsou z ovocných dřevin třeba oskeruše, mišpule, moruše, muchovníky, z bobulovin rakytníky, zimolez kamčatský, aronie. Co se týče trvalé zeleniny, rozšířený je třeba topi-nambur, chřest, křen, šťovík, chmel, křez a samozřejmě i kořeninové bylinky. Pokud jde o samovýsevnou zeleninu, téměř bez práce lze pěstovat třeba lebedu zahradní, kozlíček



Berlínská komunitní zahrada Prinzessinnengarten může sloužit jako příkladný městský permakulturní projekt

dat ji potomkům v lepším stavu, než jsme ji převzali, vypěstovat, kolik potřebujeme pro zajištění svých potřeb, ale zároveň zohledňovat potřeby jiných organismů. Současné zemědělství se soustřeďuje na boj s přírodou – plevely, škůdci, chorobami, permakultura na spolupráci s ní.

To zní téměř esotericky... Jak tedy s přírodou nebojovat, a přitom dosáhnout úspěchu a něco vypěstovat? Klíčem je zdravá půda, v ní je skrytý imu-nitní systém rostlin. Když ten systém opa-kovaně nenarušujete, ale děláte vše pro to, aby půda byla živá, tedy stále dodáváte orga-nickou hmotu, rostliny se dokážou pomo-cí mikroorganismů postarat o živiny a brá-nit se samy. Problém pěstování ve velkém je v monokulturách. Pokud máte zahradu dostatečně rozmanitou, problém se škůdci ani nevznikne, a když se objeví, predátoři to vyřeší za nás, stačí jen poskytnout pro-stor k životu jim. Rozmanitě kultury také jednostranně nevyčerpávají půdu, takže není třeba dodávat umělá hnojiva. Navíc v půdě, která se zbytečně nepřevrací, existuje roz-sáhlá síť propojení mycelií hub, které doká-žou dodat rostlině minerály z vrstev, kam ani její kořeny nedosáhnou. Plevely půdu také pomáhají tvořit; do doby, než začnou kvést, je můžete nechat zakrýt půdu mezi plodi-nami, pak zapravit do svrchní vrstvy půdy jako zelené hnojení a držet je pod kontro-lou mulčováním.

Vidíte nějaký pokrok v přístupu k půdě v posledních letech? Myslím, že zemědělci kladou větší důraz na organické i zelené hnojení. Naproti tomu se mi ale ježí chlupy z celkového přístupu k půdě. Půda s dobrými předpoklady pro pěstování se lehkomyšlně prodává, zastavuje nesmysl-nými stavbami, pokrývá asfaltem a betonem. Jako by to byla jen komodita k prodeji, a ne zdroj obživy. Zákony, které by ornou půdu

to bylo spojeno se systémy zadržování deš-ťové vody.

Když se člověk rozhodne pěstovat ovoce a zeleninu podle zásad permakultury, kde by měl začít? Jako první a velmi důležitý krok doporučuji si pozemek důkladně projít, vnímat ho všemi smysly. Pokud máte průvodce, můžete zavřít oči. Budete tak mnohem lépe vnímat i vůně, teplo, proudění vzduchu. Nejlépe jít ráno a bosky. Tak zjistíte, kde je bohatá rosa, kde je půda vyhrátá a kde chladná, kde jsou slabá a kde silná místa, odkud vanou zimní, mrazi-vé větry a odkud zase letní, vysušující, odkud svítí slunce, kudy proudí voda. Také je dobré mít sousedy ochotné sdílet zkušenosti. Tepr-ve poté, co pozemek dostatečně poznáme, bychom měli plánovat takové plodiny, kte-rým se tam bude dařit dobře, a vybrat jim správná místa a vzájemné propojení.

Jak velký prostor člověk potřebuje, aby si dokázal vypěstovat obživu na celý rok? To je samozřejmě velmi relativní. Závisí to jednak na jeho konkrétních potřebách, jed-nak na jeho schopnostech pozorovat a učit se, na jeho fantazii. Zakladatel permakultu-ry Bill Mollison tvrdil, že výnosy jsou neome-zené. I když tím nemyslel samozřejmě země-dělské výnosy v tunách na hektar, jisté je, že i na velmi malém prostoru se toho dá vypěs-tovat mnoho. Jsou určité vzory, třeba japon-ské a čínské metody, jak na minimální ploše vypěstovat maximální úrodu nebo vzor jed-lého lesa či vertikální zahrady.

Které rostliny byste doporučila do permakulturní zahrady? Pro každý pozemek i prostředí existuje celá řada vhodných plodin. Výběr se odvíjí od uspořádání a možností pozemku i času, kte-rý zahradník chce a může plodinám věno-vat. Vhodné je sít a sázet takové plodiny, které jsou pro nás přínosné alespoň ze tří

polníček nebo hořčici. Odolností a růstem si získala oblibu také ačokča a tykev Hokkaido.

K permakultuře patří i kompostování. U nás se zelený odpad recykluje jen minimálně. Kde by se měli naši politici poučit? A jak lidem vysvětlit, že kompost neznamená zápach a hordy hlodavců? Kompostování může mít v permakultuře mnoho podob, třeba plošnou, označovanou jako mulčování, skrytou, tj. různé typy zvýše-ných záhonů, dlouhodobou ve formě „hadní-ku“ nebo klasickou. Inspirací pro politiky by mohla být například pražská KoKoZa [koko-za.cz] nebo berlínská komunitní zahrada [prinzessinnengarten.net]. Myslím, že také vermikompostování získává stále větší popu-laritu, žížaly jsou docela dobrou alternativou domácích mazlíčků a mohou bydlet třeba za dvířky kuchyňské linky.

Zahrady se za posledních dvacet let hodně změnily. Lidé kladou důraz na dokonale strážný trávník bez pampelišek a sedmikrásek, místo ovocných stromů zasadili túje a záhonky nahradili bazény. Co by mohlo pomoci návratu k samozásobitelství? Nezní to možná příjemně, ale pud sebezá-chovy. Sama to pozoruji hlavně u mladých rodin, které se snaží dětem poskytnout to nejlepší. Začínají chápat, že nejvíce pod kon-trolou mají vlastní zahradu. U nás je přece jen hodně živá tradice pěstování zeleniny i malochovů, v tom máme oproti západní-mu světu, kde se samozásobitelství teprve stává módou, velkou výhodou. Myslím, že to však nebude plošné, je spousta lidí, kteří jsou zatíženi předcházejícím režimem nato-lik, že považují samozásobitelství za přeži-tek socialismu a dokonale strážný anglický trávník za výraz společenské úrovně, podob-ně jako moderní vůz. Přemýšlejícím lidem je však jasné, že samozásobitelství souvisí se svobodou.



Helena Vlašínová je diplomovaná permakulturní designérka a členka asociace Permakultura CS. Pracuje jako výzkumná pracovnice na Mendelově univerzitě v Brně v oboru biologie rostlin. Spolupracuje na projektu Přírodní zahrady bez hranic, píše do permakulturního časopisu Klíčová dírka. V roce 2006 jí vyšla kniha Zdravá zahrada.

MADONA

Zabij A-ků

„Když v Kolumbii nastavíš druhou tvář, utrhnou ti další ranou sítnici. A ve chvíli, kdy už nevidíš, sejmou tě bodnutím do srdce.“ To je zásadní poučka zabijáckých hrdinů knihy kolumbijského spisovatele Fernanda Valleja Madona zabijáků, jejímiž hlavními tématy jsou nenávist k nenávidějícímu lidskému plemeni a k Bohu, homosexuální láska, drogy a vraždění.

Svěcené kulky se připravují takhle: vložte šest kulek do hrnce předem rozpáleného do ruda na elektrické plotně. Potom je postříkejte svěcenou vodou získanou z kostelní křtitelnice nebo dodanou a zaručenou farností svatého Judy Tadeáše, čtvrtí Castilla, severozápadní komuna. Voda, ať už svěcená nebo ne, se prudkým žářem vypaří a mezitím se ten, kdo je vysvěcuje, modlí s vírou karbonáře: „Z milosti svatého Judy Tadeáše (nebo padlého Ježíše z Girardoty nebo otce Arcily nebo jiného světce, kterého uctíváte) ať kulky, které jsou tímto posvěcené, bezpečně treťí svůj cíl a ať jejich oběť netrpí. Amen.“ Proč zrovna s vírou karbonáře? Nemám tušení, těmhle věcem nerozumím, nikdy jsem žádnou kulku nesvětil. Ani mě dosud nikdo, nikdo, nikdo neviděl střílet.

Co že se to říká v tom vallenatu, které odevsad slyším od chvíle, kdy jsem přijel, k snídani, k obědu, k večeři, v taxíku, u sebe doma, u tebe doma, v autobusu, v televizi? Říká se tam, že „odvede si mě, nebo já jeho, ať už to všechno skončí“. Což v překladu do křesťanské řeči znamená, že mě zabije, nebo ho zabiju já, protože se vši tou nenávistí je pro oba dva tahle planeta moc malá. Ha, tak takhle to je! Proto si to Kolumbie prozpěvuje s takovým nadšením, protože jí to mluví z duše. Nevšímal jsem si textu, slyšel jsem jenom ten rachot. Po zbyteček roku, po tu dobu, co zbývá do nového roku, si bude Kolumbie dál zvesela, slavnostně a láskyplně prozpěvovat svou píseň nenávisti. Potom na ni zapomene, tak jako zapomíná na všechno.

Když nějakou společnost začnou analyzovat sociologové, ach, Bože můj, v tu chvíli je v hajzlu stejně jako člověk, který padne do spárů psychiatrovi. Proto neanalyzujeme a pokračujeme: „Vypněte rádio, pane řidiči, tuhle písničku už mám strašně ohranou a nemůžu ji vystát.“ Vystoupili jsme v Bolívarově parku, přímo v srdci jatek, a jdeme dál pěšky k třídě La Playa, mezi chátrou a pouličními stánky, abychom ocejšovali katastrofu.

Chodníky? Zaplavené stánky plnými harampádí, které překážely v cestě. Veřejné telefony? Zničené. Centrum? Zdevastované. Univerzita? Vypleněná. Její zdi? Znesvěcené nenávistnými hesly, která se „dožadovala“ práv „lidu“. Všude vandalismus a lidská horda: lidi a další lidi a další lidi, a jako by nás bylo málo, sem tam nějaká těhotná rašple, jedna z těch zkurvených plodných štětek, kterými se to všude jenom hemží, nestvůrně beztrestných i s jejich nestydatými břichy. Byl to dav, který všechno zaplavil, všechno zničil, všechno zasvinil nestoudnou bídou. „Jděte stranou, svinská chátro!“ Můj chlapec a já jsme si strkanci razili cestu mezi tou agresivní, ošklivou, mrzkou lůzou, tou zkaženou a podlidskou rasou, tou přehlídkou zrůd. To, co tady vidíte, martani, to je současnost Kolumbie, která čeká na všechny, pokud tu lavinu nezastaví. Útržky vět mluvící o krádežích, loupežích, mrtvých, přepadeních (tady každého přepadli nebo zabili přinejmenším jednou) mi doléhaly do uší, proložené nevyhnutelnými libůstkami typu „potrat“ nebo „zkurvysyn“, bez nichž tahle jemná a něžná rasa neumí ani otevřít hubu. A ten smrad žluklého másla a smaženek a výparů ze stoky... Co je to! Co je to! Co je to! Je to vidět. Je to cítit. Je tady lid.

Ale vraťme se o chvíli zpátky, úplně jsem zapomněl na dva mrtvé při vystupování z taxíku: jeden mim a jeden ochránce chudých. Dole pod atriem, vedle katedrály se pitvořil mim napodobující způsob chůze každého člověka, který kolem něj neopatrně procházel, ale vždycky a pouze tehdy, když to byl někdo bezbranný a slušný, nikdy nenapodobil žádného sprostého lumpa ze strachu před bodnutím nože. A lůza kolem se smála, řehtala se a radovala se ze skvělého vtipu. Jak zábavný jim připadal ten konkurent Marcela Marceaua, ten zázrak! Když vy jdete, jde on taky. Když vy

zastavíte, on zastaví taky. Když se vysmrkáte, on se taky vysmrká. Když se podíváte, on se podívá. Prostě geniální. Když jsme vystupovali z taxíku, právě si dobíral ubohého ctihodného pána, jednu z těch předpotopních nechráněných bytostí, které ještě v Medellínu zůstávají, aby nám připomínaly, jací jsme byli a jací už nejsme a rozsah té katastrofy. Když si ten pán všiml, co se děje a že je k smíchu celému hloučku, zahanbeně se zastavil a nevěděl, co má dělat. A mim se zastavil a nevěděl, co má dělat. V tu chvíli anděl vystřelil. Mim na okamžik zavrával předtím, než padl, než se zhroutil na zem se svou bezvýraznou rozmazanou bílou maskou: pramínkem z jeho zkurveného čela mu kulka zbarvila do ruda jeho zkurvenej bílej ksicht. Když šašek padl, někdo z hloučku pronesl tichým hlasem, o kterém si myslel, že se ztratí: „To je ale neštěstí, tady už nenechají pracovat ani chudáky.“ Byla to jeho poslední poznámka, protože ji anděl zaslechl a jediným výstřelem do úst ho umlčel. Per aeternitatis aeternitatem. Hrůza se zmocnila všech. Lidi v hloučku zbaběle, podlézavě sklopili oči, aby neviděli Anděla Zhoubce, protože dobře cítili a chápali, že uvidět ho by znamenalo rozsudek smrti, jelikož by ho potom dokázali poznat. Alexis a já jsme pokračovali v cestě po nehybné ulici.

Ach, ta moje paměť, ještě mi chybí další zdechlík, na konci parku. Když se v téhle části ještě nevědělo, co se stalo na druhé straně, tančila tam za zvuku tamburín skupina křesťanů a přinášela své orientální poselství míru, lásky (té lásky, kterou Kristus Hrozný nikdy nepocítil) a úcty ke všemu živému, počínaje zvířaty a konče bližním. Právě jsme kolem nich prošli, když s nimi začal s ohromným neuctivým pohrdáním tancovat jeden z těch neomařených svrabů, kterých jsou v Medellínu plné kýbly a kteří si myslí, že jediná pravda je ta jejich, katolická sveršepost dýky a koksu. Právě tenhle lotrovský posměváček byl ten zdechlík na konci parku. A pak už jsme bez větších klopýtnutí škobrtali dál mezi davem.

Pět set let mi trvalo, než jsem pochopil Luthera a to, že na téhle zemi není větší svrab než katolická církev. Salesiánští kněžíčkové mě učili, že Luther je Dábel. Biřicové Jana Bosca, pomlouvači! Dáblem je ten velký taškář v Římě a vy, svatouškové, jeho nohsledi, jeho podkuřovači. Proto jsem se vrátil do kostela Sufragio, kde mě bez dovolení pokřtili, abych se odrodil. Takže i když já jsem pořád já, už nemám jméno. Nic, nic, nic. Křestní kaple už tam nebyla, zastavěli ji betonovou zdí. Protože všechno, co bylo mé, dokonce i tohle, skončilo. Ještě trochu, ještě trochu a žil bych tak dlouho, až bych viděl, jak bude z povrchu země vyhlazen ten morový svrab.

Z terasy mého bytu, s nebem nahoře a Medellínem kolem, jsme začali počítat (odpočítávat) hvězdy. „Jestli je pravda, že každý člověk má svou hvězdu,“ říkal jsem Alexiso- vi, „kolik jsi jich zhasnul? Tím tvým tempem za chvíli umlčíš celé nebe.“ Aby si člověk připsal zdechlíka, potřebuje jednu prostou kulku, revolver a hodně, hodně, hodně silné vůle.

V těsné blízkosti třídy San Juan je místo, kterému se říká „Kouřící hovno“: dok, jatka. Tam anděl pokračoval. Já jsem mu říkal, že ne, že lepší jsou byrokrati z Alpujarry nebo monsignor biskup, kardinál López T., předtím, než nám beztrestně unikne do Říma i se šperky, které si nakradl, ale jelikož jsme byli v našem bytě, měli jsme to místo blíž po ruce. Za opilé noci plné cikád sestoupil Anděl Zhoubce a šesti chlapům, kteří chlastali v jedné krčmě, jež se roztahovala se svými stoly až na chodník, utlumil opilost, „opici“, každému jedním výstřelem doprostřed čela. A tentokrát proč? Z jakého důvodu? Z toho prostého důvodu, že existovali. Zdá se vám to málo? Ne, vždyť tenhle život není žádná procházka růžovou zahradou, vždycky jsem to říkal a tady to opakuji,

a není zločinem ho zhasnout, ale rozsvítit ho: způsobit, že tam, kde doted nebyla, najednou je bolest. Když jsme se vraceli z našeho každodenního milosrdného díla, šel dolů po San Juanu nějaký namazaný ožralka a křičel: „Ať žijou kurvy! Ať žijou zhulenci! Ať žijou buzeranti! Smrt katolický církvi!“ Můj chlapec a já jsme mu dali bankovku, aby mohl pokračovat v pití.

...

Ale tady prostopášný život poráží smrt a děti se vynořují odevšad, z každé díry nebo vagíny, jako krysy ze stok, když jsou tak napěchované, že už se tam ani nevejdou. Venku za hrbitovem, když jsme vycházeli ven a Alexis právě dobýjel svou hračku, dvě z těchhle čerstvě zplozených neviňátek, asi osmi- nebo deseti-letá, si v otupělém horku tropického slunce dávala nakládačku a pošťoval je přitom hlouček dospělých a dalších dětí. Hlava nehlava, s tvářičkami rudými vztekem, zpocenými, potícími ze sebe tu nenávist, která je tady v módě a na celé širé zemi nemá obdoby. Jelikož jediný způsob, jak skoncovat s požárem, je uhasit ho, šesti výstřely ho anděl uhasil. Padlo jich šest, po každém výstřelu jeden; šest, protože tolik jich měl v bubínku bouchačky: čtyři z řad diváků a trenérů a oba slibní boxeři. Každý se svým znamínkem na čele, z nějž vytékaly červené, jakoby anilínové pramínky, hotová malířská vlákénka. Má paní Smrt jim svou chladnou krví srazila teplotu a vyhrála alespoň tohle kolo. A jdeme do dalšího, schválně, co se stane. Odbijí zvon.

Kolem běžící Umrlec nás varoval, že přijíždějí ti na motorce. A opravdu přijížděli, navíc v protisměru, parchanti jedni, čímž porušili nejzákladnější a nejposvátnější kolumbijská pravidla, pravidla provozu, která ti zabraňují jít proti proudu a přikazují ti, abys šel podle šipek sponzorovaných čokoládou Luker, nejsou přece na každém rohu jen tak pro nic za nic. Copak ji neviděli, syčáci? Ovšemže ji viděli, zato neviděli kulky, kterými je můj chlapec Alexis přivítal a které na rozdíl od nich mířily správným směrem, „in the right direction“, jak o něco výš tak příhodně pravil náš prezident polyglot a jak ukazovala ta šipka neomylné čokolády, která se pila po jedné tabulce na šálek, ale která ach, ach, ach, už se nepije. Přišli jsme o zvyk pít čokoládu a naslouchat múzám a mším a skončili jsme prázdnější než plechový bubínek, na který aidsácký trpaslík už nikdy nezahraje. Všechno zničili, všichni umřeli, z toho, co bylo mé, už nic nezbyvá. Ušetřil bych vás konce těch na motorce, protože je samozřejmý, ale ne, ať trpí: narazili do auta, které jelo na plný plyn „in the right direction“, a skončili na jeho střeše. Odtamtud, ze střechy, z kapoty, je musel sundat úředník prokuratury, který přijel vyzvednout těla. Dovedete si představit „vyzvednutí“ směrem dolů? Tak špatně na tom jsme.

Nic tady nefunguje. Ani zákon odplaty, ani zákon Ježíše Krista. Ten první proto, že stát ho neuplatňuje a ani ho neumožňuje uplatňovat: neštípá dříví ani nepůjčuje sekýru jako moje zesnulá matka. Ten druhý proto, že je niterně zvrácený. Kristus je velký podněcovatel beztrestnosti a neřádu na tomhle světě. Když v Kolumbii nastavíš druhou tvář, utrhnou ti další ranou sítnici. A ve chvíli, kdy už nevidíš, sejmou tě bodnutím do srdce. V naší nemocnici San Vicente de Paúl na pohotovosti, které se říká „poliklinika“ a je věčně přeplněná jako jakýsi pavilon války uprostřed našeho míru, jsou experti na sešívání srdcí: sešijí je jakoukoli obyčejnou nití na svazování kukuřičných placek, a to tak dobře, že znovu začínají tlouct a vzdychat a pociťovat nenávist. Jelikož se tady každý, kdo přežije, mstí, ti, kteří ho sejmuli, se nahrnou do nemocnice a dodělají ho ve chvíli, kdy vychází z vydařeného operace: čtyřmi nebo pěti nebo dvaceti ranami do koksu, schválně jestli jsou lékaři v Antioquii stejně dobří neurochirurgové jako kardiologové.

Fernando Vallejo (1942) se narodil v kolumbijském Medellínu, ale v roce 2007 se kolumbijského občanství vzdal ve prospěch mexického. Byť je řada jeho názorů obecně nepřijatelná, patří mezi nejvlivnější současné jihoamerické intelektuály. Vášnivý kritik lidské reprodukce a ještě vášnivější obhájce práv zvířat se proslavil deseti romány, které nezapřou spřízněnost s Jeanem Genetem nebo L.-F. Célinem. Ukázka pochází z nejznámějšího z nich, Madona zabijáků (La virgen de los sicarios, 1994), který má v letošním roce vyjít v nakladatelství Fra.

Fernando Vallejo



Hannah Collinsová: V běhu času, 1994

Potom jdou ven naprosto v klídku, lážo plážo, zastrčí bouchačku a dají si „páva“ nebo si šlehnou crack. „Páv“ je obyčejná cigareta z marihuany a crack, to už jsem říkal.

Apologetičtí, velice vynikající salesiánští kněžíčkové, hlubokomyšlní panáčkové: že jsou mé kritiky povrchní, triviální? Pro mě, mulu, která našlapuje jistě a neklopýtá, protože počítá každý krok, než někam strčí nohu, je jakékoli náboženství pošetlost. Pokud se na ně člověk dívá takhle, z pohledu selského rozumu, všech pěti pohromadě, jasně se ukazuje ničemnost, nebo přinejmenším nepodstatnost Boha, abych to vyjádřil slovem unikavým jako králík, kterého vytahuji z rukávu své tógy scholastického kouzelníka, abych poukázal na jeho neexistenci. Jasně že neexistuje! Dávám do pozoru svých pět smyslů i televizní anténu, jestli ho nezachytím, ale ne, nic, všechno je rozostřené. Jediné, co existuje, je to, co vidím: králík. A ten utíká pryč... Co se Krista týče, jak by se mohl Bůh, který je potřebný, uskutečnit po nahodilých, konkrétních cestách člověka?! Navíc vzteklého. Chtěl bych ho vidět, jak by fungoval v Medellín, jak by se snažil bičem vyhnat trhovce z centra; živý by se nedostal ani na kříž: ještě předtím by ho vyřídili bodnutím nože, i s jeho bičem. Vztekání, tady?

Před dvěma tisíci lety chodil po téhle zemi Antikrist a byl to on sám: Bůh je Dábel. Oba jsou jedno, teze a její antiteze. Samozřejmě že Bůh existuje, všude nalézám příznaky jeho ničemnosti. Před Salómem Versailles, což je jedna kavárna, stál tuhle odpoledne nějaký chlapec a číchal ševcovské lepidlo, po kterém se halucinuje. A které ti halucinaci po halucinaci nakonec zalepí plíce a ty si tak odpočineš

od shonu a protivenství tohoto života a už nemusíš dýchat žádný smog. Proto je lepší dlo dobré. Když jsem viděl, jak chlapec číhá k lahvičce, s úsměvem jsem ho pozdravil. Jeho strašlivé oči se zapíchly do mých a viděl jsem, že mi vidí do duše. Jasně že Bůh existuje.

...

Alexis a já jsme se lišili v tom, že já jsem měl minulost a on ne; shodovali jsme se v naší bídě přítomnosti bez budoucnosti: v tom plynu prázdných bezúčelných hodin a dní plných mrtvol. Když Alexis dospěl ke stovce, definitivně jsem ztratil přehled. Už se mi to jednou stalo za mého dávného mládí, kdy se mi po více než padesáti milencích začaly plést cifry a znovu už jsem počítat nezačal. Ale abych vám dal aspoň hrubou představu o jeho výkonu, řekněme, že jich sejmul mnohem méně než liberální bandita Jacinto Cruz Usma, zvaný „Černokrevník“, který jich zabil pět set, ale o dost víc než konzervativní bandita Efraín González, který jich zabil sto. V zaokrouhlených číslech dejme tomu dvě stě padesát, což je přesně průměr. Co se týče velkého šéfa, který kolem sebe ztropil tolik povyku a zavalil příčinu k tolika řečem, tak ten víc než tisíc, ale vždycky něčím prostřednictvím, rukama najatých zabijáků, a to se nepočítá. Nebo si snad mezi své lásky počítáte ty, které jste jenom viděl třeba nějakou dírou ve zdi? To je žalostný hřích voyeurismu.

Člověče, říkám vám, žít v Medellín znamená protloukat se tímhle životem mrtvých. Já jsem si tuhle skutečnost nevymyslel, to ona si vymýšlí mě. A tak chodíme jeho ulicemi mrtví živi a vykládáme o krádežích, přepadeních, jiných

mrtvých, jako přízraky vláčející za sebou své křehké existence, své zbytečné životy propadlé do zoufalství. Mohu přesně určit, v jakém okamžiku se ze mě stal mrtvý živý. Bylo to za soumraku během listopadových dešťů, šli jsme s Alexisem po jedné třídě ve čtvrti Belén, jejímž středem vedla otevřená průrva, jedna z těch medellínských struh, kdysi krystalicky čirých a dnes proměněných ve stoky, jak už to končí se vším, a unášela ve svých nuzných vodách špínu lidské špíny. Najednou jsem ten výjev spatřil: umírající pes spadl do strouhy. Býval bych chtěl jít dál a nevidět, nevědět, jenže pes mě volal tichým úzkostným nevyhnutelným vytím a strhával mě do své smrti. V průtrži mračen jsme s Alexisem sklouzli do stoky: byl to jeden z těch běžných kreolských pouličních psů, kterým se v Bogotá říká „mopslíci“ a v Medellín už ani nevím jak, nebo vlastně ano, „svrabi“. Když jsme se ho s Alexisem pokusili zvednout, abychom ho vytáhli z vody, zjistil jsem, že ten pes má zlomené kyčle, takže i kdybychom ho vytáhli, nebyla žádná naděje na jeho záchranu. Přejelo ho nějaké auto a zvíře se dokázalo odplatit až do průrvy, ale tam zůstalo uvězněné ve vodě, když se pokoušelo přebrodit. Jak by se odtamtud mohlo dostat zraněné, zbité, když to bylo obtížné i pro nás zdravé? Betonové obruby, které strouhu usměrňovaly, mu bránily vylézt ven. Jak dlouho už tam mohl být? Podle jeho zuboženého stavu možná několik dní a nocí na dešti. Pokusil se snad, zraněný, dostat domů? Má vůbec nějaký domov? To ví jen Bůh, který všechny tyhle ohavnosti zavinil: On s velkým písmenem, které se obvykle používá při označení nejzrůdnější a nejbabělejší

Bytosti, která zabíjí a sráží cizí rukou, rukou člověka, své hračky, svého nájemného zabijáka. „Nebude moct znovu chodit,“ řekl jsem Alexisovi. „Jestli ho vytáhneme, bude trpět ještě víc. Musíme ho zabít.“ „Jak?“ „Zastřelíme ho.“ Pes se na mě díval. Žadonící pohled těch měkkých nevinných očí mě bude provázet, dokud budu živ, až do výsostného okamžiku, kdy se soucitná Smrt rozhodne, že ho ze mě vymaže. „Já ho zabít nedokážu,“ řekl mi Alexis. „Musíš,“ řekl jsem mu. „Nedokážu to,“ zopakoval. V tu chvíli jsem mu vytrhl revolver z opasku, přiložil jsem hlavu psu na hruď a zmáčkł spoušť. Rána zazněla tupě, utlumená zvířecím tělem, jehož čistá a nevinná dušička se pomalu, pomalíčku vznášela do psího nebe, do kterého se já nedostanu, protože jsem součástí lidské špíny. Bůh neexistuje, a jestli ano, pak je to ten největší syfl. A zatímco průtrž mračen běsně sílila a noc pomalu houstla, pochopil jsem, že odted už pro mě štěstí není možné, pokud vůbec někdy v mé dávné minulosti bylo unikavou, prchavou skutečností. „Pokračuj v tom zabíjení sám,“ řekl jsem Alexisovi, „já už nechci žít.“ A přitiskl jsem si revolver na srdce. V tu chvíli mi Alexis znovu, stejně jako před pár měsíci u mě v bytě, strhnul zbraň, takže vystřel šplouchnul do vody. Při té rvačce jsme nakonec spadli do stoky a úplně jsme se zabořili do hoven, kterých už jsme stejně měli plnou duši. Vzpomínám si, mám pocit, že Alexis se mnou taky plakal nad tělem toho zvířátka. Druhého dne odpoledne ho na třídě La Playa zabili.

Ze španělského originálu **La virgen de los sicarios** (Alfaguara, 1994) vybral a přeložil **Petr Zavadil**.

Fra právě vydává
Jana Šrámková
Zázemí

Jean-Philippe Toussaint
Koupelna

Druhá kniha autorky románu *Hrušádutír* (2008), jednoho z nejúspěšnějších prozaických debutů posledních let, oceněného Cenou Jiřího Ortena. Ani deník, ani vzpomínky, ani obrazy ze života. Drásavá elegie o ztrátě města, domu, pokojce: babičky, s níž člověk sdílí tvář. Román dosud nenarozených dětí a už narozených dětí a první zpozdění a tetování na ruce. Příběh malé holčičky, která se bojí, i když už to je dávno žena. Obálka Johana Pošová, brož. vazba, 138 s., DPC 169.

V Paříži se hrdina zavírá do koupelny, aby mohl po libosti ve vaně číst, poslouchat v rádiu fotbal a hlavně meditovat o tom, jak děsivé je pomyšlení, že čas plyne, taje jako čokoláda a protéká nám mezi prsty jako nekonečný děs. Nepomůže ani odjezd do Benátek, kde tráví čas převážně v hotelovém pokoji hraním šipek. Je mu nejlíp, když může být sám, svět se mu jeví jako divné, směšné panoptikum. Sebesměrný, namyšlený mladík, který neumí vyjít s lidmi, ale dokáže je trefně popsat, se v 80. letech zjevil ve francouzské literatuře jako nový typ literární postavy a Jean-Philippe Toussaint (1957) s ním nastoupil rychlou cestu ke slávě. Obálka Renata Pepl, překlad a doslov Jovanka Šotolová, brož. vazba, 106 s., DPC 169.

5. 2013

f Éditions Fra, Fra Societas, Café a knihkupectví Fra

fra.cz

Šest slovenských básníků

Šest slovenských básníků narozených v letech 1942–1977. Architektka náhradních rýjů Mila Haugová (pseud. Srna v labyrintu). Nejsmutnější strom ze všech: Rudolf Jurolek, Erik Jakub Groch – Tom Waits slovenské poezie („intonuje slvěte, i když zvrací“). Valerij Kupka a jeho trochu popuizené frantiskánství. Vládní elegie a temné pláče Ewy Luky. Báseň jako záber kamery Nóry Ružickové. Výbral a uspořádal Petr Borkovec, brož. vazba, 102 s., DPC 139.

Juliana Sokolová
My house will have a roof
Můj dom bude mať strechu

Básně v debutové sbírce slovenské autorky Juliany Sokolové jdou až na dřeň. Soustředění, koncentrovaný jazyk; to jediné, co může vyslovit člověk, který je téměř umlčen vahou toho, čím se zabývá. Promlvy na samé hraně mlčení. Juliana Sokolová píše anglicky, sama své básně překládá do slovenštiny. Anglicko-slovenské vydání, obálka Michal Rydval, brož. vazba, 80 s., DPC 139.

Prodej kompletní produkce Fra v Café a knihkupectví Fra, Šafaříkova 15, Praha 2, tel. 773458073, cafe@fracz, metro I. P. Pavlova, Nám. Míru, tram 11, Bruselská, po-pá 9–23, so 16–23 h, a v eshopu obchod.fra.cz. Distribuce knih Fra v Česku Kosmas a Penie, na Slovensku Artforum. Prodej mj. v síti knihkupectví Kanzelsberger, Neolixor a Academia, na Slovensku Artforum, Pantha Rei, Martinus a eshop martinus.sk.



SLEČNA JAIROVÁ

*„Hajej, dadej,
panenka dřevěná,
všechno kolem
je hrůza děsivá!“*

Režie
Hana Burešová

V hlavních rolích
M. Zimová a M. Táborský

**DIVADLO
VDLOUHÉ**

4. a 17. června

Platí jako poukázka na 2 vstupenky za cenu 1 na představení 4. a 17. 6.

Pražské zahrádkové osady



6/6—6/10
2013

Sál architektů, Staroměstská radnice (4. patro) /
Staroměstské náměstí 1, Praha 1/
Otevřeno: po 11.00–18.00, út-ne 9.00–18.00
www.salachitektu.cz

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

UTVŘENÍ ROZVOJE HL. M. PRAHY
příspěvková organizace

RESPEKT

metro

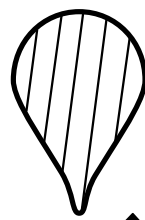
A2

ČASOPIS
Zahrádkář



mekuc
mělnické kulturní
centrum

vás zve na
divadelní
představení



Dealer's Choice

Hraje Dejvické divadlo



11.6. | 19.30

Masarykův
kulturní dům
Mělník

vstup 330,-

www.mekuc.cz

Kdo obléká první svět?

Bangladéšský závod ke dnu

Zřícení továrny na předměstí Dháky, při němž 24. dubna 2013 zahynulo více než tisíc zaměstnanců, vejde do dějin nejen jako největší průmyslová tragédie od úniku chemikálií z továrny v indickém Bhópálu v roce 1984. Bangladéšská katastrofa poprvé naplno ukázala západnímu spotřebiteli, v jakých nelidských podmínkách vznikl jeho nový svetřík.

JIŘÍ KREJČÍK

Západní média většinou pouze suše konstatovala, že zřícení textilní továrny v bangladéšském Sáváru je dalším z mnoha neštěstí, jemuž se dalo při lepší bezpečnosti práce zabránit. Zástupy bangladéšského dělnictva na prvomájových demonstracích volaly po smrti provozovatelů zničené továrny a státní představitelé prosili Evropskou unii, aby nepodnikala žádná opatření ohledně dovozu textilií z Bangladéše, protože by to pro zemi mohlo znamenat hospodářský kolaps. Nejzdravější rozum zachoval ten, od koho by se to čekalo nejméně – bohatý konzument z prvního světa.

Hlas ze Západu

Několik činitelů zřícené bangladéšské továrny již sice bylo zatčeno a obviněno ze zabíjení z nedbalosti, pozornost Západu se však v posledních dnech mnohem více soustředila na to, co je skutečně podstatné: pracovní podmínky zaměstnanců v rozvojových zemích a jejich ignorování ze strany nadnárodních korporací. Petici za nižší rizika zaměstnanců a vyšší odpovědnost firem na americkém aktivistickém webu s perským názvem avaaz.org podepsalo už skoro milion lidí a k připravované dohodě o požární a statické bezpečnosti staveb se přidalo několik velkých oděvních firem, jako švédské H&M nebo americká PHV

Corporation, která vlastní například značky Calvin Klein a Tommy Hilfiger.

To je obrovský posun. Když loni v listopadu zahynulo v Dháce při požáru továrny bez únikových východů 112 pracujících, mnozí obhájci globálního trhu problém ještě bagatelizovali. Celé neštěstí viděli jen jako další tragédii třetího světa, kterou společným dílem zavinili tamní chamtiví podnikatelé, zkorumpovaní politici, neschopní úředníci a pocho-pitelně také rozsáhlá chudoba, jež nutí davy dělníků pracovat v nezabezpečených budovách uprostřed močálů. Vlastně by ještě nakonec měli být rádi, že nezemřeli už dávno hladem. Nejhuštější osídlená země světa, která je každý rok z pětiny zaplavená rozvodněnou Gangou a jejíž roční HDP se potácí okolo sedmi set dolarů na jednoho obyvatele, by měla být vděčná za jakékoli západní investice, které do země přinesou pokrok a rozvoj.

Zvrácená tržní logika?

Kupodivu však viníkem překerní situace v Bangladéši není jen volný neoliberální trh. Na současném rozvržení pracovních sil v oděvním průmyslu má svůj podíl i pozoruhodný systém kvót. Takzvaná tkaninová úmluva (Multi-Fiber Arrangement) z roku 1974 do nejmenšího

detailu popisovala, kolik kusů jakého oděvu smí který stát vyvážet do rozvinutých zemí. Potenciálně konkurenční velké země jako Čína přitom dostaly nižší kvóty než tehdejší trpasličí jako Bangladéš. Není divu, že v takových podmínkách bangladéšský textilní průmysl začal vzkvétat. Když v roce 2005 dohoda vypršela, odhady Mezinárodního měnového fondu většity bangladéšské ekonomice temnou budoucnost a čekalo se, že se vedle Číny neprosadí. Jenže po uvolnění limitů export naopak prudce stoupl, protože nikde jinde na světě nikdo nepracoval tak levně. Tím se odstartovala zbesílá soutěž o stlačování nákladů co nejnižší.

Cena práce je ostatně v hustě osídlených jihoasijských státech hlavní – a v krátkozrakých vizích tamních politiků zřejmě i jedinou – konkurenční výhodou. Jenže zatímco sousední Indie dokázala začátkem devadesátých let naskočit alespoň na strategicky výhodné informační technologie, na suroviny chudší Bangladéš si takřka ihned po odtržení od Pákistánu v roce 1971 vybral za svůj obor textilní průmysl. Ten dnes zaměstnává zhruba tři a půl milionů dělníků, převážně mladých žen. Jejich ruce přispívají k tomu, že Bangladéš je dnes po Číně druhým největším producentem oděvů pro západní trh. Z bangladéšského exportu



Foto Taslima Akhterová

připadá 77 procent na oděvy a 7 procent na textil a jeho ekonomika je na výrobě oblečení natolik závislá, že si ani nemůže dovolit ztratit některého z významných zahraničních partnerů. Velké oděvní firmy na oplátku mohou bez obav tlačit nákupní ceny níž a níž a z jakékoli odpovědnosti za případné potíže se mohou snadno vyvázat. Odbory jsou slabé, právo takřka nevymahatelné a téměř všechny továrny zde provozují místní podnikatelé a západní značky u nich pouze nakupují. Ve výsledku jsou tak mzdy továrních dělníků v Bangladéši vedle Barmy nejnižší v celé Asii. Nejsmutnější na celé situaci však je, že se svými třiceti miliony dolarů měsíčně jsou pořád placeni dvakrát lépe než dělníci zemědělstí. Jinými slovy: špatné není to, že chudí Bengálci pracují v továrnách pro bohatší zbytek světa, ale že za to nedostanou náležitě zaplacenou.

Odpovědnost velkých firem

Mohlo by se zdát, že v obvyklém sporu „trade versus aid“ vítězí první možnost – tedy že nejúčinnějším způsobem, jak pomoci vyřešit překerní situaci bangladéšských dělníků, bude nakupovat tamější výrobky. Jenže oblíbená představa uvědomělého konzumenta, který pečlivým výběrem výrobců a dodavatelů přispívá k lepšímu a spravedlivějšímu světu, opět dostává vážné trhliny. I ten nejetichtější západní spotřebitel totiž stále zůstává jen spotřebitelem zboží, k jehož výrobě nemá žádný přímý vztah. Některé z pokusů o bojkot zboží s visačkou „Made in Bangladesh“ navíc jen ukázaly, jak velké množství oblečení vlastně ani žádné označení původu nemá. Odpovědnost za důstojné životní podmínky zaměstnanců v bangladéšských továrnách tedy musí převzít nikoli spotřebitel, nýbrž velké značky, které na celém systému vydělávají nejvíce. Jen ony totiž mohou ovlivnit, zda se úměrně s počtem bezpečnostních opatření a s kulturou pracovního prostředí v Bangladéši zvýší i zaměstnanecké platy. A úkolem spotřebitele je, aby je k tomu dotlačil nikoli spotřebou, nýbrž občanskou aktivitou. Autor je indolog.

par avion

Z FRANCOUZSKÉHO TISKU VYBRAL TOMÁŠ DUFKA

Le Plus

Na začátku května tomu bylo přesně rok od chvíle, kdy François Hollande převzal otěže prezidentského úřadu po Nicolasi Sarkozym. Dle francouzského tisku je bilance jeho dosavadního působení ve funkci tristní. Země se utápí v krizi, nezaměstnanost šplhá k rekordním hodnotám, stejně jako (ne)oblíbenost prezidenta, který na to reaguje tím, že neoblomně trvá na svém a pokračuje v politice frází, jež ve vztahu ke skutečnosti působí nevěrohodně. Jestliže mu nelze upřít zásluhu na prosazení sňatků homosexuálních párů i přes odpor části veřejnosti, musí se jedním dechem dodat, že jeho politickému stylu chybí přesvědčivost, a to především v záležitostech spojených s řešením ekonomické krize.

Philippe Moreau Chevrolet 6. května na blogu **Le Plus** upozornil na chyby, kterých se Hollande během uplynulého roku dopustil v komunikaci s veřejností. Vyšel přitom z několika emblematických fotografií, na nichž dokumentuje proměnu poměrně suverénního prezidentského kandidáta v nevýrazného až bojácného prezidenta.

Tato dvojí tvář Françoise Hollanda je přítomna už na snímku z 15. května 2012, kdy při vojenské přehlídce na Champs Elysées stál nově zvolený prezident celý promočený od deště nehnutě v pozoru, aniž by na něm byla patrná jakákoli známka nepohodlí. Je přítom těžké posoudit, zda je tento stoicismus projevem odvahy, rozhodnosti postavit se větru a dešti, nebo naopak rezignovanosti vůči situaci, ze které nelze uniknout.

Oficiální prezidentova fotografie už ale dala tušit, s kterým ze dvou Hollandů budeme mít tu čest. Vidíme tu pána s mírně stydlivým úsměvem, stojícího v zahradách Elysejského paláce s rukama podél těla a hledícího do objektivu. Jako by něco chtěl říct, ale nakonec si to nechal pro sebe. Snímku chybí poselství; prezident zde vystupuje jako člověk váhající, který sice vybízí k činu, ale sám ho není schopen provést.

Chevrolet hovoří i o dalších problematických aspektech komunikačních strategií prezidenta, například o jeho únavných televizních vystoupeních. Na závěr pak vyslovuje tezi, která velmi dobře vysvětluje, proč se Hollandovi nedaří získat si přízeň veřejnosti: nevypráví totiž žádný příběh, nesděljuje, kam chce zemi dovést, nemá vizi, v níž by Francouzi mohli věřit.

Le Monde

Francouzský prezident se svou pošramocenou pověst snaží u veřejnosti napravit jakýmikoliv prostředky, mezi něž se řadí i akty symbolického charakteru. **Le Monde** přišel 21. dubna

s informací, že **Hollande usilovně přemítá, o které osobnosti rozšířit okruh „velkých mužů“ Francie dlících v Pantheonu**. Výběr nových „hrdinů“ je velmi delikátní záležitost, na níž si bývalý prezident Sarkozy vylámal zuby a jeho předchůdce Chirac se jí raději vyhýbal (během jeho desetiletého působení ve funkci mauzoleum nedoznalo až na dva případy změn). To první socialistický prezident Mitterrand doplnil Pantheon hned o sedm postav, a být současný prezident zas tak výrazně navyšovat počet národních herojů neplánuje, je to jisté i mitterrandovský odkaz, jenž ho nutí celou záležitost důkladně promyslet.

Zatím se zdá, že mezi horké kandidáty patří osvěcenský filosof Denis Diderot a odbojář Pierre Brossolette. Oba mají tu výhodu, že představují dostatečně konsensuální návrhy na to, aby se nestaly předmětem vážných sporů. To samé platí i o historikovi a odbojáři Marku Blochovi nebo nedávno zemřelém politickém aktivistovi Stéphanu Hesselovi. Ze strany vlivného současného historika Pierra Nory padlo také jméno „otce dějin Francie a Republiky“ Julese Micheleta. Všechny tyto návrhy mají však jednu chybu, která byla přitom doposud spíše výhodou: jedná se o muže. François Hollande se totiž nechal slyšet, že nadešel čas „přivítat v Pantheonu ženy“, které byly doposud až na výjimky opomíjeny. Nejhlasitěji se zatím hovoří o anarchistce a hrdince Pařížské komuny Louise Michelové, spisovatelce a revolucionářce Olympe de Gouges, spisovatelce George Sandové či vědkyni Madame de Châtelet. Pokud ovšem ostatky některé z žen budou do Pantheonu skutečně přemístěny, možná nebude od věci zamyslet se nad tím, jak upravit

nevyhovující nápis „Velkým mužům vděčná vlast“, umístěný na tympanonu.

MEDIAPART

Tématem číslo jedna se v dubnu ve Francii stala aféra – dnes už bývalého – ministra rozpočtu Jérôma Cahuzaka. Tento plastický chirurg, jenž působil už v Rocardově vládě na začátku devadesátých let, po několika měsících odmítal nařčení investigativních novinářů internetového zpravodajského serveru **Mediapart**, že ve Švýcarsku vlastní účet, na němž je uloženo šest set tisíc eur. Druhého dubna však nakonec přiznal, že tyto informace jsou pravdivé, a ve funkci ministra skončil. Za daňové úniky mu teď hrozí vězení.

Mediapart v úterý 16. dubna přinesl obsáhlý rozhovor s historikem Christophem Prochassonem na téma levice a morálka. **Podle Prochassona je jediným dnešním rozdílem mezi levicí a pravicí jejich vztah k moci a penězům; pokud by levice připustila odklon od jistých morálních nároků, od dodržování slibů, mělo by to pro ni zničující následky**. Přitom samotné vytváření bohatství socialistům dlouho nevadilo – požadovali pouze, aby bylo řádně přerozdělováno mezi všechny společenské třídy. Až vítězství Françoise Mitterranda v prezidentských volbách znamenalo výraznou změnu. Tehdy se poprvé socialisté dostali k moci a tím pádem i ke konfrontaci s pokusem zneužívat výhod, které vysoké státní funkce nabízejí. Některí, jako třeba Jérôme Cahuzac či Bernard Tapie, těmto svodům podléhají a přispívají tím k oslabování nikoli jedné politické strany, ale levice jako takové.

Hauserova cesta ven

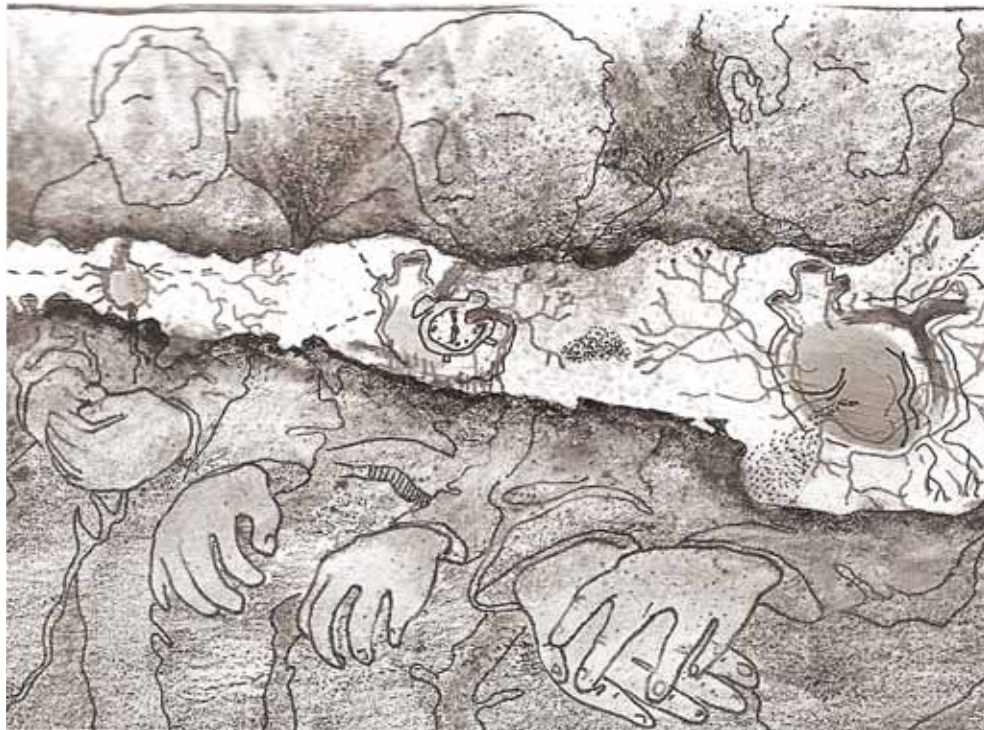
Konec levicového postmodernismu

Kniha *Cesty z postmodernismu* se pokouší překonat postmoderní ideologii za pomoci hledání nového levicového univerzalizmu, jež nalézá ve vzájemném doplňování dvou rozdílných teoretických přístupů – antihumanistického a kritického. Ve své snaze ale zůstává na půli cesty.

JAKUB STEJSKAL

V knize *Postcolonial Theory and the Specter of Capital* (Postkoloniální teorie a strašidlo kapitálu, 2013) sociolog Vivek Chibber z Newyorské univerzity předkládá ostrou kritiku postkoloniálních studií, konkrétně jejich předpokladu, že nelze studovat společnosti bývalých kolonií prostřednictvím kategorií a pojmů původně aplikovaných na západní společnost. Chibber se staví jednoznačně na stranu univerzalistického odkazu osvícenství a hájí použitelnost tradiční marxistické třídní analýzy. V úvodu ke své knize poznamenává, že ještě v roce 2004 odmítl výzvu ujmout se takového úkolu,

přesvědčení, že subjektivita je výsledkem sociálních determinant, na rozdíl od postmodernismu však chce postulovat univerzalistickou politiku (Pravdy, Události, Reálna, Lidu, Svobody), která je narušením daného symbolického řádu. Jejím zdrojem však vždy bude akt (nikoli nutně fyzického) násilí, slepý „skok víry“, kterým se nastoluje a uskutečňuje nový horizont. Druhý přístup naopak vnímá společenské normy jako prostor, který vůbec umožňuje politiku, a naopak zkoumá možnosti kritické distance a rekonfigurace symbolického řádu zevnitř. První přístup



Kresba Eliška Plyš

protože „intelektuální kultura na Západě ani na Východě neposkytovala prostor pro seriózní kritiku“ postkolonialismu. Ke změně intelektuální atmosféry, na kterou Chibber poukazuje, dozajista přispěla ekonomická krize, Occupy Wall Street, Arabské jaro, krach europolitiky a další vzájemně související fenomény, které usnadnily šíření a přijetí nastupujícího trendu směrem k univerzalistickému pojetí emancipační politiky na levici. Chibberův útok na postkolonialismus je tak jen další ranou kdy-si hegemonnímu souboru diskursů, označovanému jako postmodernismus. Bez velkého přehánění lze tvrdit, že doby, kdy levicovou politickou imaginaci ovládaly „rhizomatické myšlení“, politiky identity, etika radikální jina-kosti, „diferance“ či „subalternosti“, jsou pryč.

Skok ven a reforma zevnitř

Nový levicový univerzalizmus vyžaduje robustní pojetí činného subjektu schopného vzhledu a činu ve jménu společenského pokroku. Z ptací perspektivy v krajině levicové teorie můžeme identifikovat dva přístupy: jeden, nazvěme jej „antihumanistický“, vychází z předpokladu, že je-li subjektivita výsledkem disciplinace nadosobním symbolickým řádem (ideologií), je třeba hledat zdroje politické emancipace mimo jeho souřadnice. Druhý přístup, řekněme mu „kritický“, vychází z předpokladu, že horizonty politické emancipace musí vycházet z idiomů daného řádu, protože samotný slovník emancipace je jeho součástí: univerzální je pak schopnost historicky formované subjektivity získat v rámci sociálních souřadnic kritickou distancí od panujícího řádu. Mezi proponenty prvního přístupu patří Alain Badiou, Slavoj Žižek či Jacques Rancière, zastánci druhého jsou například představitelé frankfurtské kritické teorie druhé a třetí generace.

Jaký je rozdíl mezi těmito pozicemi ve vztahu k postmodernismu? První sdílí s postmodernismem základní, „antihumanistické“

vyčítá druhému reformismus a malomyslnost, druhý prvnímu teologické inklinace, apologii násilí a neschopnost prezentovat vizi trvalé strukturální přeměny společnosti.

Mezi antihumanismem a humanismem

Michael Hauser je znám jako propagátor myšlenek teoretiků, kteří spadají do prvního tábora, především Alaina Badioua a Slavoj Žižka. Jeho nová kniha *Cesty z postmodernismu* ale představuje především jejich kritiku, a to i za pomoci argumentů spadajících do instrumentáře druhé, „kritické“ pozice. Zároveň Hauser zůstává věrný programu, se kterým původně do českého intelektuálního prostoru vstupoval, tedy obhajobě relevance myšlení Theodora Adorna pro současnou levici. Problém postmodernismu podle Hausera spočívá v tom, že společenská konfigurace, kterou měl legitimizovat, tedy západní model liberální demokracie a ekonomického neoliberalismu, již delší dobu prochází krizí, takže je čím dál tím zřetelnější to, od čeho postmoderní ideologie konce velkých ideologií a uznání plurality hledisek odváděla pozornost: rostoucí ekonomické nerovnosti, depolitizace, sociální vyloučení. Žijeme proto v době přechodu: postmoderní situace pominula a v postmoderní ideologii se objevují povážlivé trhliny. Jde o to vidět v těchto trhlínách záblesky nového řádu.

Hauser vidí v Žižkovi a Badiouovi dvě centrální postavy v příběhu cesty z postmodernismu, ale je přesvědčen, že tuto cestu ještě nedotáhli do konce. Jednak jim vyčítá, že jejich snaha jít za postmodernismus v duchu marxistického univerzalizmu je postižena nedostatečným doceněním důležitého aspektu Marxovy materialistické filosofie, který zdůrazňoval i Adorno: totiž že základní omyl idealismu spočívá ve vytěsnění toho, co uniká identitnímu, pojmovému myšlení. Toto neidentické není pouze jakýmsi v reálně nepostižitelným Reálnem, které zůstává

vždy mimo ideologickou symbolizaci, ale konkrétní materialitou tělesných potřeb člověka jako součásti přírody. Hauser chce univerzální politickou subjektivitu založit v lidských potřebách v tradici Ludwiga Feuerbacha, mladého Marxe, „humanistického marxismu“ a první generace Frankfurtské školy. Žižek i Badiou jsou tak implicitně obviňováni z reziduálního idealismu.

Druhá Hauserova výtká je variantou kritiky adresované Badiouovi, Žižkovi a dalším zastáncům první, antihumanistické pozice představiteli pozice druhé (pro nedávné příklady viz recenzi Žižkova tlustospisu *Less than Nothing* z pera Roberta Pippina v časopise *Mediations* a článek *Balibarism!* Bruce Robinse v časopise *n+1*, obojí dostupné online). Ta se týká možnosti politiky jako rozrušení symbolického řádu. Podle Hausera Badiou i Žižek ve svých teoriích subjektu míří správným směrem, když se snaží vymezit stadium zrodu subjektivity, ve kterém subjekt uniká symbolickému řádu, napojuje se na událost-pravdu (Badiou), je „prázdnem nazývaným subjekt“ (Žižek), které je schopné radikálního činu. Podle něj je ale takový subjekt těkavý a jeho důsledky pro symbolický řád nejasné. Konsekvence radikální politické subjektivity pro fungování symbolického řádu a jeho emancipaci zůstává neřešená (stejnou výtku by šlo adresovat i filosofii Jacquesa Rancièra).

Aby zaplnil toto slepé místo, Hauser doporučuje doplnit antihumanistickou ideologickou kritiku v podání Badioua a Žižka „humanistickým“ rozměrem, pro nějž nachází inspiraci v pojetí dialogického subjektu Milana Machovce. Dialogický subjekt představuje internalizaci vztahu já k druhému, kterým může být empirický druhý, ale také paradigmatická osobnost z minulosti, Bůh, mé budoucí já, či konečně smrt a svět beze mne. Skrze takový dialog je právě možné nabrat perspektivu, ze které vystupuje svět i můj život v nové smysluplnosti. Jak ale zdůrazňuje Hauser, to vše se odehrává v rámci symbolického řádu.

Nová teorie subjektu?

Zároveň však Hauser chce zachovat antihumanistický aspekt přítomný v myšlení Badioua a Žižka, který umísťuje zdroj politické imaginace mimo symbolický řád. Ke konci knihy přichází s náčrtem své teorie subjektu – nutno dodat, že ve velmi nejasných konturách a na velmi malém prostoru –, v níž už Machovec nemá žádné místo, ač jde stále o to samé: schopnost subjektivity získat odstup od symbolického řádu. Teorie subjektu má vysvětlit schopnost subjektivity nahlédnout latentní, vytěsněné aspekty v trhlínách symbolického řádu, které mají být příslibem možnosti nového, předpokládané svobodnějšího společenského uspořádání. Jedná se tu o proces „oprošťování a vyčleňování“ subjektu-těla ze symbolického řádu směrem k jakémusi subjektu-ideji, který údajně stojí mimo symbolický řád, takže výsledný subjekt poznání získává perspektivu, ze které nahlíží latentní obsahy symbolického řádu. Co ale formuje onen subjekt-ideu? Kde se bere a jak to, že není výsledkem symbolizace? A jak víme, že perspektiva, kterou nabídne, bude inspirativní z hlediska progresivní politiky? Hauserovu ambici je možné vnímat jako pokus o přemostění antihumanistického a kritického postoje. V těch nejsvětějších okamžicích tato ambice nabírá na relativně konkrétních obrysech, bohužel tento pokus končí u mlhavého těkání mezi oběma pozicemi.

Autor působí na katedře estetiky FF UK a na Vědecko-výzkumném pracovišti AVU.

Michael Hauser: *Cesty z postmodernismu. Filosofická reflexe doby přechodu.* Filosofía, Praha 2012, 282 stran.

Český zahrádkářský kolonialismus

Jedním z výrazných specifík české zahrádkářské kultury jsou příměstské kolonie. Málokdo ví, že v těchto tajemných oplocených územích vládne poměrně přísná disciplína. Čeká naše zahrádkářské kolonie hromadný zánik? Nebo se transformují v něco jiného, lépe odpovídajícího požadavkům doby?

EVA HAUSEROVÁ

Světlem se valí velká vlna příklonu k samozásobitelství a snah o pěstování různých jedlých rostlin bez chemie, vlastními silami, často i ve městech. Generace našich rodičů nebo prarodičů přitom měla samozásobitelství docela přirozeně v krvi; lidé si na zahrádkách běžně pěstovali vlastní ovoce, zeleninu nebo brambory, vzadu za rodinnými domky chovali slepice a králíky. Mladší ročníky tyhle dovednosti většinou ztratily, samozásobitelství však přetrvalo v podobě zahrádkářských kolonií. Ty na nás dnes působí jako zanikající svět, z něž stále víc ukusují draví developéři a jenž se dokáže jen chabě bránit určitou zarputilou uzavřeností vůči okolí. Aspoň naše zahrádkářská kolonie je doslova obehnaná ostnatým drátem a vždy dobře uzamčená.

Za tři puntíky je vyhazov

„Vážená paní, vážený pane! V minulém dopise jsme Vás pozvali na schůzi výboru naší Základní organizace ČSZ, abychom společně řešili nedostatečnou upravenost pozemku ve Vaší péči. Na naši výzvu jste nereagoval/a. Pokud nemáte o svěřený pozemek zájem nebo se mu nemáte možnost věnovat a řádně o něj pečovat, předáme ho do péče jiného zájemce. Věříme, že nás budete kontaktovat...“ Připadá mi to neuvěřitelné, ale tuhle pohružku jsem naformulovala sama. Patřím totiž k několika málo zahrádkářům z naší kolonie, kteří mají počítač a tiskárnu,

a tak jsem tenhle úkol neodmítla. Snažím se vycházet se sousedy co nejlépe, ale jsem pro ně exot a oni pro mě taky.

V zahrádkářské kolonii panují sousedské vztahy jako na vesnici. Všichni sledují, komentují a posuzují sebemenší vaše hnutí. Naše představy o tom, jak má zahrádka vypadat, se přitom dost podstatně liší. Moji sousedé oceňují holou, obnaženou půdu bez jediného plevílku, ošetřenou herbicidy, rostliny vojensky seřazené, řádně nastříkané chemií a vše dozdobené sádrovými či umělohmotnými plastikami nejrůznějších bytostí, od srnců po trpaslíky. Já naopak přeju přírodnímu zahrádkáření s půdou pokrytou rostlinami nebo mulčem, se zákoutími ponechanými přírodě úplně a s naprostým vyloučením veškerých herbicidů, pesticidů i chemických hnojiv. Vítány jsou i rostliny, které u nás běžně najdete ve volné přírodě.

To je opravdu velký kontrast. Ještě nevím, jak to dopadne. Je možné, že budu vyloučena pro neplnění zahrádkářských povinností. Za nedbalost se dávají černé puntíky, tři puntíky znamenají vyhazov a já už jsem dostala dva, když jsem loni na jaře pobývala na měsíční literární stáži v cizině a o zahrádku jsem se nemohla starat.

Vstřícnější tvář zahrádek

Zahrádkářské kolonie nejsou vůbec českým specifikem a nejde ani o relikty socialistického kutilství. Jejich kultura je třeba v Německu nebo ve Švýcarsku úžasně rozvinutá. Nutno ovšem podotknout, že v těchto zemích nemůže nikdo mluvit o hyzdění urbánní krajiny nebo o uzavřenosti vůči obyvatelům dané městské čtvrti. Zahrádkářskou kolonii často najdete přímo v centru města jako součást veřejného parku. Po cestičkách mezi zahrádkami se tam kdokoli může procházet nebo jezdit na kole a kochat se barevnou nádhrou, kterou si lidé v zahrádkách pěstují. V těchto zemích zároveň v koloniích panuje mnohem tužší disciplína než u nás: zahrádky musí nejen být ve vzorném pořádku, ale musí se třeba dodržet podíl plochy trávníku, květin a podobně. Vůbec nepřipadá v úvahu to, co u nás vidíte skoro na každé zahrádce, totiž že by se tam skladovala „do foroty“ a „pro strýčka Příhodu“ všemožná stará prkna, cihly, oprýskané vany a podobně.

Větší otevřenost vůči veřejnosti by podle mě mohla být pro zahrádkářské kolonie

cestou k přežití. Prozatím naše kolonie představují příkrý kontrast s vlnou vznikajících komunitních zahrad, ale nemusí to tak být vždycky. Poučná je historie brněnské komunitní zahrady U Smrku. Na pozemku původně byla zahrádkářská kolonie, kterou chtěli zabrat – jak jinak – developéři. Majitelé zahrádek založili občanské sdružení, vytvořili komunitní zahradu, která plní důležité sociální funkce – chodí na ni pobývat a zahradničit děti ze školek, různé znevýhodněné skupiny obyvatel, pořádají se tu vzdělávací a kulturní akce a podobně –, a díky tomu přežila a vzkvétá.

Autorka je spisovatelka.

Národ chatařů a chalupářů?

Každý se jistě během svého života setkal s tvrzením, že Češi jsou národem chatařů a chalupářů a že podobný fenomén nemá za hranicemi naší republiky obdoby. Zakořeněný mýtus má ale s realitou málo společného.

JAN GRUBER

V Česku, stejně jako v mnoha jiných evropských zemích, je možné za první objekty sloužící rekreaci považovat středověké královské rezidence, šlechtické zámky, záměčky a lovecké chaty. Později se v celé Evropě rozvíjel lázeňský fenomén, ale až do počátku 20. století byla rekreace výsadou jen málo početné, bohaté a privilegované elity.

Hlavní impulsy k rozvoji individuální rekreace přišly v období spojeném s největším rozvojem urbanizace na počátku 20. století, ale u nás se tento trend plně projevil až po skončení první světové války. Nárůst volného času a dopravní mobility dal vzniknout rekreačním domům a vilám v zázemí velkých evropských

měst (Paříž, Berlín, Vídeň, Moskva, Petrohrad, Praha atp.). Souběžně s tím docházelo k zakládání trampských osad a kolonií, které můžeme chápat jako předchůdce chatařských osad.

Zpočátku se tyto stavby v Československu objevovaly na samotách, v lesích, později se pozvolna přetvořily v kolonie v blízkosti řek za velkými městy (Praha, Hradec Králové, Ostrava). „Původním motivem trampingu bylo dobývání divočiny. Někomu toto krásné hledačství vydrželo až do smrti, ale u většiny dobyvatelů časem převládla touha usadit se – osadničit. A tak tramping zplodil chatařství,“ říká kronikář českého trampingu Karel Jakeš-Kayman.

Chatařství se u nás rozšířilo mezi středními a nižšími vrstvami, což nás výrazně odlišuje od zbytku Evropy. Od dvacátých let 20. století vznikaly v okolí Prahy v návaznosti na původní trampské sruby chatové osady; to vše samozřejmě díky atraktivitě těchto oblastí (údolí řek Vltavy, Sázavy, Berounky, později i okolí měst – Brna, Plzně, Karlových Varů apod.), rozvoji železniční dopravy a většímu objemu volného času. Jiné formy rekreace, jako např. cestování do zahraničí, byly pro nižší vrstvy nedostupné.

Počátek padesátých let 20. století nebyl příznivý pro výstavbu objektů individuální rekreace. Teprve pozdější růst životní úrovně, vznik finančních rezerv a samozřejmě obrovské množství neosídlených domů a pozemků po odsunutých a vyhnaných Němcích vytvořily příhodnou situaci pro nový rozvoj.

Chatařský boom

Období normalizace představuje pro rozvoj chatařství zlatý věk. Během tohoto období se počet objektů takřka zdvojnásobil (ze 132 tisíc v roce 1971 na 231 tisíc v roce 1991), a to navzdory snahám vlády omezovat další výstavbu (zákon o ochraně původního zemědělského fondu z roku 1976; zákaz využívání lesní půdy, vyhlášený v roce 1979).

Z jakých důvodů lidé hromadně každý pátek opouštěli své domy a byty a odjížděli za města strávit víkendy či dovolenou v prostředí svých chat? Česká polistopadová historiografie na tuto otázku odpovídá – pokud se fenoménem chatařství vůbec zabývá – velice povrchně a stručně. Obvykle se setkáváme s tvrzením, že prioritou většiny obyvatelstva se v sedmdesátých a osmdesátých letech stalo uspokojování jejich vlastních potřeb, a proto programově rezignovali na jakoukoli politickou aktivitu. Chatařství je v duchu velkého totalitně historického vyprávění vykládáno jako únik do soukromí a důsledek uzavření společenské smlouvy mezi „režimem“ a společností.

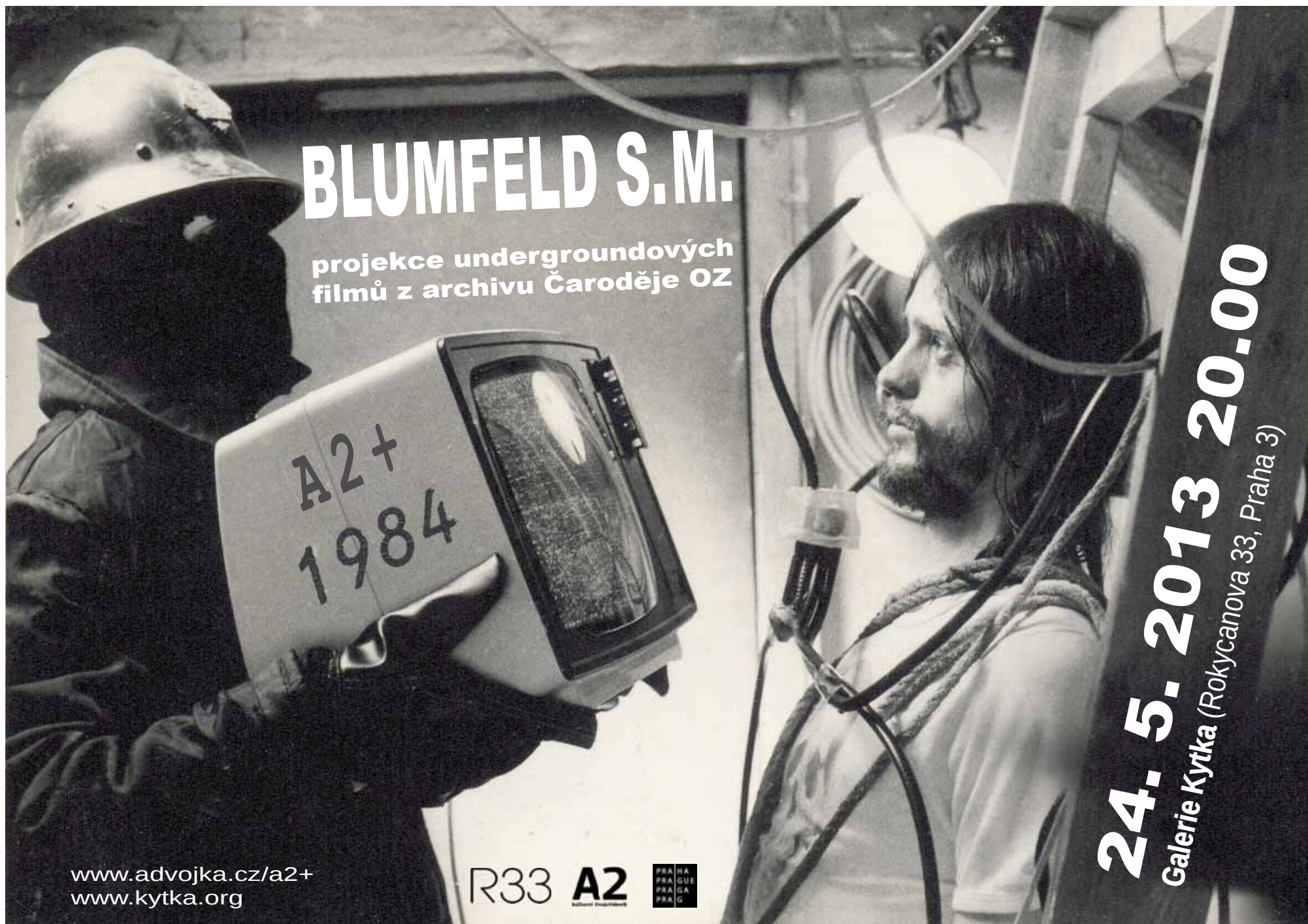
Politická změna jistě mohla přispět k rozvoji tohoto fenoménu, nicméně rozhodně nemohla být tím nejdůležitějším faktorem. Chatařství je jevem moderním a souvisí s dalším postupem modernizace. Člověk vystavený narůstajícím civilizačním stresům světa, kterému přestává rozumět, se obrací k hodnotám konzumní společnosti. Skrze konzum se zabydluje ve světě, o němž ztratil přehled. Chaty (a další rekreační objekty) tak vyplňují tento ztracený svět a představují prostor, v němž je možné se orientovat a zakoušet svobodu, bez ohledu na politický systém té které země. S tím, jak se člověk změnami ve způsobu života postupně vzdaloval přírodě, nabývá na síle často nereflektovaná potřeba se do ní vracet.

Chatařství není specifickým výplodem normalizace a vysvětlení jeho rozmachu pouze politickými změnami po Pražském jaru není udržitelné. Ze srovnání počtu objektů individuální rekreace v Československu a ostatních evropských státech navíc jasně vyplývá, že rozsah českého, respektive československého druhého bydlení není nikterak unikátním světovým fenoménem, neboť například ve Francii, Finsku či Španělsku je mnohem rozšířenější. Česko v tomto žebříčku nezaujímá čelné místo, jak se často traduje. Ojedinelost českého chatařství a chalupaření spočívá hlavně v jeho významu a pozici v rámci využívání volného času a životního stylu obyvatel a celé společnosti v různých etapách vývoje a také ve specifických ekonomických a politických podmínkách.

Autor je student historie na FF UK.



Zahrádkářské kolonie na nás dnes působí jako zanikající svět. Foto Jan Gebrt



BLUMFELD S.M.
projekce undergroundových
filmů z archivu Čaroděje OZ

A2+
1984

24. 5. 2013 20.00
Galerie Kytka (Rokycanova 33, Praha 3)

www.advojka.cz/a2+
www.kytka.org

R33 **A2** PRAHA PRAQUE PRA GA PRAG

předplatné A2

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

*Nabídka kulturních bonusů platí jen pro nové předplatitele.



O všem rozhodne kolaps

Budoucnost rodového sadu je v současné době, kdy lze na pultech supermarketů koupit za slušnou cenu různé druhy domácího i exotického ovoce, poměrně nejistá. Existují ale minimálně dva scénáře: buď sad zůstane ideálním místem aktivního víkendového odpočinku, nebo se opět stane zásadním zdrojem obživy.

RADEK MIKULÁŠ

S pěstováním jablek pro vlastní potřebu, pro širší rodinu a známé se to má trochu podobně jako s pastvou koz. Ještě před šedesáti lety bylo držení kozy jedním ze způsobů, jak odstranit část své bídy. Dnes lze provozovat pastvu i tak, že je ke stádu zvířat přidělen profesionální pas- tevec a celá akce je dotována nemalými peně- zi v rámci „managementu“ chráněných území. S jablky to ještě tak zlé není, ale ekonomicky rozumné samozásobování si přesto nemůže dovolit úplně každý. Problém nastává hlavně tehdy, když je potřeba do sadu dojždět.

Co obnáší sad

Starám se o čtyřicet ovocných stromků na polovině hektaru, sad leží padesát kilometrů od Prahy. Velmi dobrá sklizeň jsou dvě tuny, průměrná osm až deset metráků a jednou za pět až deset let se vinou pozdních jarních mrazů neurodí skoro nic. Jablka jsou různých, tradičních i novějších odrůd a jejich vzhled a chuť jsou blízké tomu, co se běžně prodává na farmářských trzích. Tam lze utratit i čtyři- cet korun za kilogram takovýchto jablek, to ale není realistická cena: platí se nejen za výpěstky, ale také za námahu spojenou s prodejem a za luxus zdravého jídla. Odbyt takovýchto jablek za zmíněnou cenu už asi dosáhl svého maxi- ma a nikdo jiný než dnešní návštěvníci farmář- ských trhů si je nekoupí. Aby byl mezi mými známými o jablka přiměřený zájem, nabízím je přibližně po deseti korunách za kilogram. Prodám nanejvýš pět metráků, zpravidla mno- hem méně, což i tak pokryje nemalou část nákladů na cestování mezi Prahou a sadem. To, co se vymění se známými za jiné ovoce

nebo spotřebuje v rámci rodiny, je také čís- tým přínosem.

Do nákladů je vedle hnojiv a minimálního množství neustále se zdražující chemie (cca tisíc korun na rok) třeba započítat daně, pojiš- tění objektu, elektřinu, opravy chaty a obno- vu vybavení a pochopitelně také náklady na dopravu. O ceně práce neuvažuji. Možná, že se v některých letech docílí i zisku, nepočítám to nijak úzkostlivě. Stejně by ty částky příliš nezměnily moje přístupy a chování.

Stromy rostou pomalu, a tak je každý sad záznamem podmínek v minulosti – složením odrůd, koncepcí, organizací práce. Před šede- sáti lety, kdy v hrubých rysech vznikl ten můj, dokonce ani před třiceti lety se nenabízela jabl- ka napuštěná chemií za dotované ceny v kaž- dém supermarketu. Lidé byli ochotní přijet si pro úrodu i do sadu. Hnojit se dalo kravským hnojem, kterého byl nadbytek, a nějaké další, například fosforečné hnojivo, se dalo sehnat – pokud se dost usilovně shánělo – za malé část- ky nebo třeba výměnou za jablka. O sad se sta- ral děda a já jsem v dětském věku podle svých možností občas pomáhal, třeba se stahováním větví po prořezání. V zimě jsem jedl i několik jablek denně, jiné ovoce moc nebyvalo.

Dva možné scénáře

Na budoucnost by se při péči o sad mělo mys- let vždy. Změny odkládám, protože nejsem schopen zachytit ani základní obrysy toho, co přijde. Vývoj se může ubírat stejným směrem jako dosud. V obchodech bude celoročně čer- stvé ovoce z celého světa za ceny, které větši- na z nás bude schopná zaplatit. Pokud i tak bude o moje jablka někdo stát a budu je scho- pen zájemci dopravit, je současný stav skvě- lý a do budoucna bych se hlavně měl snažit ho udržet. Pokud se zájem sníží, bylo by dob- ré mít v sadu jenom tolik stromů, kolik stačí k radosti a k vlastní spotřebě.

Kdybych přišel o pravidelný příjem, dost možná bych se občasného prodeje ovoce také musel vzdát. Bez automobilu (který se rozhod- ně nezaplatí z prodané úrody čtyřiceti jablo- nů) bych nedokázal jablka dostat ke spotřebite- lům a stromy „navíc“ by pro mě v tom případě byly přítěží, zdrojem škůdců a obrazem zma- ru. Mohl bych se sice přestěhovat někam blíž nebo přímo do sadu, ale asi bych neměl dost zájemců o jablka – staré odběratele bych ztratil

a nové bych nezískal. I v tomto případě by se mi tedy spíš vyplatilo už dnes začít práci ome- zovat a staré stromy neobnovovat.

Budoucnost ale může vypadat také tak, že zmizí nejen můj pravidelný příjem, ale také exotické ovoce v obchodech. Zmizet můžou dokonce i obchody v dnešní podobě. Je vcelku jedno, jestli se to odehraje plíživě a postupně, nebo naráz nějakou katastrofou. Města se sta- nou pro lidi bez zaměstnání (a těch bude vět- šina) nesnesitelnými místy k životu a dvě tuny jablek budou nikoliv „problémem k řešení“, ale jídlem, z něhož dva až tři lidé můžou pokrýt svoji roční energetickou spotřebu. Samozřej- mě by se jich část musela vyměnit za jiné potraviny. Domek a chata stojící v sadu by se pak staly skoro ideálním místem k bydlení ve společnosti opět odkázané na lokální energe- tické zdroje, především dřevo. Že by se úro- da nemusela odvážet nijak daleko, je zřejmé – vesnice by se zalidnily a velká část by se dala udat na místě. Vedle toho by se určitě našel někdo, kdo by si vybudoval existenci na výku- pu a odvozu místní produkce. Tak nějak to fun- govalo po staletí.

Radost a starost

Kdybych věděl, že tohle nastane řekněme za patnáct let, byl by tak právě čas vykácet staré

stromy a nahradit je novými, znovu promyslet výběr odrůd, například s ohledem na trvanli- vost a odolnost před škůdci bez použití chemie. Nakoupil bych také kvalitní, jednoduché ruční nářadí. Chovám se ale tak, jako bych byl pře- svědčen, že kolaps nenastane a sad bude i pro další rodinné generace hlavně zdrojem zdravé- ho ovoce a aktivního odpočinku za rozumnou cenu. Posuzovat to všechno jen přes ceny ovo- ce je beztak nesmysl. V sadu se toho za šede- sát let jeho existence dělo daleko víc než jen roubování a prořezávání jabloní a sklizeň jab- lek. Kdo z rodiny nebyl zaměstnán nebo necho- dil do školy, mohl tu být v příjemném prostře- dí celé měsíce: stará generace, předškolní děti, děti na prázdninách. Místo bylo a je zázemím pro další zájmy – houbaření a rybolov. Jsme tu stále v kontaktu s realitou venkova, na rozdíl od většiny lidí z měst, jejichž odtržení od přírody dnes často dosahuje komických rozměrů. Tren- dy zacházení s krajinou nás ovšem opakovaně něčím nepříjemným překvapují.

Sad je také starostí a břemenem. Místem, kde se nepříjemně vyjevuje postupný úpadek řemeslné zručnosti a fyzické kondice. Ale záro- veň je i místem, které tento úpadek do jisté míry zpomaluje. I z tohoto hlediska může mít sad v budoucnu velkou hodnotu.

Autor je geolog.



Foto Tereza Kabůrková

Příroda má v zahradě své místo

Většina současných zahrad na první pohled vypadá upraveně a útulně, ve skutečnosti se ale jedná o prostor bez života. Jak vypadá alternativa ke krátce stržieným trávníkům ohrazeným tújemi a holým záhonkům, prohnojeným umělými hnojivy?

MILAN BRUCHTER

Touha po kousku půdy je v nás zakořeněna možná více, než si mnozí připouštíme. Sta- čí se zeptat pár známých okolo na vysněné místo pro život a většinou nám vyjde jako vítěz domek s nějakým menším či větším pozemkem. Každý má jistě jinou předsta- vu, jak by tento pozemek, respektive zahra- du užítkoval. Přesto zejména v posledních dvou desetiletích můžeme často identifiko- vat dva odlišné pohledy na využití zahrady u domu.

Jedy v zelené pustině

Zatímco pro jednu skupinu je zahrada stále místo, které slouží jako pěstirna pro nejrůz- nější druhy zeleniny a ovoce, druhá skupina

si ji představuje čistě jako rekreační prostor. Problém ale není v určení zahrady, častokrát lze na pozemku zkombinovat obě varianty, ale hlavně v prostředcích, kterými se k vysně- nému cíli tyto majitelé dostávají. Zatímco zahrádkář-pěstitel se k rostlinám obsypaným plody dopracuje chemií – tedy umělými hno- jivy a postřiky, zahrádkář-nepěstitel si vytvoří na svém pozemku spíše zelenou pustinu (tedy nakrátko stržiený trávník), do jejíhož středu je vsazen azurově modrý bazén, a celý poze- mek je před dotěrnými zraky sousedů zamas- kován pomocí živého plotu z tújí. Oba přístupy si vlastně z pozemku jen berou a nepřidávají žádnou hodnotu svému okolí.

Takové využívání zahrady však korespon- duje s celkovým pohledem na přírodu jako neomezený zdroj pro mnoho lidských potřeb, s čímž samozřejmě úzce souvisí i stav naše- ho životního prostředí a krajiny. Pro tento moment pomiňme diskutované globální pro- blémy a zaměříme se spíše na problémy lokál- ní, konkrétně na ty, které nejsou tak evidentní. Zejména zemědělská půda je ve stále horším stavu, část roku je nepřírozeně bez pokryvu, úrodnost je udržována jen za pomoci umě- lých látek, chybí v ní organická hmota. To vše vede ke zhoršování jejího stavu a k erozi. Voda se do takové půdy nevsakuje a rychle odtéká,

což způsobuje nejenom vysušování krajiny, ale v posledních letech i časté povodně. V kraji- ně mizí přirozená prostředí pro různé dru- hy divokých živočichů a rostlin, umělá, rych- le rozpustná hnojiva znečišťují vodu a hubí život v půdě, chemické postřiky jsou ze své podstaty jedy. Až příliš jsme si zvykli spoléhat se na stálý technický pokrok a většinou nehle- dáme příčinu problému (například právě ve stavu půdy), ale spíše co nejrychlejší, pouze dočasné řešení (lepší hnojivo, propracovanější stroj, odolnější rostlinu). Otázka zní, jak dlou- ho je takový technokratický přístup, který lze bohužel vysledovat i u téměř všech zahrádká- řů, udržitelný.

Jde to i jinak

Existují ale i postupy v zahradničení, kte- ré nejenže nám zajistí vlastní úrodu a pro- stor k relaxaci, ale dokážou vytvořit prostře- dí, které má pozitivní vliv na okolí. Základem je pohled na zahradu jako na součást příro- dy, kde všechno má své místo – rostliny, živo- čichové, neživé prostředí a člověk. Mezi tím vším fungují určité ekologické vztahy. Právě mnoho přirozených vztahů mezi organismy navzájem nebo organismy a prostředím může- me využít k potlačení možných škůdců a ke zlepšení vitality zahrady.

Celková snaha by měla vést k pestré skladbě rostlin a zahradních prvků (například kamen- ná zídka, hromada dřeva, jezírko apod.), kte- ré napodobují přírodní prostředí. Takový prostor poskytuje užitečným živočichům dostatek míst k úkrytu, přezimování i k hle- dání potravy. Zásadní je i péče o půdu, zejmé- na doplňováním organické hmoty, například kompostu. Při vhodné kombinaci přiroze- ných ekologických vztahů a zdravé půdy není potřeba používat umělých hnojiv pro zvyšo- vání úrodnosti ani chemických postřiků pro- ti chorobám a škůdcům.

Pro zahrady, které jsou udržovány pomocí zmíněných postupů, se často používá název přírodní zahrada. Mnohdy se lze ale potkat i s pojmy ekozahrada, biozahrada, organická zahrada nebo zahrada v souladu s přírodou. Pro podrobnější informace a postupy lze sáh- nout po jakémkoliv knížce mající v názvu zmí- něná slovní spojení. Jako živou inspiraci lze pak doporučit třeba rakouský projekt Natur im Garten (naturimgarten.at), v jehož rám- ci funguje vládou podporovaný systém ukáz- kových zahrad. Několik příkladů přírodních zahrad najdeme i u nás – jejich výskyt evi- duje ekomapa nadace Veronica (veronica.cz). Autor je biolog a specialista na rozvoj venkovského prostoru.

Kdo je tady extremistista?

Jak se vyrábějí nepřátelé společnosti

Ve výroční zprávě ministerstva vnitra o stavu extremismu na území ČR pro rok 2012 jsme se mohli dočíst, že nově ministerstvo pokládá za extremisty i aktivistické skupiny Iniciativa Ne Rasismu! nebo Alternativa zdola. Jak je pojem extremismus používán ministerstvem vnitra, co vlastně znamená a jaké má důsledky, se snaží postihnout člen Iniciativy Ne Rasismu!

TOMÁŠ BEK

Ministerstvo vnitra se rozhodlo, že bude používat pojem extremismus, aby upozornilo na nežádoucí tendence uvnitř společnosti, které pro ni znamenají bezpečnostní hrozbu. Extremismus potom přesněji definuje jako „vyhraněné ideologické postoje, které vybočují z ústavních, zákonných norem, vyznačují se prvky netolerance a útočí proti základním demokratickým ústavním principům, jak jsou definovány v českém ústavním pořádku“. V momentě, kdy pojem extremismus začínají užívat bezpečnostní složky státu, překračuje rámec akademické debaty a stává se z něj bič na ty, kteří jsou označeni za extrémní.

Hrátky s pojmem

Nad užíváním tohoto slova však neexistuje shoda ani mezi odbornou veřejností. Politologové většinou upozorňují na nedostatečné konceptuální vymezení a na volnost jeho užívání v obecné rovině. Při čtení špatně

V minulosti takový případ řešil Vrchní soud v Praze. Tehdy se soudní cestou rozhodlo bránit brněnské NESEHNUTÍ, které ministerstvo vnitra zmínilo ve Zprávě o problematice extremismu pro rok 1999. Ministerstvo před soudem argumentovalo, že NESEHNUTÍ je „organizace, u níž mají příslušné státní orgány zcela legitimní obavy, že by se mohla extremistickou organizací stát“, a jako další „důkaz“ uvedlo, že se členové „NESEHNUTÍ nedistancovali od Československé anarchistické federace (ČSAF) a od akcí jí pořádaných“. Aktivista Milan Štefanec se proti takové argumentaci ohradil s tím, že „ministerstvo zde vystupuje v roli Velkého bratra, který sleduje a mezi extremisty řadí všechny, kteří se nedistancovali od všech, u kterých to ministerstvo považuje za vhodné. Organizace tak není hodnocena na základě toho, co sama dělá, ale na základě toho, co neudělala a dle názorů ministerstva udělat měla – což je absurdní.“ NESEHNUTÍ nakonec u soudu řízení vyhrálo a ministerstvo bylo nuceno se omluvit.

Co lze ještě tolerovat?

Označit někoho za extremistu ale není jen tak, je to stigma, které se v českém prostředí šíří neuvěřitelně rychle a proti kterému neexistuje adekvátní obrana. Víme dobře, jak klíčové bylo v minulosti označit ekologické iniciativy za teroristické. Obě nálepky nám mají sugerovat, že tyto názory už jsou za hranou, a není proto důvodu o nich diskutovat. V důsledku tak pojem extremismus vylučuje jeho nositele z veřejné debaty a činí názory dané skupiny nelegitimními.

Ministerstvo zřejmě vychází z vlastního pojetí politiky. V něm je prostor pouze pro ty, kteří projdou volebním sítím a mohou tak v číslech přesně vykázat svou legitimitu. Ještě toleruje neziskové organizace, které

si, že nebezpečí neonacismu a fašismu musí nutně přijít od holohlavých fešáků v bombru. Daleko závažnějším problémem je fašizace středního proudu, která je často živena z úst politiků. Je to fašismus všedního dne, fašizující názory a řešení slyšíme od takzvaných obyčejných lidí. Myslíme si, že je nutné tyto společenské tendence přesně pojmenovat a jasně se proti nim vymezit. Podle ministerstva bychom ale zřejmě měli sedět se založenými rukama doma a z televizních přijímačů sledovat, jak se neonacismus postupně šíří společností. Zkuste udělat opak, a budete prohlášeni za extremisty.

Extrémní je ministerstvo vnitra

Dalším tématem INR je kromě pomoci migrantům také pomoc lidem z takzvaných vyloučených lokalit. Když neonacisté pochozovali pod okny vystrašených rodin na severu Čech, jeli jsme místní podpořit svou účastí a dodat jim tak pocit, že jsou tu i lidé, kteří se jich neštítí a naopak se jich zastanou. Stejně tak jsme neváhali nabídnout pomocnou ruku letos v únoru obyvatelům ubytovny v Předlicích, kterým hrozilo, že skončí na ulici a děti jim vezme sociálka. Případ z Předlic přitom pouze demonsturuje daleko hlubší problém, na kterém nese svou vinu i stát. Stát namísto toho, aby sociálně slabým zajistil kvalitní sociální bydlení, podporuje prostřednictvím přídávků na bydlení majitele ubytoven, kteří vyšponovali nájem na úroveň slušného bytu na pražských Vinohradech. Je tedy extrémní poukazovat na podobné problémy a snažit se postiženým pomoci?

Pokud ministerstvo zařazení INR mezi extremisty myslí vážně, mělo by rovněž vysvětlit, jaké vyhraněné ideologické postoje iniciativa zastává. INR není spolkem lidí s jednotnými názory, tím spíše nelze hovořit



Pokud ministerstvo zařazení INR mezi extremisty myslí vážně, mělo by rovněž vysvětlit, jaké vyhraněné ideologické postoje iniciativa zastává. Foto nerasismu.cz

zpracovaných, většinou povšechných výročních zpráv ministerstva vnitra se člověk však nestačí divit, jak tvárně lze v odborném textu pracovat s pojmy. Základním nedostatkem pojmu extremismus je, že slučuje neslučitelné a v pojetí ministerstva nemá žádný konkrétní obsah, neříká, čeho chce dané hnutí dosáhnout, a nezatěžuje se ani s důvody jak a proč. Je to v podstatě pouze účelový a hodnotící termín, který hází do jednoho pytle zcela protichůdné a jinak nespojitelné myšlenkové směry. Lehce se tak může stát, že se objeví Iniciativa Ne Rasismu! (INR) a Alternativa zdola ve společnosti neonacistické DSSS. Ministerstvo už se ale nijak nezatěžuje s tím, aby u každého subjektu zvlášť prokazovalo, na základě jakých argumentů jej považuje za extremistický, a není tudíž schopno svůj postup doložit a zdůvodnit.

jsou ve svých aktivitách omezovány prostřednictvím grantového financování, a nemohou proto plně uplatňovat vlastní pohled na věc a představovat alternativy, zvláště pokud jsou v konfliktu s názorem politické reprezentace. Iniciativa Ne Rasismu! však není na nikom závislá, nikým regulovaná ani nikým ovládaná, a představuje tak v perspektivě ministerstva příliš komplikovanou organizaci, se kterou neví, co si počít a co od ní vlastně očekávat. Není tedy ministerstvo vlastně tak trochu xenofobní?

Pokusme se nyní rozebrat si „extremismus“ INR krok po kroku. Jedním z hlavních témat INR je aktivní vystupování proti neonacismu. Vytváříme aktivní odpor zdola, protože jsme dávno ztratili iluzi o tom, že někdo bude řešit problémy za nás. Důležité je pro nás vymezovat se proti neonacismu, ale nemyslíme

o vyhraněné ideologii. Základním stavebním kamenem INR je naopak názorová pluralita a pestrost, která ji umožňuje fungovat jako most, jenž spojuje lidi různé politické orientace a odlišných názorů v boji proti neonacismu a pošlapávání důstojnosti sociálně slabých a ostrakizovaných menšin. Těžko hledat tu z činnosti INR, která „vybočuje z ústavních, zákonných norem, vyznačuje se prvky netolerance a útočí proti základním demokratickým ústavním principům, jak jsou definovány v českém ústavním pořádku“. Zatím to vypadá, že extrémní je pouze jednání, amatérismus a neprofesionalita ministerstva, které si neláme hlavu se zdůvodňováním svého postupu a monitoruje a šmíruje subjekty, u nichž není schopno doložit, proč by vlastně měly být extremistické.

Autor je student sociologie a člen Iniciativy Ne Rasismu!

napětí

V pondělí 13. května se ve zpravodajství objevila zpráva, že koncentrace CO₂ v atmosféře se dostala na své maximum za několik posledních milionů let. Zároveň emise za loňský rok se zvýšily o jednu třetinu oproti roku 1990. V té souvislosti založili Američané Jay O'Hara a Ken Ward hnutí Coal is stupid (Uhlí je blbost). Jeho prvním krokem je snaha o uzavření uhelné elektrárny Brayton Point ve státě Massachusetts, která zásobuje elektřinou přes jeden a půl milionu domácností a je největším znečišťovatelem ovzduší na americkém severovýchodě. Elektrárnu má od společnosti Dominion Resources koupit společnost Energy Capital Partners, a hrozí tak, že i v dalších letech zůstane v plném provozu.

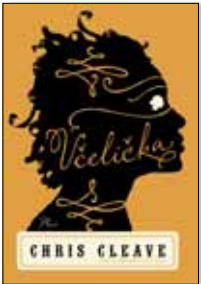
V souvislosti se stejnou zprávou, tedy že koncentrace molekul CO₂ v jednom milionu částic překročil počet čtyř set, vzniklo v USA hnutí Summer Heat. Poslední dva červencové týdny jsou nejteplejším obdobím roku a protestující je chtějí trochu přehřát i politikům. V prohlášení organizátorů stojí: „Potřebujeme ty z vás, kteří jsou ochotni riskovat, že budou zatčeni, a všechny, kdo jsou ochotni promluvit. (...) Je čas postavit se – mírumilovně, ale pevně – průmyslu, který ničí naši budoucnost.“

Iniciativa Mánes umělcům! uspořádala 18. a 19. května volby do alternativní správní rady Nadace českého výtvarného umění. Iniciativa v dubnu 2013 okupovala prostranství před výstavní síní Mánes na protest proti netransparentní správě budovy Mánesa ze strany nadace. Voleb se zúčastnilo devatenáct kandidátů, mezi nimi například Lenka Lindaurová, Rostislav Koryčánek, Tomáš Císařovský nebo Lenka Dolanová.

V Chicagu byla obnovena výroba v továrně na okna a dveře, kterou neúspěšní manažeři loni zavřeli. Nyní ji vedou, pod jménem New Era Windows, sami dělníci, kteří se složili a zadluženou továrnu koupili. Zaměstnanci této továrny uspořádali velkou, šestidenní stávku již v roce 2008 a o rok později se objevili v dokumentu Michaela Moorea O kapitalismu s láskou.

Guatemalský prezident Otto Perez Molina vyhlásil ve čtyřech městech na třicet dnů výjimečný stav. Je to důsledek protestů, jež byly namířeny proti dolu ve městě San Rafael, patřícímu kanadským investorům. Při nepokojích zemřel jeden policista, šest civilistů bylo zraněno gumovými projektily a bylo podpáleno několik policejních automobilů. Důl sice ještě nebyl otevřen, ale už teď prý nevratně znečišťuje vodní zdroje, které využívají místní obyvatelé, zejména příslušníci kmene Xinka. Podle vládních zdrojů však nemá výjimečný stav nic společného s protesty, nýbrž jde o opatření proti místním drogovým kartelům. Během výjimečného stavu je možné například zatýkat a zadržovat občany na neomezeně dlouhou dobu bez práva na advokáta.

—jgr—



Chris Cleave
Včelička
 Přeložila Hana Zahradníková
 Plus 2012, 302 s.

Velká chvála ze strany britských Timesů. Bestseller. Zklamání. Chris Cleave vystudoval experimentální psychologii, byl lečtím – i námořníkem – a Včelička je jeho druhou knihou. Tentokrát se zabývá bolestivou problematikou imigrační politiky. Povedlo se mu ukázat, v jakých podmínkách žijí lidé zadržení v detenčních centrech pro imigranty, jak na ně nahlíží stát a jak je pro ně těžké se akulturovat, pokud se vůbec kdy do kontaktu se společností dostanou. V originále je taktéž dobře zvládnutá nigerijská a jamajská angličtina, žel bohu jí je zde poskovnu. Kniha je psaná pro širokou veřejnost, proto má zlovyk zdůrazňovat a opakovat proklamované myšlenky a vést čtenáře jako slepce. Situace jsou manipulovány zvnějšku, úradky autora jsou v ní až příliš patrné. Občas také jako by Cleave jen vyplňoval místo, než se dostane k pointě. V dialogích je málokdy cítit osobitost; jsou spíše nositeli informací a dodávají příběhu spád: „Já nevím. Miluju tě, Lawrenci, opravdu tě miluju. Jenomže toho musím tolik zařídit.“ Chvillemi to působí, jako když se psycholog snaží psát beletrii a mít na zřeteli antropologické teorie. Překlad je nepříliš povedený, doslovný: „Opřela jsem si čelo o sklo, což je něco, co dělávám, když se snažím přemýšlet.“ Chybí mu fantazie, koheze je často narušena: „Když jsem se za několik minut vrátila, někdo už tam byl a uklidil ji“, a čtenář pozná, že jde o překlad právě z angličtiny, což pro překladatelku není moc lichotivé. Přes to všechno však věřím, že má smysl tuto knihu číst; pro to téma a chvillemi, vážně spíše zřídka, pro zážitek z krásné literatury.

Barbora Urmaničová



Ed Brubaker, Steve Epting
Captain America, kniha 3: Smrt
 Přeložil Richard Klíčnick
 BB art 2012, 454 s.

Ve třetím a závěrečném Brubakerově dobrodružství Stevea Rogerse neboli Kapitána Ameriky hlavní hrdina zemře. A to hned v úvodu komiksu. Tím, že ho nechává zemřít, si scenárista uvolňuje místo pro další postavy, zejména Buckyho, známého pod jeho sovětskou identitou Zimní voják. Hodně prostoru tu dostává i Red Skull, který zmutoval s oligarchou Lukinem, a také jeho dcera Sin nebo Rogersova milenka Sharon. Třetí americký omnibus je cílem, k němuž autor v předchozích dílech směřoval, přesto je to svazek asi nejméně zábavný, paradoxně plný akčních scén, jež spíše vyčerpávají a nudí. A pak je tu další problém: Rogersova smrt sem prostě nezapadá, je příliš scenáristicky vykalkulovaná. Další Brubakerovou berličkou je doktor Faustus. Ten totiž dokáže manipulovat s lidskou psychikou, takže jednotlivé postavy přestávají být odpovědné za své činy. Asi nejzábavnější tak je Red Skullovo přebírání moci v Americe. Nejprve skrze Lukinovu firmu Kronas zdraží pohonné hmoty, pak začne lidem prostřednictvím bank, které má v držení, vypovídat hypotéky. Dosáhne tak téměř socialistické revoluce. Ještě že se objeví následovník Kapitána Ameriky, který dokáže zvrátit nepříznivý vývoj a zaručí Američanům jejich bezstarostný život na úvěr a levný benzín. Omnibusy s příběhy Kapitána Ameriky ze superhrdinských schémat příliš nevybočují. Daleko více dokázal Ed Brubaker svůj scenáristický um rozvinout v sérii Criminal.

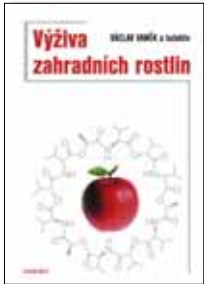
Jiří G. Růžicka



Václav Havel
Hovory v Lánech 1990
 Knihovna Václava Havla 2013, 368 s.

Knihovna Václava Havla po dvouletém úsilí vydala v knižní podobě rozhlasové rozhovory Václava Havla z devadesátého roku minulého století. Ač se již v minulosti mnohokrát diskutovalo o možnosti převedení Havlových rozhovorů s Otou Nutzem a později s Jiřím Vejdovou do psané podoby, bývalý prezident se k tomuto záměru stavěl s nedůvěrou. „Myslím si, že tiskem – jako knížka nebo nějaká brožura – by to vyjít nemělo,“ říkal již v roce, kdy Hovory probíhaly. Obával se složité a náročné redakční práce, možnosti zkreslení svých slov při převodu mluvené řeči do psaného textu. Přesto se Tereza Hubáčková, Martin Vidlák a Jan Zelenka do tohoto úkolu pustili. Jednotlivé rozhovory historici Jan Socha a Jiří Suk opatřili poznámkami, které odkazují k diskutovaným historickým událostem, případně představují méně známé aktéry tehdejších dnů. Jako červená nit se takřka všemi rozhovory táhne žargon postkomunistické transformace („Naše společnost není zralá na skutečnou demokracii. Musíme se ještě hodně učit.“), který podle Borise Budena „ukazuje na největší skandál nedávné historie: lidé, kteří během demokratických revolucí osvědčili svou politickou zralost, se přes noc stali dětmi!“. V této infantilizaci společnosti je možné hledat klíč k pochopení suverénního vítězství konceptu demokratické kapitalistické společnosti v Československu. Nejen z těchto důvodů se proto jedná o hodnotný nakladatelský počín, který jistě poslouží historikům zkoumajícím období demokratické transformace, ale i dalším badatelům se zájmem o soudobé dějiny.

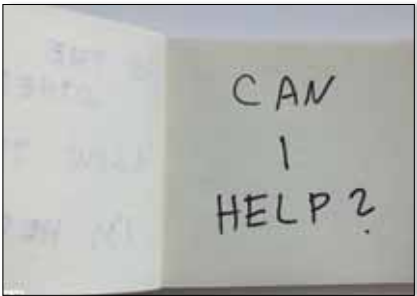
Jan Gruber



Václav Vaněk a kol.
Výživa zahradních rostlin
 Academia 2012, 568 s.

Obsáhlá publikace kolektivu autorů vedeného Václavem Vaňkem se zabývá, v opozici k zaměření tohoto čísla A2, hlavně tím, jak z vlastní (spíš větší) zahrady získat maximální výnosy. Ústředním tématem knihy se proto stává vliv různých chemických prvků na růst rostlin. Dozvíme se, kolik čeho má v půdě být, aby to nebylo málo, ale zároveň ani příliš. Oba extrémů škodí, první zejména rostlinám, druhý pak konzumentům. Autoři se vyhraňují vůči „biopohledu“ na pěstování rostlin, naopak doporučují maximálně využívat nejrůznější minerální hnojiva (jak ostatně dokládají i reklamy na konci knihy). Názory o škodlivosti minerálních hnojiv prý spadají do sféry náboženských bludů a šíří je populisté. V lečtém mají autoři pravdu, rostliny opravdu pro svůj růst potřebují jisté spektrum prvků, které jim často musíme dodat, ale třeba přidávání umělých hnojiv do kompostu nutně určitě není. Kniha je nicméně dobrým referenčním materiálem, v němž můžeme najít odpovědi například na to, co dělat s tím kterým typem půdy, abychom na ní mohli zdárně pěstovat. Případně můžeme podle ní zkusit zjistit, co našim rostlinkám schází, a poté jim to – pokud možno jinak než umělými hnojivy – dodat. Publikace obsahuje množství vzorců a reakcí, a je tedy určena spíše jedincům orientujícím se v chemii. Najdeme tu také kapitolu o hydroponii, tj. pěstování rostlin v živných roztocích, jež obsahuje odpověď na otázku, odkud se berou vodnatá rajčata bez chuti, která v zimě zaplavují naše supermarkety.

Jiří G. Růžicka



Minimální trvanlivost
 Galerie Emila Filly / Armaturka, Ústí nad Labem,
 25. 4. – 22. 5. 2013

Soubornou výstavu v ústecké galerii Armaturka připravil tým jedenácti studentek kurátorských studií na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Ačkoli jde o výstavu studentskou, katedra, galerie i kurátorky se postaraly o dostatek finančních prostředků. To se odráží v instalaci i úpravě tiskových materiálů pro diváky. Prosvětlený tovární prostor hostí nejrůznější umělecké projevy, které kurátorky rozdělily do „angažované sekce“ a „osobní sekce“. Výslovné dělení uměleckých děl působí bohužel formálně, diváka vede k zařazení tvorby, ne už k jejímu hlubšímu pochopení. Škatulek je totiž bezpočet a umělci jsou vůči nim z podstaty vždy nepřizpůsobiví. Richard Nikl zde zalil své nerealizované skici do bloku ultralehkého betonu. Ukazuje svou fascinaci sítěmi, materiálností sociálních vazeb i strukturovaným vnímáním času. Sylva Francová a Silvie Vondřejcová zobrazily ženy při stereotypních činnostech (úklid, vaření), jak hloubají o tíži problémů světa. Komiksově laděné plakáty jsou k vidění i v ulicích města. Místa v bublině jsou však vyplněna jen QR kódy, které odhalují, na co ženy myslí. Mezi vystavujícími nechybí ani Milena Dopitová, Zbyněk Baladrán, Jan Nálevka, Darina Alster či Tamara Moyzes. Umělci budou představeni také v rámci Pecha Kucha Night na stejném místě 21. května.

Filip Jakš



Xavier Le Roy
Low Pieces
 Mousonturm, Frankfurt nad Mohanem, premiéra
 7. 10. 2010, psáno z reprízy 24. 4. 2013

Francouzský choreograf Xavier Le Roy se v jedné ze svých posledních choreografií soustředil, jak u něho bývá zvykem, na relativně prostou divadelní formu bez scénických efektů a pohybově náročných exhibicí. Skládá se jen z několika výstupů, které se drží doslova při zemi. Tanečníci sedí, leží, plazí se či lezou po čtyřech, vzájemně se proplétají, nikdy však nevstanou. Ačkoliv jsou během celé taneční části inscenace nazí, pohyb na úrovni země, jímž vytvářejí mimetické konstelace odkazující k pohybu větví stromů či šelem v klecích, nebo shluk ležících těl se vztyčenými končetinami vzbuzuje dojem cudnosti a intimity. Těla jsou viděna z jiné perspektivy, pohlaví jsou celou dobu skryta a tanečníci nabízejí jiné pohybové možnosti než při klasické vertikální pozici. Le Roy nabízí tvar bez přepjaté exprese a s velmi pomalou dynamikou, soustředí se na mikropohyby a synchronizaci bez očního kontaktu. Hlavně však buduje organické skrumáže těl, které dávají vzniknout až surreálným organismům či předmětům (kameny). Forma Low Pieces však překvapuje na samotném začátku, když soubor diskutuje s publikem. Tento kontrast verbální komunikace a fyzické pasivity s pozdějším pohybem je završen na konci, kdy opět přijde na řadu statická debata o inscenaci, tentokrát v úplné tmě. Tma a ticho přerušované slovy aktivují vizuální paměť a imaginaci publika, stejně jako jej pobízejí k participaci, snaze zaplnit prostor sebou samým.

Lukáš Jiříčka



Jonas Kaufmann
Richard Wagner
 Decca Music 2013

Uplynulo dvě stě let od narození Richarda Wagnera. Letošní kulaté výročí jistě připomenou mnohá světová vydavatelství, už teď je ale jisté, že jedna nahrávka bude patřit k těm nepřehlédnutelným – totiž wagnerovský recitál německé tenorové hvězdy Jonase Kaufmanna. Vynikající představitel hlavních rolí v mnoha operách má v repertoáru i role wagnerovské, například Siegmunda ve Valkýře, Walthera v Mistrech pěvcích nebo titulního Lohengrina. A jistě budou následovat i další, neboť právě ve wagnerovských rolích je tento pohledný tenorista jako ve své kůži. Jeho hlas je temný, hutný, velkého rozsahu, až s barytonovým zabarvením. Je to hlas nádherný, jistý, sametový, znělý, schopný i lyričtějších poloh, vlastní mu je však dramatická, vášně, patos. Nahrávka, na níž Kaufmanna výtečně doprovází dirigent Donald Runnicles s Orchestrem německé opery v Berlíně, začíná pěvcovým parádním číslem, monologem Siegmunda z Valkýry s dvojitým výkřikem: „Wälse! Wälse!“ Mrazí v zádech, s jakou silou a délkou tónu jej Kaufmann pronese. Následuje monolog Siegfrieda z třetí části tetralogie Prsten Nibelungův, vroucí modlitba Rienziho a další bravurně provedená čísla. A na závěr překvapení, jímž je citlivé podání krásných Písní na slova Mathildy Wesendonckové ve zřídka slýchané verzi pro tenor. V Kaufmannově interpretaci jsou tyto intimní písně skvost, byt nezvyklý. Toto album musí každý milovník Wagnera i opery ocenit jako po všech stránkách vydařené, o citelích Kaufmannových ani nemluvě.

Milan Valden



Iron Man 3
 Režie Shane Black, USA, 2013, 129 min.
 Premiéra v ČR 2. 5. 2013

V třetím Iron Manovi se po kreativně vyčerpaném druhém dílu a totálně diletantských Kovbojích a vetřelcích Jon Favreau stáhl z pozice režiséra a vystačil si coby producent a herec ve vedlejší roli. Divácký úspěch a slušná kvalita snímku Avengers, ve kterém postava Tonyho Starka alias Iron Mana rovněž vystupuje, nedovolily studiu riskovat. A tak režii i scénář svěřili Shane Blackovi, jenž se do historie hollywoodských akčních oddychovek vepsal především scénáři k Poslednímu skautovi či Poslednímu akčnímu hrdinovi. Kromě toho ve svém sedm let starém režijním debutu Kiss Kiss Bang Bang spolupracoval právě s představitelem Iron Mana, Robertem Downeym Jr. Ze začátku se zdá, že Black vykročil špatnou nohou – humor je křečovitý a mjíj se s ostatními vrstvami scénáře. Ten má totiž přibližně v první třetině potenciál poctivého paranoidního thrilleru, kroužícího kolem tématu terorismu. V tomto směru by se jistě našly paralely s loňským třetím dílem Batmana. Ovšem později snímek sklouzne do frašky – v dobrém slova smyslu. Falešné zdání hlubšího sdělení zmizí, břítké hlášky začínají fungovat a z filmu se stává nadprůměrná komiksová zábava. Pokud jde o trojrozměrné provedení, kterému se Favreau v druhém dílu především z rozpočtových důvodů bránil, nedá se říct, že by trojce přineslo zásadnější nadstavbu; naopak, místy způsobuje jisté zmatení perspektivy a prostoru.

Jakub Pech



© MONSTRKABARET FREDA BRUNOLDA 2013

A2 ZVÍŘE NEKDY!

advojka.cz

eskalátor

Představitelé českého průmyslu se čím dál častěji vyjadřují ke způsobu řízení české vědy a směřování veřejných prostředků na ni určených. Jedním z nejhlasitějších „reformátorů“ z řad průmyslníků je doc. Ing. Jiří Cienciala, CSc., rektor Vysoké školy podnikání, člen Vědecké rady VŠB TU Ostrava, Rady pro výzkum, vývoj a inovace a sběratel dalších funkcí. Jeho slovům o průmyslovém průseru, který nastane, nebude-li stát dotovat zlepšovací návrhy v průmyslových podnicích, se dostalo široké publicity. Zvláštní je, jak on a jemu podobní zástupci sice pohrdají vědou, vědecko-pedagogickými tituly ovšem nikoliv. Dalším podivným vyjádřením do médií byla větička předsedy svazu průmyslu a dopravy Ing. Jaroslava Hanáka, že vstupuje „do takové války s Akademií věd“. Snad jednou nebudeme žít ve státě, který sice podporuje inovace a konkurenceschopnost developerů a průmyslové lobby, ale výsledky skutečných vědeckých objevů draze nakupuje v zahraničí.

D. Brutová

V Madridu je na prodej všechno, včetně názvů stanic a linek metra. Telefonní operátor Vodafone nezaváhal, a tak se centrální stanice Sol, fungující pod tímto názvem už devadesátý rok, od prvního června jmenuje Sol Vodafone. V září se pak název britské

korporace rozprostře po celé délce červené trasy metra: Línea 2 Vodafone. Firma bude mít k dispozici reklamní plochy a staniční rozhlas bude jistě dostatečně často připomínat, kdo tu platí. „Je to inovativní reklamní iniciativa“, vysvětluje Ignacio González, hlava madridského regionu a představitel tvrdého jádra Lidové strany. Metro má během tří let získat tři miliony eur. Nicméně firma, která si uvědomuje, že platit daně se nevyplatí, a pokud ano, pak v Lucembursku, si možná přece jen umí spočítat i to, že reklamu není výhodné nakupovat po jednotlivých plakátech a citylightech, nýbrž po celých linkách metra, ve velkém a se slevou. Nebudme však škarohlídi: tento model může být inspirací pro Prahu. Stojí-li na obou konečných jejího žlutého metra velkoprodejna IKEA, proč jí nenabídnout název obou stanic i celé trasy B? Strategie je prostá: žlutomodrý nábytkář by to určitě nevydržel a ze svého by konečně zbudoval i chybějící modrou trasu D, na kterou sídlíště Krč, Novodvorská, Lhotka, Písnice a Libuš čekají už pětadvacet let.

M. Špína

Oranžový klub ČSSD představil 10. května Desatero Oranžového klubu: Jak může ČSSD pomoci rodičům. Jeden z bodů programu navrhuje „uzákonit povinné dělení rodičovské dovolené mezi otce a matku“. Sociální síť se okamžitě začaly plnit výlevy o „omezování mužství“, „totalitě“ a „sociálním inženýrství“ a s odsudky návrhů Oranžového klubu se předháněli i sami politici sociální demokracie.

Michal Hašek, Zdeněk Škromach a Jeroným Tejc – elita ČSSD – svorně ruku v ruce bojují proti jednomu z mála dobrých nápadů, který jejich partaj v poslední době vyprodukovala. Nicméně v přehlídce tuposti a omezenosti jasně vítězí zástupce ombudsmana, bývalý senátor sociální demokracie Stanislav Křeček, který vyzývá ČSSD, aby se od Oranžového klubu distancovala, neboť idealistů v politice není zapotřebí. Mohl by si podat ruce s Jaroslavem Foldynou, který na ostravském sjezdu ČSSD pro změnu hřímá, že strana nepotřebuje žádné intelektuály. Nový začátek pro naši zemi!

J. Gruber

Od začátku května koluje mezi žurnalistickými proletáři vtip. Říká paní Bakalová manželovi: „Zdenku, až půjdeš se psem, kup prosím tě Blesk.“ Bakalovo mediální impérium se totiž rozrostlo o dalšího hlídačského voříška: server Aktuálně.cz. Jednou možná přijde doba, kdy se po vzoru Maxipsa Fíka vydá pro „noviny“. „Když já nevěděl který, tak jsem vzal celou trafiku.“ Nejde však jen o růst podniku, v době krize jistě úctyhodný, k velkému třesku se v Economii schyluje hlavně v jiném směru. Podle informací získaných Mediářem od Lucie Tvarůžkové, zástupkyně šéfredaktora Hospodářských novin, které jsou vlajkovou lodí vydavatelství, budou od léta novináři většiny titulů, jež Bakala vlastní, sedět v obří karlínské hale připomínající nádraží a „vzájemně se motivovat a zdravě si konkurovat“

při práci. Pokud se poslední dobou Bakalova média od sebe názorově příliš nelišila, nyní můžeme se změnou trendu přestat počítat definitivně. „Produkty“ Economie musí totiž konkurovat nikoli jiným tiskovinám, ale v první řadě hlavně Facebooku a Googlu. „Chceme přebírat jejich myšlení, mentalitu“, a hlavně asi jít s dobou, jež přeje monopolům.

M. Svobodová

Při cestě centrem na jeden z koncertů Pražského jara mě pronásledovaly zvuky živé hudby, linoucí se ze stanic metra. Kupodivu nešlo o performance natruc zveřejněné vyhláše o buskingu, která umělce opět vypoklonkovala za hranice „jedničky“. Dopravní podnik hlavního města Prahy připravil ve spolupráci s Konzervatoři Jaroslava Ježka akci Naladte se v metru. Tisková zpráva byla překvapivě plná čísel: festival „představí přes dvacet žánrů v sedmnácti stanicích metra. Programu se zúčastní třicet sedm kapel, které budou hrát již od šesti ráno a skončí večer ve tři čtvrtě na jedenáct.“ „Věřím, že se všem cestujícím bude hudební zpestření líbit,“ uvedl k akci generální ředitel DPP Milan Křístek. Na konci stejného týdne však vyšla najevo skutečnost, že podnik zamlčel úplně jiná čísla. Rada města od něj totiž dostala k projednání materiál, z nějž vyplývá až čtvrtinové zdražení předplatních kuponů MHD. Slovy klasika: Nepřejte si slyšet, jak vám pan generální ředitel zahraje!

M. Zajíček