

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
26. 4. 2017 ROČNÍK XIII
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

9

LITERA

TURA na

JEVÍ

S

T

I

**Vegetariánka Han Kangové / sociologické obrození Bruna Latoura
hravé experimenty Georgese Pereca / DIY kostely v Polsku
Orbánovo tažení proti liberalismu / budování turecké diktatury**



#IStandWithYou

MILENA BARTLOVÁ

„Today it’s CEU. Tomorrow, EU. And then, it’s you.“ Aktuální anekdota kolující mezi budapeštskými intelektuály vysvětluje nejen to, proč nás má zajímat ohrožení další existence soukromého podniku jednoho z třiceti nejbohatších lidí na světě, ale také proč nás má zajímat vystěhování žižkovské Kliniky. V neděli 9. dubna 2017 se za příjemně teplého počasí (klimatická změna pozdravuje!) konaly veřejné demonstrace v Praze i Budapešti. V Praze na podporu Autonomního komunitního centra, v Budapešti se demonstrovalo za Středoevropskou univerzitu. Tím shody zdánlivě končí.

Heslo #IStandWithCEU spojilo v silný a rozsáhlý protest nejpřednější univerzity celého světa, podpůrné akce se sešly na mnoha místech včetně demonstrace před ambasádou Maďarska v Praze. Budapeštského průvodu se zúčastnilo kolem sedmdesáti tisíc lidí a před ním i po něm se konaly a konají další akce. Přestože parlament spornou zákonnou úpravu schválil a prezident neodkladně podepsal, přerostl útok na další fungování Středoevropské univerzity v otevřené vystoupení nemalé části občanů Maďarska a zejména mladí pokračují i nadále v mnohatisícových pouličních protestech.

Proti hrozbě vystěhování Kliniky přišlo protestovat jen něco kolem tisíce lidí. Akce byla médií i naprostou většinou politicky angažované veřejnosti vnímána jako anarchistický podnik marně a nelegitimně vzdorující státu a zákonům, které přece musí platit padni komu padni. Na rozdíl od zemí „demokratického Západu“ u nás momentálně není politická síla, která by byla ochotna hájit princip, že zákony jsou nástroje pro život společnosti, nikoli jednoduché mocenské páky. A že tedy existují situace, kdy je správné dívat se jinak, nějaký čas nekonat a nechat být živelné společenství, které obsadí zpustlou budovu, aby v ní provozovalo centrum jiného životního stylu a svobodného myšlení. Formální lpění na liteře zákona je přitom směšné v zemi, kde je erární šlendrián, obcházení zákonů, malá domů a takové to domácké přikrádání na účet státu odjakživa standardním společenským nastavením. Směšná ale už není dominance vlastnického práva nad právy ostatními i nad povinnostmi

vlastníků vůči společnosti, již tak výstižně demonstřují spory o stavbu, údržbu a bourání nemovitostí.

Ale případ Středoevropské univerzity má také daleko k přímočaré a přehledné morální jednoduchosti. CEU je soukromá americká univerzita s poměrně vysokým školným, které je ovšem většinou hrazeno různými stipendijními programy. Rozhodující je pro ni tedy financování zakladatelem Georgem Sorošem. Ten své prostředky získal jako velkorysý a mimořádně úspěšný burzovní spekulant, jehož doménou jsou hedgeové fondy, vyhýbající se regulacím. Byl dokonce označen za jednoho z prvních



Kresba Jiří Franta

spekulantů, kteří v první polovině devadesátých let začali nejen využívat měnových krizí, ale dokonce je záměrně vyvolávat, bez ohledu na závažné komplikace, které to způsobí vládám dotčených zemí a které vedou k utrpení chudých vrstev jejich obyvatel.

Jako maďarský židovský exulant Soros už od osmdesátých let účinně podporoval síly demokratického odporu v zemích sovětského bloku. Stejně jako využil podnětů filosofie Karla Poppera k řízení svých úspěšných investičních a spekulativních fondů, zaštilil jeho heslem „otevřená občanská společnost“ také šíření myšlenek liberální demokracie v postkomunistických zemích. V Česku narazil na odpor už před pětadvaceti lety, takže pražská

Středoevropská univerzita byla po pár letech uzavřena a přestěhovala se do Budapešti. Václav Klaus byl tehdy ostrým Sorosovým protivníkem kvůli sporu o ekonomickou teorii, ale při jeho tažení proti CEU ho mlčky podporovala velká část českých intelektuálů a akademiků, protože kvalitativní průlom, jež univerzita vnášela do zdejších pořádků, byl příliš radikální.

Mnozí čeští vědci a vědkyně pak v Budapešti vystudovali, avšak ne vždy pro ně bylo snadné prosadit se ve zdejších vědeckých strukturách. K posílení liberálně demokratických idejí o něco víc než tito jednotlivci přispěl Sorosův Open Society Fund, než byl v polovině nultých let svým zakladatelem utlumen. Nicméně ve chvíli, kdy se rozhodující politické síly středoevropských postkomunistických zemí začínají distancovat od liberální demokracie, nevypadá celý podnik zrovna úspěšně. Vedle dalších středoevropských zemí nabídl CEU nové sídlo i český ministr financí Andrej Babiš. Záhy se ovšem ukázalo, že přesně stejnou likvidační regulaci zahraničních univerzit, o jakou jde autoritářské maďarské vládě, jsme za všeobecného souhlasu schválili v novele vysokoškolského zákona vloni.

Budapeštská CEU je přes svou mezinárodní koncepci silně integrovaná v lokálním maďarském prostředí. Představuje významnou enklávu kritického myšlení, kterou dosud nemá tamní vláda pod kontrolou. Proto na ni Orbánův režim zaútočil a proto ji tamní opozice brání. Myslím si, že existence podobného „ostrova odporu“ mimo dohled a kontrolu systému je rovněž tím, co sice v jiném měřítku, ale s podobnou schopností subverzivního působení tak irituje český systém politické moci na existenci jedné malé Kliniky.

Obrana CEU konečně přiměla některé české vědce a vědkyně střední a starší generace přijít na demonstraci, nebo aspoň podepsat petici. Neschopnost většiny českých intelektuálních elit pochopit, že solidarita je důležitější než hýčkaný pocit politické neangažovanosti, však začíná být v kritické době opravdu riskantní. Dál už je to totiž s tou anekdotou stejné: zítra půjde o naši příslušnost k Evropské unii (která potřebuje reformovat, nikoli ale zrušit). A nakonec přijdou pro tebe. Ale to už nebude nikdo, kdo by se tě zastal.

Autorka je profesorka dějin umění na UMPRUM.

editorial

Prohlížíme-li si programy divadel, vidáme stále častěji adaptace a dramatizace nejrůznějších literárních předloh. Proč divadelníkům nestačí dramata? Jaké má divadlo výhody oproti literatuře? Budou literatura i divadlo zničeny artistickou svévolí vydávanou za tvůrčí svobodu? Na tyto a mnohé další otázky se snažíme odpovědět v přítomném čísle. O vztahu inscenujícího režiséra k adaptovanému dílu se dočteme v „manuálu“ dramaturgyně a režisérky Lucie Ferenzové nebo v rozhovoru s uměleckým šéfem HaDivadla Ivanem Burajem. Ten pojednává badiouovským slovníkem nejen o problematizující reinterpretaci realistických divadelních her a aktualizující dramatizaci velkých románů (ať už jde o Paní Bovaryovou, Kafkův Zámek nebo Brochovy Náměsíčníky), ale také například o potřebě pomalosti nebo o nezbytnosti zbavit české divadlo předvídatelnosti a pohodlné apolitičnosti. Jako extrémní příklad divadelního textu na samotné hranici inscenovatelnosti může sloužit ukázka z dramatu německého autora Wolframa Lotze, která vybízí k téměř nekonečné sérii divadelních interpretací, aluzí a her. A konečně v radikálním pamfletu S.d.Ch. se mimo jiné dozvíte, že „bez literatury je divadlo zatuhlý obřad nebo podvyživená performance“. Také zde zazní zásadní ponaučení: „Duševní rovnováhu hledejte vždy vně divadla (...), nejlépe u psaného slova.“ Karel Kouba

z obsahu

- 5 Maso, masitost, masovost. Odporná i neodolatelná Vegetariánka Han Kangové / Pavel Kořínek
- 6 Nutnost dlouhých oklik. Tři hračky Georgese Pereca / Míla Janišová
- 8 Cigareta s Lábussem. Reakční literární drama o divadle a literatuře / S.d.Ch.
- 13 Léčba detektivkou. Neznámá dívka bratrů Dardennových / Antonín Tesař
- 20 Umění v tempu klapání strojů. S Ivanem Burajem o analogiích, mezerách a pomalosti / Marta Martinová, Karel Kouba
- 25 Poražený vítěz. Turecko vykročilo k prezidentskému systému / Jakob Wilke
- 26 Další na řadě. Středoevropská univerzita a Orbánovo tažení proti liberalismu / Jiří Koubek

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
10. KVĚTNA 2017

Jaroslav Žila



Padla na pysk
a už se nepohne:
Nemůžu, řekla, nejde to!
Rehabilitační sestry v nemocnici
slyšely jednou: Jděte do řiti!
Jinak je ticho.

Posunul jsem židli
k hlavě postele.
Na polštáři, za nehybným pohledem,
mnoho jiných světů.
Jak si to představuješ dál? Ptám se.
Pro jedno slovo změkly rty.

Báseň vybral Petr Borkovec

Za demokratizaci skutečnosti

Latourova desakralizace objektivity

Ač je francouzské myšlení v našem prostředí poměrně populární, dílu sociologa a filosofa Bruna Latoura se český překlad dlouho vyhýbal. Aktuální výbor z jeho textů tak přináší první exkurzi do myšlení, které inspirovalo například současné debaty o postpravdě či objektivě orientovanou filosofii.

PALO FABUŠ

Nikdy jsme nebyli nezaujatí, dal by se parafrázovat název jedné z nejslavnějších knih francouzského sociologa, antropologa a filosofa Bruna Latoura. Čtyřicet let jeho plodného bádání u nás donedávna neslo pouze hermetickou slávu mezi odborníky a kosmopolitními intelektuály. A nejspíš to není jen obvyklou pomalostí, s níž se nové myšlenky prosazují, ale také jeho neskrývaně politickou rolí v historickém přehodnocování kritérií pravdivosti. Latourovy četné knihy a články totiž svědčí o dobrodružství, které přestálo i zmatené a matoucí debaty o postmodernismu, jež svými myšlenkami sám přikrmoval a z nichž, zdá se, stále zjevněji vychází jako vítěz. A to přinejmenším proto, že jeho pozitivní výzkum a inovativní metodologie se na pozadí sociologické krajiny poseté revizionismem, reakcionářstvím a nevzrušenou setrvačností skví jako nový elektromobil uprostřed vrakoviště. O tom svědčí i loni vydaný český výbor z Latourových textů, který pro nakladatelství tranzit.cz připravila Tereza Stöckelová.

Strachem hnaná objektivita

Latour neobrozuje pouze sociologii. Jeho vlastními slovy, „jako smečka vlků“ jsou mu v patách také filosofové, kteří z jeho teorií vyvozují předpoklady nových, objektivě orientovaných ontologií. Ostatně také diskuse, jež dnes sledujeme ve veřejné sféře a jejichž siločáry se sbíhají kolem pojmů postpravda či postfakticitu, jsou jenom zbytnělým odrazem debat, sporů a válek, které rozněcovala od osmdesátých let takzvaná krize reprezentace. Střízlivě nahlédnuto, Latour nepřináší myšlenky nikterak nové. Jak sám přiznává, mnohé z nich našel u Nietzscheho, Tarda, Deleuze, Péguyho a dalších. To však není argumentem proti novosti Latourova díla. Právě naopak, Latourův ohromný přínos je argumentem proti opatrnickví, antiseptické objektivitě a štiřivosti vědců vůči politice. Jenže to, k čemu jasnozřiví filosofové dříve vyzývali před ním, Latour pomalu a pečlivě vyskládal z empirických pozorování, takže se nad tím ani v očích vědy nedá snadno mávnout rukou jako nad nepodloženými spekulacemi.

Latour však nevolá ani tak po politizaci vědy, jak mu vyčítají ti, kteří ještě věří na její nezaújatost, spíše pečlivě a trpělivě dokládá, že věda nikdy nebyla odosobněná a tak objektivní, jak sobě a druhým namlouvala. Ba co hůř, víra v objektivní, subjektem neposkvvrněná fakta byla vždy katalyzována strachem z barského davu a neochotou vědců s těmito barbary debatovat o základních východiscích poznání. A pokud to nebylo zjevné dříve, dnes, s klimatickými změnami, se právě úzkoprsá apolitičnost vědy stává nebezpečným alibismem. I kdyby jen proto, že při životě udržuje představu, že věda podmíněná nějakým zájmem je jaksí pokřivená, nedůvěryhodná, ne-li vyloženě zkorumpovaná.

Řekneme-li, že kniha přibližuje filosofovo válečné tažení, budež toto klišé omluveno samotným Latourem. Metafora, kterých se chápá, jsou cílevědomě bojovné: „V zájmu míru připravuj válku,“ cituje Vergilia, když zdůrazňuje válečnou povahu vědeckých sporů.



Bruno Latour. Foto holbergprisen.no

Od doby, kdy v sedmdesátých letech se Stevem Woolgarem namířil na vědce v laboratoři etnologickou metodu, jež se tradičně aplikovala na národy žijící v posledních odlehlých koutech planety, soustředí Latour válečný arzenál svých metod na dosud přehlížené aspekty techniky a spáry v obranných valech věd – přírodních i společenských. Brání víru, obnažuje tvořivost práva, zvláštnosti kartografie a výmluvnost umění a nechává za sebou hromadu poznatků i podnětných otázek.

Jeho apel na to, abychom přistoupili na konfliktní povahu sporů o povaze světa, z něj však nedělá válečného štváče, ale – jak dokládá především samo jeho dílo – diplomata. Vlastní představu diplomacie neúplněji předkládá ve své poslední knize *Enquêtes sur les modes d'existence* (Zkoumání módů existence, 2012). O pravdě zde říká, že působí v mnoha různých režimech, z nichž každý má své místo a svou funkci a žádný není ostatním předem nadřazen. Místo toho, aby vědecké poznatky zachycovaly nějakou předem danou skutečnost, tuto skutečnost spoluutvářejí. Není divu, že se z toho nejednomu vědci dělá nevolno.

Dobré jméno zaujatosti

Těm, pro které je Latour nepřijatelný, zpravidla leží v žaludku nestrávené zbytky postmodernismu. A i ti, kteří Latourovu metodologii vítají a používají, často nejsou s to přistoupit na její východiska. Je to „epistemologické psycho“ či „jen metoda transformace jazyka“, jak se mi svého času svěřil starší kolega sociolog. Jenže bez ochoty dívat se novým okem na ty předpoklady pravdy, které považujeme za výspu civilizované kultury, pouze odkládáme hledání zbraní vůči protivníkům, kteří naši vizi světa berou ztečí již tomu. Ti totiž mají mnohdy navrch právě proto, že se nespolehají pouze na rozum jakožto

schopnost posuzovat pravdivost. Tato taktika ovšem může sloužit jak špatným, tak dobrým cílům, jak diskriminaci, tak emancipaci. Když bílý nacionalista Jared Taylor říká, že pravda nestačí, nelze s ním nesouhlasit, jakkoli se nám to příčí. Latourovy myšlenky však mohou pomoci tento strach překonat. Právě dnes potřebujeme dělat dobré jméno zaujatosti a současně ukazovat důležitost objektivní, ačkoli nikdy neměla tu absolutní nadřazenost nad subjektivitou, jak jsme si mysleli.

Latour toho dosahuje tím, že předkládá nový obraz poznání, které se objektivní pravdy nevzdává, pouze jí odmítá přisuzovat roli předem daných kritérií. A právě tím, že odmítá jejich preexistenci, otevírá možnost jejich utváření všem aktérům, kteří mají na zkoumaném jevu zájem. Co je skutečné a co není, je totiž příliš důležitá otázka na to, abychom ji přenechávali jenom některým vědcům či jenom některým filosofům. Skutečnost jako něco, co není předem dané, ale neustále vzniká, a to i vlivem jejího hodnocení a pojmenovávání, má být demokratizována. Složitost dnešního světa je totiž složitostí samotné skutečnosti a způsob, jak se s touto situací vyrovnat, nemá spočívat v tom, že si najdeme náhradu za ztracenou, zvnějšku odvozenou (tj. objektivizovanou) a předem stanovenou kritéria. Usilovat musíme o posílení imunity vůči komplexitě, nikoli o léčení jejích symptomů. To je možné pouze tehdy, když se tak jako Latour na povahu jevů nedotazujeme z nějaké vyvýšené pozice, když svět nezkoumáme uzavření ve vlastních oborech a nepředpokládáme předem stanovenou hierarchii mezi jednotlivými vědami, ale ptáme se, jak vzniká skutečnost. A jako nás postmoderní krize reprezentace poučila o tom, že vytrhávání z kontextu je nešvar, může nás latourovská diplomacie naučit nedůvěře vůči tomu, co se klade jako předem dané a co fakta odděluje od zájmů.

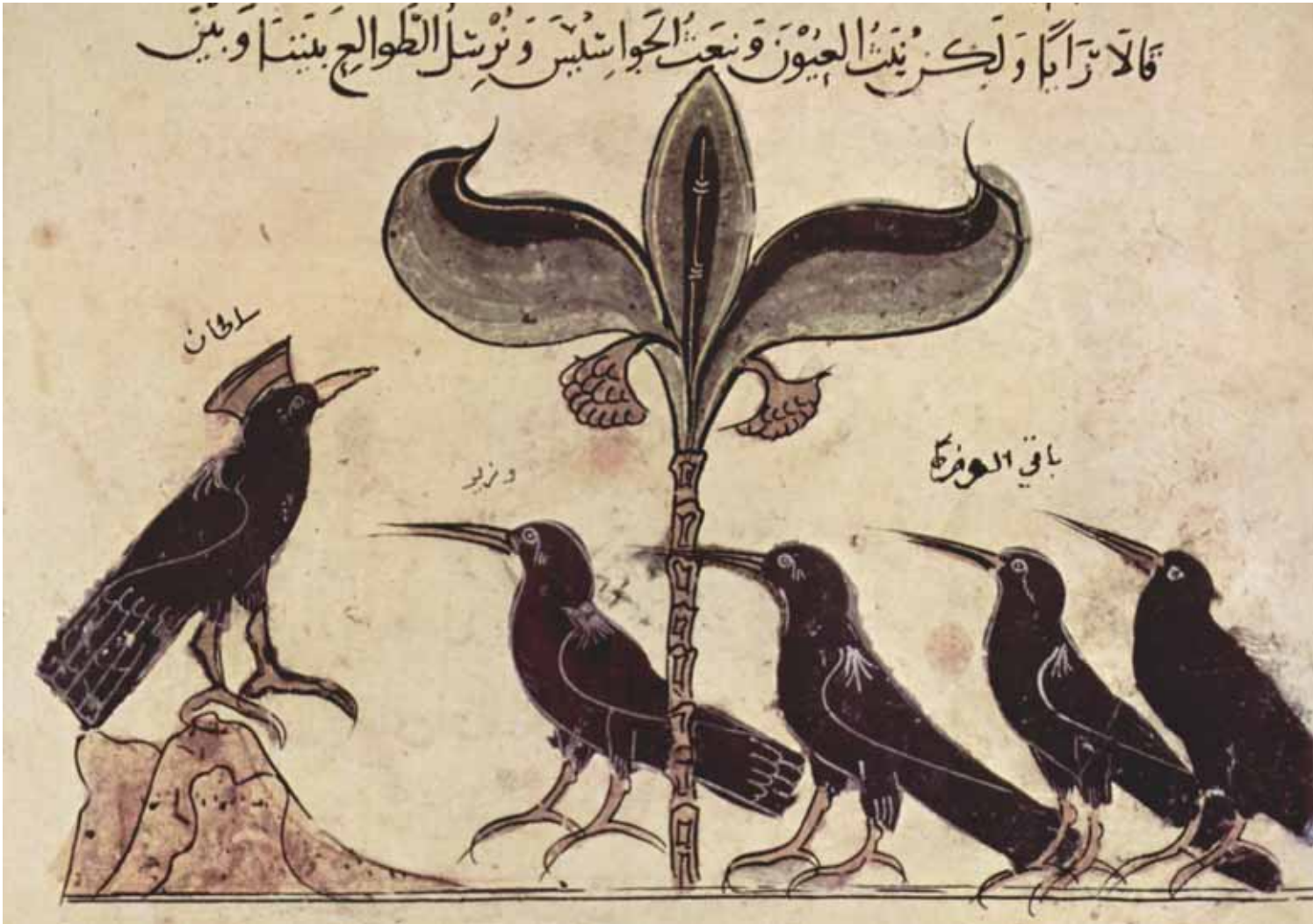
Portrét myšlení

V čem přesně a podstatně Latourovo tažení proti posvátné objektivitě spočívá, se však z této knihy vlastně nedozvíme. V mnoha ohledech je aktuální výbor de facto pouhým doplňkem, komentářem k samotnému dílu, k vlastní pečlivé argumentaci, kterou musí čtenář hledat v jiných textech. Nabízí spíše něco jako portrét či anotaci Latourova myšlení. Samotné myšlenky zde nejsou předkládány, pouze zmiňovány (například o rozdílu mezi aktérem a aktantem se tu nedočteme). Výjimkou jsou dva texty: první o ikonofilii v náboženství, v němž Latour spílá neurvalé vědě za to, že natahuje zbožná slova a svaté obrazy na pranýř označujícího a označovaného, neberouc v potaz, že nemají ani tak něco znamenat, jako spíše něco dělat – proniknout zdí rozumu a pobídnout ducha k lepšímu bytí. Tím druhým je text o kritice, které dochází dech, v němž se Latour vydává „emancipovat veřejnost od unáhleně naturalizovaných, objektivizovaných faktů“.

Nemusí být však nevýhodou, že kniha není cílena primárně na odborníky; právě naopak. Ostatně také pozornost, kterou Latour věnuje svému jazykovému stylu, je mezi akademiky vzácná. Ani jeho nejodbornější texty zpravidla nejsou zatíženy odkazy na prameny (na spojence, jak sám říká), bez jejichž studia by nebylo možné porozumět tomu, co říká. Jejich čtení tedy není oním obvyklým během přes překážky cizích slov. Takže mu dokážou porozumět také nevědci. A pokud máme vzít vážně demokratizaci skutečnosti, tak tato srozumitelnost není něčím navíc, ale důležitým předpokladem.

Autor je kritik.

Bruno Latour: Stopovat a skládat světy s Brunem Latourem. Výbor z textů 1998–2013. Přeložil Čestmír Pelikán. Tranzit.cz, Praha 2016, 256 stran.



Anonym: Manuskript pohádky Kalíla a Dimna, 1200–1220

Jedenapadesát příběhů o žebrání

Vyprávění o mazaných podvodech a taškařicích šejcha al-Iskandariho představují ve staré arabské literatuře prototyp žánru zvaného maqáma. Vybrané texty al-Hamadháního ukazují dávný muslimský svět od Maghrebu po Indus a zároveň jsou rétorickou přehlídkou tvůrčího klamu.

MATOUŠ JALUŠKA

Základním typem maqámy, prozaického žánru, jenž se zrodil na přelomu dvou křesťanských tisíciletí uprostřed muslimské náboženské obce, je vyprávění stále téhož vypravěče, jistého ʿIsy ibn Hišáma, o různých pamětihodných příhodách, zpravidla o taškařských kouscích šejcha al-Iskandariho. Tento žánr vychází z arabské adabové literatury, jejímž cílem původně bylo zábavnou formou poučovat. Snad jsou maqámy parodií adabu, která čtenáře namísto moralit vyučuje žebráckým trikům, snad mají varovat před přehnanou důvěřivostí. „Jak byli tamti krásně hloupí, tak snadno jsem je oklamal,“ raduje se al-Iskandari na konci Mosulské maqámy, když předtím jako falešný léčitel předváděl pozůstalým, jak je řít jejich nedávno zesnulého příbuzného dosud teplá, a obyvatele vesnice ohrožené záplavami okradl během inscenované modlitby.

Často se zde dějí strašné věci, v pointě však vždy nakonec přichází úleva – al-Iskandari není zločinec a vrah, ale jenom taškář a ani nouze, o které často barvitě vypráví, možná není opravdová. Pach chudoby za hrdinou je jen produktem jeho poetického mistrovství, stejně jako pasti, které líčí na své bližní. A my čtenáři to na něj víme. Necítíme se tudíž zavázání k tomu, abychom mu cokoli dávali.

Slova na mapě

Arabské slovo *maqáma* znamená původně místo setkání, kde se vedou řeči, píše v předmluvě k českému vydání al-Hamadháního mistrovských *Maqám* (2016) překladatel František Ondráš. Místo umožňuje slovu zaznít pod svou klenbou. Z této skutečnosti pak

vychází kompozice příběhů: zpravidla začínají popisem lokality, kam vypravěč přichází na svých (zpravidla dosti banálních) cestách. Tu s něčím obchoduje, tu hledá, kde by se usadil, tu putuje do Mekky a zpět. Do jeho každodennosti neustále znovu vstupuje mazaný al-Iskandari, jehož triky působí od Maghrebu po hranice Indie. Celý soubor povídek tak nakonec vypovídá rovněž o prostupnosti a propojenosti muslimského světa oněch dob.

Barvitost i místní svéráz mají čtenáři zřejmě tlumočit i přítomné ilustrace. Na první pohled zde působí poněkud nepatříčně, anebo snad až příliš přiléhají k našim představám o snovém abbásovském Orientu jako z Werichových *Tří hrbáčů z Damašku*. Svou čitelností však příjemně kontrastují s textem, který čtenáři možnost okamžité orientace upírá. František Ondráš totiž překládá arabskou rýmovanou prózu důsledně tak, že sloveso stojí na konci (stejným způsobem postupoval i Ivan Hrbek při práci na *Koránu*). Takové uspořádání textu vyžaduje cvik při čtení a zároveň umožňuje, aby posuny v ději přicházely neočekávaně, podobně jako má být překvapivé odhalení hlavního hrdiny na konci příběhů. Vždy ale víme, že něco přijít musí, sloveso nebo pointa. Anebo náhle hlavičce šípu vyjede ze zad, jako je tomu v brutální Lví maqámě. Obřadná řeč však plyne dál bez ohledu na obsah.

Pravda anatomie

Maqámy jsou fikce a každý to o nich ví. Jejich hrdinové jsou plodem imaginace al-Hamadháního a jeho následovníků. Sám problém fikčnosti, schopnosti jazyka a různých znaků či akcidentů produkovat plausibilní nepravdu působící smích, hněv nebo záchvat štědrosti, tvoří motor jednotlivých příběhů. Hned v první maqámě nadchne tajemný mladík společnost sedláků a kupců, zabezpečených a usedlých lidí (ke kterým pro tuto chvíli patří i vypravěč), svými slovy a hlavně vytříbeným vkusem, s nímž hodnotí dávné kanonické básníky. Když je požádán o několik vlastních veršů, předloží nakonec stylisticky vybrané apel na štědrost posluchačů, ve kterém se staví do pozice ubožáka se starou manželkou a dětmi na krku. „Dal jsem mu, co jsem u sebe měl,“ dí vypravěč, „snažil jsem se, ale poznat jsem ho neuměl. Prozradily ho až jeho přední zuby.“ Ukazuje se, že mladík je ve skutečnosti taškář al-Iskandari, který je „jako roztomilé mládě opustil a jako světem protřelý muž se vrátil“. „O jaké své staré ženě to mluvíš?“ ptá se ještě vypravěč, ale odhalený podvodník odpovídá jen další rétoricky

dokonalou básní. Ponouká v ní posluchače k tomu, aby si pro sebe neustále hledali nové tváře, „tak jak se noci střídají“.

Právě na základě klasické tradice, klasické formy a jejího neustálého opakování či variování v daných mezích se zde ukazuje proměnlivost a falšovatelnost lidských výpovědí, která se nakonec zastavuje až u pevných součástí anatomie. Neúprosný ceremoniální rytmus Ondrášova překladu nakonec čtenáře vede k tomu, aby se radoval, jakmile na nějakou podobnou kůstku či oblázek v plynulém proudu narazí, a vychutnal si každý suchý vtip. Nakonec při opakované četbě zjistí, že jich je v textu mnohem víc a lepších, než by se podle obrázkových karikatur zdálo.

Autor je komparatista.

Abú ʿL-Fadl Badíʿ az-Zamán al-Hamadhání: Maqámy. Přeložil František Ondráš, ilustrovala Eva Válková. Academia, Praha 2016, 197 stran.

Kdy jsme se zkazili?

Knižní debut ruského novináře a překladatele Michaila Ševeljova je příkladem rozhořčeného psaní o problémech dnešního světa. Novela Nejsem Rus začíná teroristickým útokem na kostel a končí nelítostným účtováním s dějinami i současností vlastní země.

ONDŘEJ ŠKRABAL

V českém prostředí bylo o absenci velké současné prózy napsáno už mnohé. Na jedné straně tu prý nemůže vzniknout velký román, protože zde neexistují velká témata, na straně druhé se proti velkým aktuálním tématům vymezují například autoři svého času hojně diskutovaného článku s názvem Literární dílo nechápeme jako politickou tribunu, publikovaného v Respektu v prosinci 2013. Ivana Myšková, Jan Němec a Jana Šrámková ve třetím z těchto „dvanácti odstavců o próze“ píšou: „Přiznáváme, že beletrie, která záhy reaguje na události, hybající společností a jejíž vydání proto bývá doprovázeno hlučnou reklamou, nám připadá podezřelá jako snaživost

jedničkáře, který se vždy přihlásí první, i když ještě nezformuloval odpověď. Na rozdíl od části kritické obce nás tedy netrápí, že u nás stále neexistují romány o dramatickém rozdělení národa během prezidentské kampaně či o dopadech ekonomické krize.“ Dobře. Ale co třeba beletrie o příčinách rozdělení nebo příčinách krize? Zasloužily by takové prózy stejný odsudek? Ve stejném odstavci pak dále čteme až nepochopitelnou větu: „Uvědomujeme si naopak, že naše životy jsou všemožnou aktualitou natolik zploštělé, až nás to ponouká vyhybat se jí.“ Tento tři a půl roku starý text paradoxně zchátral rychleji než kritizované prózy.

Terorista v kostele

Podle „dvanácti odstavců o próze“ by totiž mezi podobný „brak“ mohla spadat také novela *Nejsem Rus* (Ně ruskij, 2015; česky 2016), která vyšla nejprve v časopisu Znamja pod názvem *Posledovatělnost sobytij* (Sled událostí). Její autor Michail Ševeljov je knižně debutující novinář ve středních letech, kterého v současném Rusku nechce zaměstnat žádné větší tištěné médium. A k tomu píše rozhořčeně o zcela aktuální tématech. Tento nezávislý žurnalista, kdysi zaměstnaný v již zaniklém týdeníku Moskovskije novosti nebo ve Svobodné Evropě, je nicméně zároveň literárně velmi nadaný překladatel z angličtiny a podle vlastních slov se sám začal věnovat literatuře, když v Rusku přestala fungovat svobodná žurnalistika. Literatura prý upadla do mediální bezvýznamnosti – jenže právě tam je podle Ševeljova dnes ještě možné klást nepříjemné otázky.

Próza *Nejsem Rus* začíná v momentě, kdy vypravěč, novinář Pavel Volodin, v mimořádném televizním vysílání pozná někdejšího kamaráda Vadika, který se svou teroristickou skupinou obsadil kostel a zajal desítky rukojmích. Vadik si vzápětí za vyjednavče zvolí právě Volodina. Začíná velký shon, pátrání ve vlastních nedávných vzpomínkách a rekapitulace nejnovějších ruských dějin až po válku na Ukrajině, ale v první řadě se neustále vrací klíčová otázka, proč se někdo jako Vadik stal teroristou. Ševeljovův Volodin si i v napjaté situaci dokáže udržet určitý odstup, což mu umožňuje v průběhu čtivého textu klást ožehavé otázky s kritickým a sebeironizujícím nadhledem.

Od Putina k Říjnu

Nejsilněji působí článek, který Volodin píše přes noc, když se vrátí domů z teroristy obsazeného kostela. Ze strachu nemůže spát, jelikož se ráno musí vrátit k vyjednávání s Vadikem. Ačkoli má napsat publicistický článek, zaznamenává spíše volný proud myšlenek (čimž Ševeljov snad záměrně, snad mimoděk ilustruje svůj vztah k žurnalistice a literatuře). V článku, nazvaném Dejme tomu, Ševeljovův Volodin píše: „Kdy se to stalo? Když začali v Kyjevě zabíjet lidi? Nebo když obsadili Krym? Nebo Donbas? Nebo ještě dřív? Když zavřeli Chodorkovského? Nebo když odzvonilo NTV? Co, ještě dřív? Kdy? Když byla druhá válka v Čečensku? První válka? Volby v šestadevadesátém? No dobře, takhle můžeme dojít až k říjnu devatenáct set sedmáct...“ Text se ovšem nezastavuje u kritiky Putina: nevynechává Chodorkovského, Navalného, potažmo kteréhokoli ruského občana. Skrze nepopsatelné zoufalství nakonec dospívá ke spílání: „A když z Čečenska vozili mrtvolky po tunách a skladovali je v rostovské márnici...? Kritizovali jste Putina? A za co? Že udělal to, co neudělal Jelcin? Že začal válku? (...) Sto lidí přišlo na Puškinovo náměstí, když se v Čečensku rozběhlo druhé kolo a Groznyj definitivně srovnali se zemí – sto! Ti mají právo mít výhrady k národu, ale ostatní ať jdou do háje...“

Michail Ševeljov jako by nenápadně souzněl například se svou krajankou Ljudmilou Ulicovou (viz A2 č. 17/2016) v tom, že beletrizace skutečných událostí či prožitků nutně neznamená vzdalování se realitě. Ševeljov se však nespokojí s pitváním ruských traumat, ale nekompromisně vybízí k činnosti. I u nás by se pro takový přístup jistě několik témat našlo.

Autor je divadelní režisér a redaktor Psiho vína.

Michail Ševeljov: Nejsem Rus. Přeložil Jakub Šedivý. Prostor, Praha 2016, 176 stran.

Maso, masitost, masovost

Odporná i neodolatelná Vegetariánka Han Kangové

Román Vegetariánka korejské spisovatelky Han Kangové, který získal Mezinárodní Man Bookerovu cenu, se odvíjí od rozhodnutí nejíst maso v silně tradiční, patriarchální korejské společnosti. O odmítání masa se ale příliš nedozvíme, protože kniha spíše pojednává o vzpouře a násilí spojeném s udržováním zavedených pořádků.

PAVEL KOŘÍNEK

Když se Jonghje jednou ráno probudí z nepokojných snů proměněná ve vegetariánku, odstartuje to destruktivní řetězec událostí, zrad, násilných činů a vůbec všelijakých nelidskostí, které nakonec pohltní a rozvrátí celou tradiční a rozvětvenou jihokorejskou rodinu. V nepříliš rozsáhlém, Mezinárodní Man Bookerovou cenou ozdobeném románu autorky Han Kangové, jež touto knihou mimo Jižní Koreu debutuje, se potkává zrůdnost sexuálního i jiného násilí coby prostředku uchvacování či opětovného stvrzování moci s až obsedantně podmanivým ohledáváním hranic lidské existence. Vegetariánka tak zvládá své čtenáře uhranout: zároveň pohlcovat i znejišťovat, odpuzovat i přitahovat.

Zdánlivě banální, neproblematická osobní volba „nejíst maso“ je zde přitom současně zcela nepodstatná (o vegetariánství jako takovém se věru mnoho nedozvíme) i naprosto kruciální: subjektivní Jonghjino rozhodnutí nabývá totiž v očích jejího příbuzenstva – manžela, otce, matky i sestry – podoby nebezpečné a nepochopitelné vzpoury, jakéhosi neodpuštělného transgresivního aktu, hrozícího rozbořit vše známé a zavedené. Spíše než o samotné maso se tu hraje o nej-různější příbuzná slova: nechutné krásnou

stylovou *masitostí* počínaje a kýženou *masovostí* konče.

Násilím k náležitým pořádkům

Reakce, které Jonghjino rozhodnutí u jejích rodinných příslušníků vyvolá, působí neuvěřitelně přepjatě, jako nepochopitelně zvrácené akty nelidského trýznění. Jak následující manželův nátlak sexuální, tak až groteskní rodinné spolčení, při němž jeden příbuzný pevně drží hlavu a druhý se pokouší vložit vzpírající se ženě do úst sousto masa, ale vlastně představují zvrhlé, leč srozumitelné pokusy o znovuoobnovení konformního statu quo. A právě v tom snad lze nacházet jeden z navracejících se motivů celé knihy: totiž to, nakolik jsme my lidé ochotni páchat někdy až neuvěřitelná zvěrstva pod záminkou udržení „náležitých pořádků“. O tom, zda pocítuje nějaký významnější rozdíl mezi „nuceným krmením“ v podání snaživých a zoufalých samouků z rodiny a jeho institucionalizovanou variantou dle zřízenců a zaměstnanců psychiatrických léčeben, už se čtenář musí rozhodnout sám.

Kangové *Vegetariánku* nelze redukovat na prozaický programatický traktát o touze po individualitě, na to je její téma našťestí příliš komplikované a vyznění komplexně nejednoznačné. Individualita vegetariánství bude jistě pro většinu čtenářů představovat osobitost bezproblémovou, náležitou, možná i kýženou. Jak je to ale s osobitostí rozbujelé duševní choroby? Nebo svébytností umělecké tvorby, hraničící s chorobnou posedlostí a neohlížející se na potřeby a pocity bližních, jak ukazuje prostřední oddíl? *Vegetariánka* představuje text podivně odtažitý a neméně podivně „masitý“: dvojí změna narativní perspektivy (v druhé části se dostává do centra vyprávění Jonghjin švagr umělec, částí poslední pak dominuje jeho žena, protagonistčina sestra) se odráží v nezúčastněném, necitelném stylu, vizuální líčení emočně vypjatých scén působí

bezprostředně hmatatelně, tělesně a odpudivě krásně. Obálka s orchidejí a fláкотou, která variuje motiv z prvního anglického vydání, je zde více než návodná: jen tím masem by po vzoru každého správného zátiší Vani-tas měli už už hýbat červi.

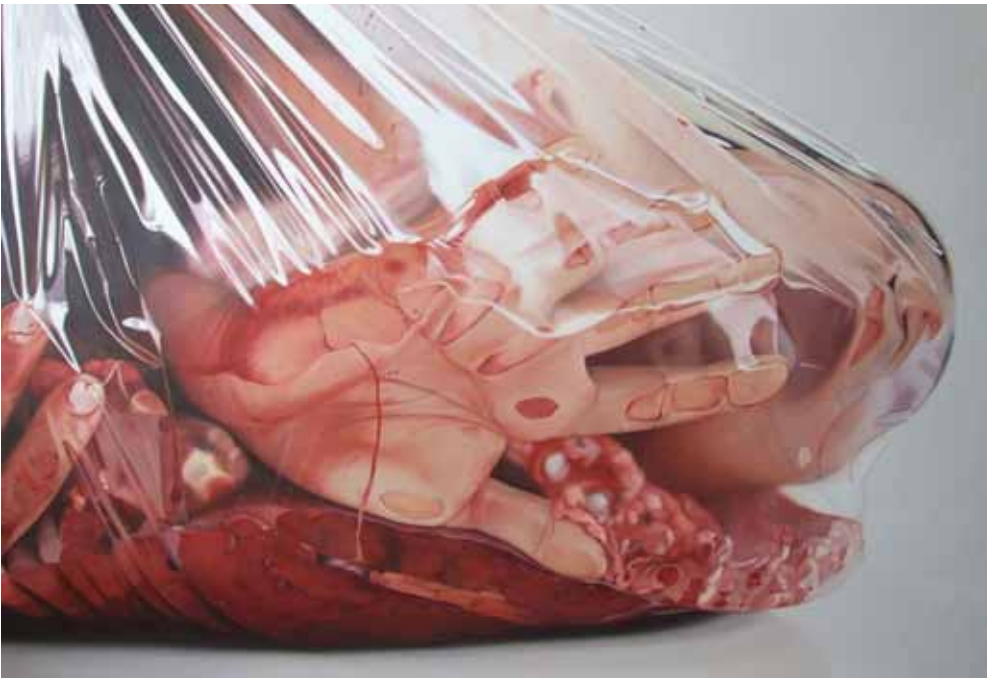
Útěsná vějička exotiky

Domácí čtenář může být občas v pokušení přistupovat k překladům ze současných východoasijských literatur jako k šanci literárním zprostředkováním nahlédnout do vzdálené a velmi odlišné kultury i mentality. Jak v závěru svého důkladného, kontextualizujícího i interpretujícího doslovu uvádí překladatelka knihy Petra Ben-Ari, *Vegetariánka* nabízí k takovému čtení více než dost podnětů a příležitostí – upozorňuje na silně patriarchální organizaci tamní společnosti, odkazuje k stále určující funkci konfuciánských

principů a tematizuje všudypřítomnost masa v korejské kultuře jídla. Zároveň ale nelze než souhlasit s recenzentkou New York Times Porochisty Khakpour, která napsala, že by byla chyba soustředit se při čtení románu Han Kangové jen a pouze na to etnografické a sociologické v něm. Vzhledem k nelítostné, nesmiřitelné analýze (obranné?) sebe-strukce a agrese konané ve jménu normality se totiž jedná o nadčasový text. Zavřít ho do podivně nazdobené škatulky s nápisem „POZOR – exotika“ by možná poskytlo domácímu čtenáři útěchu a klid na duši, vůči strhující knize by to však bylo více než nespravedlivé. Také taková agrese za účelem zdání normality.

Autor je bohemista.

Han Kang: Vegetariánka. Přeložila Petra Ben-Ari. Odeon, Praha 2017, 208 stran.



Fabio Magalhaes: Pytle II (Pocta Arturu Barriovi), 2013

literární zápisník

O Kosmasu i jiném aneb Konečně jsme stejní!

JIŘÍ ZIZLER

Knihkupecký řetězec Kosmas byl vždy obklopen nimbem intelektuálního podniku. Jeho katalog z hlediska kvality působil opravdu imponujícím dojmem. Z množiny konkurentů jej vydělovala i úroveň webu jeho internetového knihkupectví. Svou esteticky čistou a elegantní, velmi přehlednou a účelnou podobou převyšoval ostatní o celá patra.

Od počátku března se to stalo minulostí. Kosmas přišel s novou verzí, která starou podobu nahradila něčím podobně ohavným a odpuzujícím, jako nabízí sto osmdesát dalších internetových prodejen. Křiklavost, nevhlednost, ošklivé písmo, uspořádání, které unavuje. „Konečně jsme stejní jako všichni ostatní,“ raduje se jistě management, „teď prodeje půjdou nahoru jak raketa.“ Obchodu nerozumím, třeba to bude sukses, ale velcí šéfové bývají často geniální jen potud, pokud si to sami o sobě myslí. Realita už výše zmíněné potvrzuje podstatně méně.

Evokovalo mi to několik let starý příběh. Moje spolužačka z gymnázia založila pobočku

Kosmasu v okresním městě. Udělala z ní jedno z nejkrásnějších knihkupectví, jaké jsem poznal. Dokonale vyvážený a uměřený prostor naplněný skvělou literaturou (poezie hned u vchodu, ne někde za rohem), pro děti koutek s výtvarnými potřebami a výstavkou prací, dokonale volená hudba. A ovšem paní vedoucí, která knihy milovala, výtečně se v nich orientovala a uměla o nich mluvit. Při každé návštěvě nadšeně ohlašovala, jaký neuvěřitelný počet nekomerčního titulu si její zákazníci od ní odnesli. Zkrátka oáza esenciální kulturnosti a útěsné povzbuzení ve stínech všedních dnů.

Leč všeho do času. Jednoho dne dorazila kontrola z centra. Ta se daného stavu zhrzoila. „Jápak to tady vypadá? Jak to, že nemáte vepředu kuchařky, detektivky a fitness? Na co si tu hrajete?“ Moje známá se odmítla přizpůsobit a místa se vzdala. Nový vedoucí poslušně překopal prodejnu dle zadání a udělal z ní nejtuctovější krám na světě. Jeho příručí se vyznal v knihách asi jako já v klasifikaci šroubků a matic. Ztratilo smysl brát tady za kliku a nedospěl jsem k tomu jenom já. Do roka prodejnu vyklízeli. Knihy přece jen nejsou banány, třebaže tomu mnozí věří. Nový web Kosmasu je posun tímto směrem.

Mimochodem – zrovna před nedávnem jsem četl, že Svaz knihkupců a nakladatelů se prý pokusí v parlamentu „prolobbovat“ zákon o povinné fixní ceně knih, jež by se dva roky nesměla měnit. Jakkoli je mi knihkupců upřímně líto – jistě je deprimující situace, kdy titul za patnáct set někdo nabízí na netu pomalu za tři stovky –, považuji to za nesmysl. Ve stejném postavení je každý majitel Elektry na malém městě a bezpočet

jiných obchodníků. Nakladatelé v obtížích by nemohli zlevnit zásoby a museli by zkrachovat. Řetězec Levné knihy by bylo nutno zakázat. V některých antikvariátech mají nové knihy skoro za pakatel. Taký zakázat? A proč zůstat jen u knih? Zvukové nosiče s klasikou nejsou kulturní hodnota? A volné ceny léků nevadí? Nechci být nepřijemný, ale někdo je tu asi všemi deseti pro trh a tvrdý kapitalismus ve všech oblastech s jednou výjimkou – svou vlastní.

Vraťme se ale k merituu věci. Neúprosná nivelizace pohlcuje stále více předmětů i lidí. Jan Stern si v jedné knize povzddechl, že dnešní mládež mu proti šedivým (epiteton constans) normalizačním létům připadá k uzoufaní stejná, ba někdy až uniformní. Stále více jednotlivců splývá oblečením, fyziognomií, preferencemi, chováním, dikcí. Zas tak se nelišíte a já vás mám prokouknuté, volal vítězoslavně na vrcholu své slávy král mediálního průmyslu Vladimír Železný, který na otročení neodchýlnému a ničím se nevymykajícímu železnému průměru postavil svůj úspěch. A dnes? Vítězí nejmenší společný jmenovatel. Vládné ubíjející stejnost rádií i televizí se stejnými hlasy a vizážemi moderátorů, stejné reklamy a celé aranžmá kolotoče nákupu a prodeje, trpytek a vábníček, za nimiž se skrývá čisté nihil. Manažersky optimální říše lidí se stejnými obleky, auty, bydlením, trávením volného času a prázdninovými destinacemi, prefabrikovanými manželkami a manželi, myšlením i jazykem, mimikou a gesty. A přičinliví loutkovodiči v tom jdou příkladem.

Když si přečtete libovolnou internetovou diskusi, napadne vás, že by ji celou mohl

simulovat jeden člověk. Přitom právě kultura by měla rozrůžňovat. Působí tu ale i něco univerzálního, patrně i biologického. Stejnost přináší bezpečí. Odchylka znamená úzkost a nejistotu, zda nevyvolá odvetu a trest. Sdělení „Nejsi normální“ překládáme jako nadávku, výhrůžku, stigmatizaci, vyloučení. Ideálem je opak. Když však někdo standardizaci odmítne a vykročí z řady, objeví netušenou svobodu. Vzpomínám na juvenilní diktát normy a slastnou úlevu z přijetí závěru – takový nebudu, no a co? Šel jsem vlastní cestou a nebylo čeho litovat.

Stejnost je vždy výhodná pro jakoukoli moc, neboť umožňuje kontrolu. Proto je průměrnost třeba zpevňovat. S předvídatelností chování klesá pravděpodobnost změny systému. Proto je často stejnost vyzdvihovaná a vnučovaná; co se vymyká, bývá odsuzováno ke glajchšaltizaci a zániku. Odolávající enklávy vyvolávají nevoli. Zbav se tíhy jinakosti a přidej se k nám, normálním! Dodržuj rituály! Pracuj, bav se a nakupuj! Jinak se tady taky všechno sesype, což jistě ani ty nechceš.

Budoucnost člověka ale záleží také na tom, do jaké míry se podaří udržet vůli k podpoře odlišnosti a sebekřehčí jinakosti, která je zárukou opravdovosti a plnosti lidství, toho nejjemnějšího přediva obecného základu, sdílených vlastností, prožitků a hodnot, i nejpodivuhodnějších jedinečností a zvláštností, jaké si jen umíme představit. Když se od té vůle odřízneme, zůstanou nakonec jen bytosti – přízraky, figuríny z výlohy, veselé a šťastné a dokonale neživé, prázdnota, zdání a zmar.

Autor je literární kritik a historik.

Nutnost dlouhých oklik

Tři hračky Georgese Pereca

Georges Perec zásadním způsobem formoval francouzskou literaturu druhé poloviny 20. století. Zatímco romanopisci intenzivně pátrali po tom, jaké vyprávět příběhy v době, kdy si každý potenciální čtenář ještě příliš dobře vzpomíná na válečné hrůzy, přišel se zcela novým způsobem psaní. Však je také u nás známý jako „hračičkář“.

MÍLA JANIŠOVÁ

První překlad díla Georgese Pereca vyšel v časopise Světová literatura už na konci šedesátých let a od té doby je autor mnohými oslavován jako průkopník nových tvarů i neobvyklých a spisovatelsky mimořádně náročných experimentů. A jinými zatracován coby nesrozumitelný, nečitelný, nesmyslný. Nakladatelské studio Rubato odvážně přineslo do knihoven Perecových milovníků tři literární lahůdky. Bezpochyby se jednalo o srdeční záležitost, jeden z nakladatelů dokonce řekl, že „Perec vždycky chtěl“. V jednu chvíli tedy vydal krátkou etudu *Co je to tam vzadu na dvoře za kolo s chromovanými řídítky?* (Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?, 1966; česky 1969), novelu *Muž, který spí* (Un homme qui dort, 1967, česky 2016) a román *W aneb Vzpomínka z dětství* (W ou le Souvenir d'enfance, 1975; česky 1979). Každou z knih přeložil jiný překladatel, s dvěma z nich už měl československý čtenář příležitost se seznámit, *Muž, který spí* vychází česky poprvé.

Hrdina zaniklý v detailech

Dojem, že knihy tvoří jakousi pomyslnou triologii, podporuje také jednotná grafická podoba obálek. Na všech je zachycen sám autor, pokaždé v jiné póze a s jiným výrazem, avšak pokaždé se svým specifickým vousem. Díla však spolu souvisejí především vnitřně, společně fungují jako koncept Perecovy tvorby. Jan Staněk kdysi v časopise Host napsal, že „nemá smysl stavět k Perecovi vážnému ještě Pereca lehkovážného, hravost ve psaní a hravost jazyková u něj mají daleko ke kratochvilnosti, a nakonec ani jejich výsledky nebývají kratochvilným počením“, a probírané texty jsou toho zřejmým důkazem.

Novela s cyklistickým názvem vypráví peripetie vojína, který se snaží uniknout službě v Alžírsku. Dotud vcelku jednoduchý, ne zrovna komický příběh. Jenže ten chudák je obdařen nezapamatovatelným jménem, pokaždé jinak prezentovaným, a také jeho pokusy vyhnout se nasazení v boji se ličí pořád dokola a na tisíc způsobů. Jako každý večer omletá hospodská historka, která neustálým vyprávěním mění kulisy a míru hrdinství protagonistů, ale kvintesence příběhu zůstává táž. Chvillemi bobtná, chvillemi chudne, voják je jednou Karamanlis, jednou Karažán (jméno vždycky začíná písmenem K a žádné není použito dvakrát), jednou přijde za nadřazeným do služby, jindy po ní, jednou si láme ruku, jednou mrzačí nohu, kumpáni sedí jednou v kavárně, jindy v bytě... Nekončné množství rétorických figur, neutuchající přívál kombinací a permutací. Co na tom, že smutný osud vojína K. (k inspiraci Kafkou se Perec otevřeně přihlásil později v *Muži, který spí*) je postupně rozmělněn opakováním nepodstatných detailů k úplnému zániku. Co na tom, že nešťastný voják se nakonec z příběhu zcela vytratí poté, co „zbavil se přítěže tří čtvrtin litru džinu, dobré čtvrtky rumu, stejného množství kořalky, o něco méně calvadosu, několika kousků citronové kůry, rýže tolika, že by to stačilo veškerému čínskému obyvatelstvu, a dalších substancí“. Co na tom, že kolo s chromovanými řídítky, které dalo knize název, nakonec nehraje v příběhu žádnou roli. Radost ze hry trvá a marnost lidského snažení jí prostupuje jako lehce štiplavý dým, který není moc vidět, ale jemuž nelze uniknout.

Budižkničemu, co chodí v kruhu

„Jsi povaleč, náměsíčník, budižkničemu. Definic se mění podle hodin, podle dní, ale smysl zůstává přibližně jasný: cítíš, že se pro život, jednání, práci moc nehodíš; chceš jenom trvat, chceš jenom čekání a zapomnění.“ Tak k sobě promlouvá protagonista novely *Muž, který spí*, důsledně používaje druhou osobu singuláru. V životě pětadvacetiletého studenta sociologie se cosi pokazilo, jednoho dne si uvědomil, že neumí žít, že se o to ani nechce pokoušet,



Georges Perec. Foto maitrenerardinfo.wordpress.com

a jeho lhostejnost ke světu převládla nade vším. Celé hodiny pozoruje strop svého pokoje, strom za oknem domu rodičů, celé noci se toulá podél fasád domů. Doufá, že noční chůze mu pomůže pochopit, objevit důvod, proč žít. Zatím však pro sebe objevuje jen ulice, pasáže, prázdná, hluchá místa. Často se točí v kruhu. Ačkoli jen nezaujatě, jakoby hledáčkem fotoaparátu nebo kamery, pozoruje dění okolo sebe, aniž by v něm vyvolalo jakékoli dojmy, umožňují tyto chodecké záznamy Perecovi vytvořit okouzující kantátu na Paříž konce šedesátých let. Detaily každodenního života snoubící se s nenápadným půvabem otlučených pařížských čtvrtí připomínají pomalé záběry z filmů nové vlny.

Jenže pozorovat nestačí a život se vtírá. Dojmem zdánlivé volnosti znovu prorůstá tíseň z prázdnoty. „Volný jako kráva, jako ústřice, jako krysa! Jenže krysy se nesnaží hodiny usnout. Jenže krysy se nebudí zničehonic, v záchvatu paniky, zmáčené potem. Jenže krysy nesní, a co můžeš dělat proti svým snům?“ Perec napsal *Muže, který sní* jako líčení své vlastní osobní krize. Krize, z níž nakonec vyšel posílen. Perecův lhostejný chodec nakonec dospěje k závěru, že „sáhnout si na dno, to nic neznamená. (...) Lhostejnost je k ničemu. Můžeš chtít nebo nechtít, co na tom záleží!“ Sám sobě na posledních řádcích Perec odhaluje, že na jeho bedrech neleží prokletí. Není tragickým hrdinou, nečeká ho žádný Sisyfův balvan, nepřiletí žádný sup, aby mu ráno, v poledne a večer vyrval játra, čas okolo něj nepřestal plynout. A nařizuje si: „Přestaň už řečnit jako muž, který sní.“

Nesvázané písmo

V románu *W aneb Vzpomínka z dětství* se prolínají dva zdánlivě nesouvisející texty. První z nich vypadá jako fantaskní příběh. Začíná vyprávěním Gaspara Wincklera v první osobě, ve druhé části, oddělené třemi mrazivými tečkami, pak pokračuje popisem společnosti W, ležící na jednom z ostrůvků Ohňové země. Čtenář postupně proniká do světa, v němž řád, disciplína a olympijské sportování stojí nade vším. W se nejprve jeví jako ideální, skvěle uspořádaná společnost, velmi brzy však přicházejí první pochyby a nakonec se čtení stává téměř nesnesitelným – popsaná společnost je totiž fiktivním odrazem hrůzné reality koncentračních táborů.

Druhý text odkazuje ke spisovatelskému dětství. V každém z Perecových děl lze odhalit stopy autobiografie, *W aneb Vzpomínka z dětství* je však autobiografií zcela příznakou. Narodil se krátce před válkou polským Židům ve Francii. Otce ztratil hned zkraje války – zemřel na následky zranění. Prozíravá

matka nechala malého Georgese v roce 1941 pokřtít a vlakem Červeného kříže ho poslala do svobodné zóny, čímž mu nejspíš zachránila život. Sama zemřela v Osvětimi v roce 1943. Chlapec se nejprve ve svobodné zóně protloukal po penzionátech pro sirotky, po válce ho adoptovala teta z otcovy strany.

„Nemám žádné vzpomínky z dětství,“ začíná vyprávět svůj příběh, ale možná chtěl spíše říct, že nemá vzpomínky, o které by stál. Jak také jinak rozumět vzkazu člověka, který svou první psychoanalýzu prodělal ve třinácti letech a s následky tragické ztráty rodičů se vyrovnával celý život? Fragmenty, záblesky vzpomínek, útržky vyprávění příbuzných a známých, fotografie s nejasnými poznámkami na zadní straně. „Vzpomínky, ať prchavé či úporné, nicotné či tíživé, se nyní už vyskytují, nic je však navzájem nepojí. Jsou jako nesvázané písmo spojené z oddělených písmen, neschopných přimknout se k sobě a dát dohromady slovo.“ Perec otevřeně polemizuje s autory komplexních, ucelených vzpomínkových knih, kterým z jejich dětství nechybí ani jeden střípek.

Oba texty se k sobě jen nenápadně vinou jako popínavé rostliny. Perec zmiňuje, že v období mezi jedenáctým a patnáctým rokem počmáral spoustu sešitů jakousi historií W. Teprve ve svých posledních řádcích se texty nekompromisně protnou a uvrhnou čtenáře do strašlivé jistoty. „Vzpomínám si na fotografie ukazující stěny komor rozryté nehty těch, kteří skončili v plynu, a na šachy zhotovené z chlebové střídy.“ A oproti tomu z příběhu W: „Dlouho však bude muset jít, než narazí v skrytu hlubin země na zasuté pozůstatky světa, o němž bude přesvědčen, že už na něj zapomněl: hromady zlatých zubů, prstenů, brýlí, stovky a tisíce kusů nakupeného prádla, zaprášené kartotéky a zásoby mizerného mýdla...“

Georges Perec psal, jako jeho snící muž chodil Paříží: „Vymýšlíš složité cesty plné zákazů, které tě nutí k dlouhým oklikám.“ Svými vlastními pravidly si při psaní kladl mnohé nástrahy, kvůli nimž musí netrpělivý čtenář často odolávat chuti hodit knihou do kouta. Jazykovému požitkáři však Perecův grandiózní styl a neuvěřitelný myšlenkový rozsah přináší spoustu rozkoší.

Autorka je překladatelka.

Georges Perec: Co je to tam vzadu na dvoře za kolo s chromovanými řídítky? Přeložila Alena Novotná. Rubato, Praha 2016, 88 stran.

Georges Perec: Muž, který spí. Přeložil Lukáš Prokop. Rubato, Praha 2016, 116 stran.

Georges Perec: W aneb Vzpomínka z dětství. Přeložil Václav Jamek. Rubato, Praha 2016 216 stran.

Vyslovené na úkor hraného

Dramatizace německojazyčných předloh

Divadelní inscenace literárních textů či filmových scénářů se těší poměrně velké oblibě, a to u dramaturgů i diváků. Jak ukazují některé příklady jevištních dramatizací německojazyčných předloh, ne vždy se podaří literární řeč převést do jazyka divadelního.

MICHAL KOTROUŠ

Podíváme-li se na dramaturgické plány českých divadel posledních let, neunikne nám, že mají divadla a jejich diváci stále více v oblibě dramatizace knižních či filmových předloh. Za všechny jmenujme neutuchající divácký zájem o dramatizaci filmu Larse von Triera *Kdo je tady ředitel* (2006), kterou od dubna 2009 uvádí pražské Švandovo divadlo – v únoru 2017 oslavila tato inscenace již třístou reprízu.

E-mailly na scéně

V poslední době zaujmou také jevištní adaptace německojazyčných předloh. Již dvou uvedení během dvou let se dočkala dramatizace známého románu *Velký Gatsby* Francise Scotta Fitzgeralda, kterou napsala německá dramatická Rebekka Kricheldorfová. Česká premiéra proběhla v ostravském Národním divadle moravskoslezském (2015), zatím druhého uvedení se dramatizace dočkala v příbramském Divadle Antonína Dvořáka (2016). Přenesení děje románu na scénu se autorka chopila se smyslem pro humor i gradaci a dynamiku děje a hlavní postavu románu, Nicka Carrawaye, využila jako vypravěče, který svými monologickými pasážemi směřovanými k publiku komentuje děj a z něhož se stává jakýsi moderátor a pozorovatel tragiky se rozvíjejícího příběhu. Tento postup, kdy se scény s dialogy postav dynamicky střídají s Nickovými monology k divákům, se ukázal být účinným a postrkuje děj k rychlému sledu závěrečných scén, kdy dojde k tragické katarzi. V první půli by ovšem dramatizace snesla dramaturgické škrty, v některých scénách je již vysloveného příliš na úkor hraného.

Ani ostravská, ani příbramská inscenace nedokázala do textu dramatizace výrazněji zasáhnout, což mělo za následek zpomalení gradace první poloviny před přestávkou, kdy se již diváci poněkud ošivali. Nicméně druhá polovina obě inscenace opět oživila

a dramatické konflikty, k nimž v ději dojde, dokázaly získat zpět pozornost diváků. Celkově se obě představení setkala s průměrným hodnocením a ukázalo se, že ne každá literární předloha se k přenosu na jeviště hodí – pokud nedojde k razantní jevištní interpretaci. Překážkou se totiž stává výrazná „literárnost“ a jazyk mnohých předloh, s nímž se inscenátoři musí potýkat.

Že zmiňovaná „literárnost“ předlohy naopak nemusí být překážkou inscenačního pojetí, dokázala dramatizace románu Daniela Glattauera *Dobry proti severáku*. Kniha je jakousi novodobou variací na romány v dopisech (zde v e-mailech), autor si napsal i vlastní dramatizaci, jež tento princip střídání e-mailů prakticky nemění, jen zhušťuje děj až k finálnímu hořkému konfliktu. Samotné téma románu, potažmo scénické adaptace totiž náhodně započatá e-mailová komunikace dvou neznámých lidí, mezi kterými postupně vyklíčí sympatie a nakonec i láska, jež však nemůže být vzhledem k rodinné realitě obou naplněna, má samozřejmě velký čtenářský (divácký) potenciál. Kniha se stala bestsellerem a dnešní posedlost sociálními sítěmi a „šmírováním“ soukromí známých i neznámých osob je vděčným terčem i zde. Mohlo by se zdát, že pokud se přenesne na jeviště pouhé střídání promluv dvou postav, jež odříkávají své repliky (e-mailly), bude to nuda. Inscenace 3D Company v Žižkovském divadle se však tomuto úskalí dokázala vyhnout a od své premiéry (2016) sbírá jen samé pochvalné recenze a reakce. Komorní představení ponechává sice oba protagonisty na scéně, nicméně ti nesdělují své repliky tomu druhému, ale jaksi pro sebe, nevzniká mezi nimi přímá interakce. Kromě herecké dvojice pak dynamiku inscenaci dodává přesný timing, skvěle vybraná hudba, nasvícení a vynalézavá práce s projektorem, jež různě promítá na scénu vybrané texty e-mailů.

Road movie pro pubertáky

Celoevropsky úspěšným německojazyčným bestsellerem se stal také román *Už je tady zas!* (2012, česky 2013) spisovatele Timura Vermese. Satirický román nechává povstat z mrtvých skutečného Adolfa Hitlera (jenž se v románu probudí jako bezdomovec na lavičce), jemuž samozřejmě nikdo nevěří, že je skutečný Vůdce, a všichni ho mají za dokonalého šaška. Jeho „spontánnosti“ využije produkční společnost a protlačí ho jakožto drsného komika do médií. Díky nim tak Vůdce

získává prostor a může opět začít oslovovat lid. Paradoxně je napaden pravicovými radikály, neboť se domnívají, že si z nich dělá legraci. Děj knihy končí tím, že kvůli jeho obrovské mediální popularitě je mu marketingově doporučeno, aby založil vlastní politickou stranu s heslem „Všechno nebylo jen špatné!“

Zdařilou jevištní verzi vytvořil pro Divadlo Na Jezerce (2017) Matěj Balcar, jehož text respektuje dějové zvraty románové předlohy a zároveň netrpí přílišným lpěním na dílčích zápletkách. Ich-forma románu je stejně jako u *Velkého Gatsbyho* ponechána a monologické vyprávění pasáže hlavní postavy určené divákům jsou střídány dialogy dalších postav. Tento jednoduchý princip funguje a dynamicky posunuje děj, téma je do určité míry pro diváky provokativní, předloha nabízí dostatek vtipných i dojemných momentů, a tak se tato inscenace setkala s příznivou kritikou i diváckou reakcí.

Osudy tentokrát mladých hrdinů popisuje Wolfgang Herrndorf ve své road movie *Čik* (2010, česky 2012). Děj humorného románu vypráví o bláznivé jízdě dvou berlínských teenagerů, znučeného Maika a excentrického Čika, východním Německem. Maik se až do setkání s Čikem potloukal po vile svých bohatých rodičů, naopak Čik, syn ruských emigrantů, si s ničím neláme hlavu, má dost odvahy i drzosti a v každé situaci si ví rady. Navíc disponuje ukradeným starým autem, díky němuž se chlapci setkají s různými podivnými lidmi. Prožijí tak velké dobrodružství a získají spoustu zážitků a zkušeností.

Kniha se stala zejména v Německu hitem napříč generacemi, u nás ji na jeviště přeneslo v německé dramatizaci Roberta Koalla pražské Divadlo U22 (2016), přičemž zacílilo především na pubertální publikum, což je sám o sobě přínosný počín, poněvadž pro tuto cílovou diváckou skupinu u nás vzniká jen nepatrné množství inscenací. Dramatizace pracuje stejně jako předloha s poetičností, romantikou, hořkou ironií i humorem. Postava Maika střídavě monologicky komentuje děj divákům a dialogicky rozehrává s postavou Čika a epizodními postavami další a další zápletky jejich road movie.

Sentimentální show

Poslední zde zmíněnou dramatizací německojazyčné předlohy uplynulých měsíců je adaptace filmu Daniela Schmida *Polibek Tosky* (1984), kterou v roce 2016 pod názvem *Vila Verdi* uvedlo plzeňské Divadlo J. K. Tyla. Dojemný snímek s humorem a bizarností zachycuje osudy vysloužilých operních hvězd. Jde o příběh o pomíjivosti slávy – staří umělci, kdysi opěvovaní sólisté, předvádějí své životní vrcholy a peripetie a přitom bojují s magistrátem o finance a budoucnost svého pečovatelského domu, jedinečné Vily Verdi.

Inscenace vzdává hold „všem plzeňským umělcům, kteří zastárlí a skončili“, a vystupují v ní i tamní zestárlé hvězdy hereckého a operního nebe. Rámcem adaptace je chystané soirée, na němž mají obyvatelé Vily Verdi vystoupit se svými čísly, aby ukázali smysl svého pobytu, zavzpomínali na slavnější časy a získali příspěvky na další živobytí. Plzeňská inscenace je však – slovy Vojtěcha Varyše – „upravená na míru místním poměrům“ a ve výsledku jde o „neškodnou, spíš po srsti hladící sentimentální show, která potěší milovníky plzeňského divadla a jeho populárních tváří“.

Nezbývá než doufat, že podle německojazyčných předloh vznikne celá řada dalších povedených inscenací. Zatím se můžeme těšit například na dramatizaci románu Maxe Frische *Homo Faber* v ústeckém Činoherním studiu či jevištní podobu filmu Rainera Wernera Fassbindera *Proč posedl amok pana R.?* v pražské MeetFactory.

Autor je překladatel.

ÍDIOT DŮCHÁ

Fyzické prozření v Bruselu

S.d.Ch.

„Chci žít v komunistickém bezčasí mezi píčovinami a jasným vědomím nesmyslnosti lidských věcí,“ napsala mi velmi vzdělaná přítelkyně. „To nejsi sama,“ odepsal jsem.

Odmyslíme-li ty, kteří to v devadesátkách vzali za správný kariérní konec, a ty, s nimiž se nový stát vyrovnal, aby ostatním výrazněji nasral, odmyslíme-li řeči viditelné menšiny, která se má dobře a paušalizuje (nejlépe v médiích) svou čím dál úžeji uplatnitelnou zkušenost na celou společnost, není se co divit takovým touhám ani u intelektuálů.

Mně se ale nová doba líbí, a dokonce čím je novější, tím více. Nechci se vrátit do předlistopadové šedi, já chci vstoupit do bran Nové Evropy, jejíž didaktické a spásné signály dolétly nedávno až ke mně.

Vzkázal mi člen mezinárodní komise, která posuzovala způsobilost jimi vyžádaných divadelních textů k uvedení na divadelním festivalu, nejspíš taky mezinárodním, že moje hra *Duchovní smrt v Benátkách* nedává dostatečný prostor rozvoji ženských postav, což ji, jak jsem musel pochopit, automaticky diskvalifikuje.

Jsem rád, že tam někde v Německu bdiš, souduhu, a nepustíš jed genderové nevyváženosti na jeviště, žehnej ti křesťanský Bůh! Víím, co je má povinnost, a podstoupím sebekritiku.

Věř mi, že kdybych býval věděl, jaké jsou šovinistické prase, napsal bych své loutkové podobenství o zániku maskulinity úplně jinak. Jmenovalo by se *Fyzické prozření* v Bruselu a nebylo by to podobenství, odvyprávěl bych realistický příběh vyhaslého a rezignujícího muže prostřednictvím výrazného rozvinutí ženských postav, Syřanky, Palestinky, Izraelky a Tibetanky. Blbě ale je, že žádné ženy z těchto existujících i neexistujících exotických (není to xenofobní přívlastek?) zemí neznám, sedím doma na zadku, hádej proč, víím jen, že stále nějak a něčím trpí, ale něco by se pro mé poučení našlo třeba ve svodkách Goethe-Institutu, který působí na poli kulturní diplomacie dokonce v Jordánsku. Trestuhodně jsem se izoloval, podcenil dynamiku společenských proměn a nezauljal progresivní postoj, což se negativně promítlo do mé umělecké práce a podnítilo její reakční charakter.

Mohl bys mi vést ruku a vykreslit ženské postavy až do poloh, kam já kvůli svému buranství odtud z ostbloku nedosáhnou. Tvým prostřednictvím by mohl můj hrdina pochopit, co mým nikdy. Totiž to, že najít svou novou identitu ve světě, kde se použití charakteristických prvků k identifikaci bytostí pokládá za nekořektní a nebezpečné, není nemožné. Rád se poučím, jak je to možné bez vyvázání ze všech závazků starého světa, které ze mě ten nový nějak zapomněl sejmut, přestože mě neopomíjí všestranně diskvalifikovat a ožebračovat.

Určitě mi také vysvětlíš, jak ve mně mohla povstat ambice dělat umění, aniž povstalo vědomí, že jeho svoboda má své hranice u společenské doktríny. Zvláštní, že mi to nevštlípili už komunisté, dokud byli u moci, takže nejspíš přicházíš s křížkem po funuse, a vážně nevím, proč mě znepokojuje, o jaký druh křížku se jedná.

Škoda, že ke mně nedolétnou prachy za uvedení hry na festivalu, za které bych mohl cestovat do Tvého nadřazeného kulturního prostoru a poučit se na místě o nejnovějších trendech umělecké práce v politicky přednastavené optice, o níž jsem si zpátečnický myslel, že se jí říká propaganda. Chtěl bych v blízkosti Tvé moderní erudice, v kontaktu s Tvými vytríbenými sociálněinženýrskými schopnostmi a hlubokou, sociálními studiemi podloženou empatií, zkrátka v oděru tvého neoevropského kryptofašismu pochopit, že proskribování děl, která nesplňují mimoumělecká kritéria, není akt cenzury, ale stavební kámen budoucí spravedlivější a konsolidovanější všesvětové společnosti.



Foto z představení *Už je tady zas* v Divadle Na Jezerce

Cigareta s Lábusem

Reakční literární drama o divadle a literatuře

Na redakční žádost o esej pojednávající o vztahu dramatu a literatury nejdříve dramatik a spisovatel S.d.Ch. odpověděl, že už umí psát jen pamflety. Pak ale poslal drama, v němž je od všeho trochu: esejistická reflexe, dramatická forma a literární hutnost: „Divadlo bez literatury je jen jáma chaotických potenci.“

S.D.CH.

Na chodníku před Ypsilonkou se potká REAKČNÍ ANACHRONIK s JIŘÍM LÁBUSEM.

JIŘÍ LÁBUS (*dále jen J. L.*): Nemáte cigárko?

REAKČNÍ ANACHRONIK (*dále jen R. A.*): Jistě, vemte si. (*J. L. si nabídně cigaretu a R. A. mu připálí a spustí*) Neutuchající univerzální krenismus charakterizující univerzální neutuchající emancipaci všech od všeho posílá svět umění do nivelizačního hrobu, pane Jiří, to na jedné straně, a evropská výchovná cenzura posuzující díla na základě jejich způsobilosti dělat propagandu konceptu Nové Evropy na druhé straně. Je to tu zase jako za komunistů, říkají Němci v Německu jen proto, že nepamatují fašisty. V meziprostoru si zapálíš cigáro, protože kdo chce zapalovat, musí hořet. (*zapálí si cigaretu*)

J. L.: Jó, to musím...

R. A.: Říkám vám: esej jen přes moji mrtvolu! Momentálně je navěky přeesejováno! Nadprodukce akademizovaných hlav je alarmující, stejně jako jejich neschopnost říct lidem něco, co by s nimi pohnulo. Nehýbají se ani, když vytyčíte zneklidňující téma *Česko a Evropa, úloha prvního v druhé a druhé v prvním, úloha intelektuála v obou a identita všech tří ve světle integrace a zase zpátky a obráceně*. Někdo méně zdvořilý by mohl říct, že je to lidem u prdele, pane Jiří. A což teprve, když vedle sebe postavíme krotká slova divadlo a literatura. To je teprve mela! Sejde se mnoho erudovaných myšlenek o vztahu těch dvou na papírovém intelektuálním mejdanu, jistě se nejprve vzájemně obohatí hodnotami, ale pak se ty ideje ožerou, zfetují a osouloží a nad ránem tu bude zas jen ten střízlivý fakt, že žádný vztah není. Je jen závislost divadla na literatuře. A lidé? Myslíte, že vyrazí s pochodněmi a kříží na lov divadelních upírů?

J. L.: Ne.

R. A.: Přesně... a pak se díví existenci studiových scén. Měl jsem vždycky dobrý pocit, že se při psaní dramatického textu nacházím v prostoru literatury, posledního starého oboru dodnes schopného transferu autentických myšlenek a zkušeností, alespoň dokud přičnost autorského zázemí nezničí akademizace, které tak dlouho vzdoroval, a polotalentování blbečkové, kteří ho kanalizují do podoby trendu, jenž je vždycky tím nejstupidnějším fantomem toužebné veteše pošlých generací. Hledáte-li největšího blbečka, třímá prapor pokroku a sedí v kulturní komisi, pane Jiří. Kdybych stál v prostoru divadla, byl bych snad mrtev nebo určitě duševně mrtev. Odmítám oddělování dramatických textů od literatury zkrátka proto, že mají společný a hlavně racionální charakter, přesněji vůbec nějaký charakter, nebojím se říct, že jsou to stále ještě nástroje poznání. Vy, pane Jiří, máte také určitý charakter, a proto vás mám rád.

J. L.: Děkuju.

R. A.: Nemáte za co... Divadlo je tělem literatury, jinak není, a přesto nikdo, opakuji nikdo, nečeká ze strany dramaturgů a režisérů úctu a pokoru k literárnímu textu, znovu, naplnění svatou trpělivostí, čekáme pouze práci, která se z tohoto textu alespoň odvine, jenže takhle parazit nefunguje. Odevzdáním textu divadelním bestiím začíná v nejbližší kavárně, kde se po sobě dívají umělci, divadelní práce proti němu. Autor umírá s prvním kapučinem. Dezinterpretace, exploatace a znetvoření završené předhozením textu nové generaci tvůrčích herců a hereček, kteří tu jsou od toho, aby na něm, vybaveni svými strašnými manýry a toxickými představami, dokurvili, co se dá. Kdyby se namísto amatérského redigování raději starali o to, aby mluvili jako lidé a měli alespoň nějaký výraz, aby slova, která vypouštějí, prošla v jejich ústech animací čili oduševněním, jen tak jsme schopni je vnímat, já ale v divadle slyším, pokud neslyším jen šustění modře nasvíceného mikrotenu, ve kterém předstírají krutou a bolestivou soulož, jenom blé blé blé blé, ojížděl mě otec, jeho penis... ble ble blé, lidstvo je bez vody a tvoří gangy... ble ble blé, hle, tam v dálce ta světla, to je mezinárodní rychlík, kterým jednou odjedeme z naší rozvrácené balkánské země, ble ble blé, Česko je kotlina obklíčená schopnějšími Němci, ble ble blé, nevím, kdo jsem a kde jsem, ble ble blé, tak vylez na jeviště, až to budeš vědět, chce se vám říct, chce-li se vám vůbec říct víc, než napsal Ladislav Klíma: „Celé ne, celé jsem to vydržet nemohl, andílku, ale viděl jsem, schován za sloupem, posledních deset minut prvního jednání. Bylas rozkošná, rozkošná, rozkošná! Už se těším na Tvoje mikádíčko! Tvůj roztoužený Láda.“ Já bych to viděl podobně, pane Jiří.

J. L.: Jó, já taky.

R. A.: Jiná je situace, když má divadlo grafo-mana ze svých řad. Potom se sebeblbější blábol obchází po špičkách, všichni čvachtají v mentálním průjmu, aniž by je dokázal

někdo aspoň obstojně nasvítit a postavit na místo, kde dávají jevištní a vůbec jen nějaký smysl. Jeviště připomíná univerzální smetiště, ze kterého se chce divákům umířit, jenže to hercům neřeknou ani po představení. „Chtělo se mi umířit, a proto jsem vás teď přišel zabít.“ Tohle by, pane Jiří, dávalo smysl.

J. L.: Jó, to určitě dávalo...

R. A.: Autor proto musí přicházet zvenčí, aby zabránil šílenství. Garantovat mimodivadelní zkušenost, která odvrátí triumf vágní tekuté katastrofy, kterou divadlo samo o sobě představuje. Duševní rovnováhu hledejte vždy vně divadla, pane Jiří, nejlépe u psaného slova, to vám snad nemusím říkat.

J. L.: Né, to jistě né...

R. A.: Možná lidstvo v mnohém ohledu podceňuji, nikdy ale ve vysoké míře jeho niterné lačnosti spatřit slovo učiněné tělem. Pro něj je schopno nejvyšších obětí na jedné straně a dívat se z gauče na telenovely na straně druhé. Emoce jsou radioaktivní materiál, světlo šalba, komponovaný pohyb hanebnost, hudba umělá excitace. Divadelní iluze bez literatury je vražedná, divadlo bez literatury je jen jáma chaotických potenci, pane Jiří.

J. L.: Jó, to říkáte dobře...

R. A.: Bez literatury je divadlo zatuhlý obřad nebo podvyživená performance. Tak to aspoň dávejte na plakáty, protože diváci si po vašich představeních říkají už jen strašné věci!

J. L.: Myslíte jako o Ypsilonce?

R. A.: O té už se, pane Jiří, bohužel nemluví, mluvím obecně o konkrétních případech, ale řeknu vám, že adaptace bude vždy méněcenná a po všech kecech vždycky jako pravý důvod k jejímu uvedení vyplave zvучné autorské jméno. Napsal jste úspěšnou knihu, ale z nějakého záhadného důvodu jste ji nenapsal jako

divadelní hru, to však napravíme, natočil jste filmový trhák, ale asi jste se spletl, protože jste ho nenazkoušel v divadle, no nic, to uděláme my, naši herci si také poslepují jevištní koláž z dopisů a deníků známých osobností, které jistě jen za tím účelem vznikaly, umíme i divadlo dokumentu tak dobře, že na něj chodí i gymnázia, a vrcholem našich perverz-ních tendencí je setkání divadla a poezie, kterému se jednoduše říká peklo. Mor fúzí neza-hání nudu, pane Jiří, ale požívá uměleckou tkáň a uvolňuje tím prostor zvěcnění, které přivání byznysem. Požehnaným umělcem budoucnosti je hipster pojišťující své umění, které spočívá ve vydyzajnování jeho byznysu tímto byznysem. Uměleckým prostorem budoucnosti je komerční chillout. Vrcholem tedy nebude postdramatické divadlo tvořené divadel-níky na principu postautoritativního sdílení uměleckých kompetencí, vrcholem bude tvůr-čí schůze třiceti divadelních kreativců přeha-zujících si profesní odpovědnost za likvidaci oboru v tomto komerčním chilloutu, přená-šená on-line.

J. L.: To jsou věci...

R. A.: Že? Je to tak. Literaturu a divadlo v budoucnu spojí společný osud: zničení artis-tickou svěvolí vydávanou za tvůrčí svobodu. Bude to už vždycky jen prázdné, ať jste v den-ním oslím úvazku šesti set slov nebo tří šíle-ných premiér měsíčně. Kolaborace s kapitalis-mem a mediální manipulací na jedné straně a na druhé straně nic.

J. L.: Nic.

R. A.: Tak, a teď ať si tuhle autobiografickou literaturu vychrlenou na chodníku vrazí na divadlo! Nebýt vás, pane Jiří, bylo by to hoto-vé monodrama a všichni by se připočůrali bla-hem. Akorát Chuchma by si už asi vzal plínu. (*zahodí cigaretu*) Tak buďte zdrav! Jdete do Ypsilonky na zkoušku, ne?

J. L.: Abych řekl upřímně, už asi ne...



Koláž ČERNÝBERAN

Detaily materiality

Dialog mezi obrazem a zvukem

Tereza Bartůňková prozkoumává svět přírodnin digitálním mikroskopem a Jan Čtvrtník elektronicky upravuje reálný zvukový základ. Daří se jim na půdě Alfreda ve dvoře vést audiovizuální rozhovor?

IAN MIKYSKA

Dvacet lidí na židlích, dalších deset na poduškách před první řadou. Ti druzí jsou v performanci *Dialog* na dosah dvou klečících vystupujících – Terezy Bartůňkové a Jana Čtvrtníka. Oba v černém oblečení, s kapucemi, rukavicemi bez prstů. Uprostřed hrudi mají plný měsíc; další svršek má v těch místech hrubý kruhový výřez stejné velikosti. Sedí na opačných koncích dřevěné desky, v jejímž středu je vložený další kruh, tentokrát z matného skla. Po zapnutí projektoru se obraz promítne nejen na stěnu, ale i zespodu na toto sklo.

Digitální mikroskop a plátno

Terezu Bartůňkovou obklopují Petriho misky různých velikostí. V pološeru rozeznáváme hrubé, přírodní tvary, v průběhu pak rozlišíme různé barvy, oleje, piliny či kostky cukru a k tomu přiměsí, pipetky a jehly, jimiž Bartůňková usměrňuje dění v miskách, které je digitálním mikroskopem přenášeno na plátno.

Právě volba digitální techniky pro mne zůstává jedním z největších otazníků *Dialogu*. Nejzajímavěji působilo přiznání samotné medializace, tedy hlavně při ostření a (čas-to kousavém) pohybu. Zvětšené, takže náhle abstraktní přírodní tvary připomínají satelitní či rekognoskativní snímky, případně rozhraní internetových map na příliš pomalém stroji. Pozoruhodné jsou i aktivnější pasáže, kdy Bartůňková hýbe miskou či jehlou, „vymazává“ jemné částčky a pohyb se stává digitální, animovanou kresbou. Samotné pohyby, které ruka či jehla vykonávají, jsou přitom zřetelně vidět, vzniká tak pnutí mezi živou a medializovanou sférou obrazu.



Zvětšené abstraktní přírodní tvary v performanci *Dialog* připomínají satelitní či rekognoskativní snímky. Foto Martin Ochranek

Ve většině případů by ale vybraným materiálem i způsobu přístupu k nim mnohem více slušela analogová technika. Struktury by získaly jasnější kontury a detail pohybu by byl vždy plynulý a důvěryhodný. U spousty záběrů bylo člověku jen líto, že se na ně nemůže „doopravdy“ podívat.

Samotná práce s materiálem je však zjevně výsledkem dlouhotrvajícího výzkumu. Mísí se zde fascinace alchymistickým rozměrem spojování látek, tvoření něčeho nového a částečně neovladatelného před zraky diváků, úžas nad prozkoumáváním zvětšeného mikrosvěta a snaha nenásilně svým vkladem tento svět obsáhnout ve strukturované formě, v níž rovnocennou roli hraje zvuk.

Mezi rytmem a formou

Zvuková složka na druhé straně stolu vznikala z neméně rozmanitého instrumentáře. Jan Čtvrtník začal dlouhými, křehkými vstupy hlasu, které – podobně jako drtivou většinu zvuků – pozměňovaly a doplňovaly

elektronické prvky. Kromě hlasu byly klíčovými nástroji ještě prázdná ozvučená plechovka a malá harfa s kovovými strunami.

V divadle se překvapivě často setkáváme na pozici skladatele či zvukového designéra s tvůrci, pro něž zvuk není primární oblastí zájmu a přitom stavbu větších časových celků a zvukovou dramaturgii obecně zvládají lépe než jejich „hudební“ protějšky.

To je také případ *Dialogu*. Každá sekce dostala tolik času na vývoj, kolik potřebovala. Některé gradovaly do vrcholu, některé doznívaly, jiné byly statické, všechny však prezentovaly jasnou strukturu, která umožňovala soustředit se na detaily, včetně interakcí obrazu a zvuku. Ty se odehrávaly většinou na středně dlouhé časové úrovni, tedy mezi rytmem a formou, hlavně v podobě pulsací, prodlev, krátkých gradací následovaných postupným ztišením, a byly doplněny nějakým delším strukturálním procesem – postupným nárůstem intenzity, zrychlením, zahuštěním. Jednoduché, ale účinné.

I přes převážně ambientní náladu se ozvaly také hlasitější zvuky – zvláště působivá byla Čtvrtníkova hra na plechovku, z níž pomocí elektroniky vytvořil rytmický pattern, který se zřetelně odehrával mezi levým a pravým reproduktorem. K podobně hravému rozšíření prostoru došlo ve chvíli, kdy Bartůňková přispěla lehkým škrábáním na ozvučenou desku stolu nebo když Čtvrtník úderem do stejné desky roztančil materiály na mikroskopu.

Funkční nedramatická kompozice

Dramaturgicky-kompoziční stránce zvukové složky nelze nic vytknout, jiné je to ale s výběrem zvuků. Nejlépe působily ty s fyzickým základem – plechovka, konev se strunou či hlas. Elektronické úpravy, zvláště pokud stály na přidání dalších syntetických zvuků, často produkci posunuly za hranici kýče. I elektronická hudba (zvláště se základem ve snímáném, reálném zvuku) přitom může být detailní a organická. Připomínky klubové hudby bohužel narušovaly často unikátní svět, který se tvůrcům podařilo vytvořit. Ozvěna a dozvuky přidané k jinak sympaticky skromnému zvuku harfy byly spíše odpudivé, zvláště v pasážích, kdy harmonie hudbu přibližovaly k popovému kánonu a kdy se při rytmicky standardnějších figuracích začaly projevovat určité nedokonalosti v hudebně-technické rovině.

Audiovizuální performance je těžké zařadit do standardních institucionálních programů. Právě v dramaturgii experimentálně laděného divadla, jakým Alfred ve dvoře je, však možná nacházejí své ideální publikum: připravené na hodinovou koncentraci, neočekávající příběh, zápletku a jiné berličky pozornosti. Divadelní zázemí obou tvůrců jim umožnilo postavit funkční, nenucenou, z větší části nedramatickou kompozici, která nabádá diváka k soustředění na materialitu, jakou divadlo herců poskytnout jednoduše nemůže.

Autor je skladatel a překladatel.

Tereza Bartůňková a Jan Čtvrtník: *Dialog*. Alfred ve dvoře, Praha. Premiéra 2. 6. 2016, psáno z reprízy 13. 4. 2017.

divadelní zápisník

Manuál dramatizace

LUCIE FERENZOVÁ

Dramatizace nebo adaptace literatury na jeviště se podobá překladu. Jsou dvě možnosti – ctít slovo, anebo duch textu, myšlenku, atmosféru a sdělení. Když adaptuji text, pracuji spíš druhým způsobem. Hranice si obvykle vytyčím pouze praxí – vím, pro koho, kam a dokdy má předloha vzniknout. Úctu k autorovi chápu spíše jako dialog. Pokud je autor autorem žijícím a dorazí do divadla, obvykle je naštěstí fascinován už jen divadlem samotným – setkala jsem se zatím jen s autory či překladateli velmi vstřícnými. S literaturou pro divadlo nakládám velmi volně, až anarchisticky. Přesto si troufám myslít, že je to jediný způsob, jakým se dá s literaturou na jevišti pracovat – „přeložit“ ji do hmoty, těla, hlasu, pohybu, spojit s hudbou a vytvořit obraz, který je adekvátní původnímu dílu, ovšem ve zcela jiném „jazyce“.

Jsem zvyklá nepracovat sama – na tom je ostatně divadlo založené. A čím to i v prvopočátcích. O vybrané přečtené literatuře nějaký čas diskutuji. Kromě dramaturga jde

o diskuse s konkrétními herci, se scénografkou, s umělcem, který dělá hudbu. Často se při hledání koncepce, jak se tyhle debaty nazývají, obracím přímo na ty, kteří budou výsledný obraz se mnou tvořit na scéně. Když už téma a přečtená literatura visí ve vzduchu dost dlouho a je potřeba všechno stáhnout zpět na zem, dám se do druhého čtení, s tužkou v ruce.

Pak obvykle sedám k počítači a otrocky vypíšu všechno podtržené, zaškrtnuté a opoznámkované, přičemž už tehdy se děje diverzní akce – tvorba. Věty, slovní spojení, situace, obrazy, monology, autorské komentáře a sem tam i dialog, pokud jej předloha obsahuje, vytvoří jakousi hybridní kostru, u které jsem arbitrem výběru jen já, a opravdu těžko říct, zda tohle obsahuje nějakou metodu, spíš ne, řekla bych. Je to směs myšlenek, emocí a obsese určitými tématy. Nechávám se vést autorem původního textu s tím, že tuším, co se v budoucnu bude dít na jevišti. A tušení začíná mít se vznikajícím materiálem konkrétnější obrysy. Nebo se spíš koncepce bortí a prolamuje hlouběji.

V tu chvíli už je načase přejít ke konkrétnímu prostoru jeviště, respektive scénografii, či prostoru-obrazu, který je určující. Obvykle je dostatečně abstraktní na to, aby v něm hra mohla fungovat po celou dobu a nemusela se měnit prostředí, nebo se konkrétní prostředí dají vytvořit slovem či jednáním, a ne

scénografií. Inspirací bývá zásadní prostředí z knihy. Anebo taky ne, někdy prostě pohyb určují herci, pro které text vzniká. Několik příkladů: V inscenaci *Nespavost* v MeetFactory se v části vycházející z Tolstého *Anny Kareninové* (1873–1877, česky 1881) dialog Karenina s Vronským neodehrává v předpokoji, ale v sauně (a proč by ne? – v Rusku přece saunování milují) a oba muži toho na sebe vybalí mnohem víc než v předloze. Jakub von Gunten z Walserovy stejnojmenné novely (1909, česky 2005) se zase ocitne ve školní třídě s vysokými okny, klavírem, sluncem putujícím po podlaze a školní fotografií z počátku století pověšenou na zdi, ale jeviště je vlastně prázdný prostor se čtyřmi školními židlemi a preparovaným křídlem. Anebo se hlavní postava z románu Gaétana Soucyho *O holčičce, co si ráda hrála se sirkami* (2000, česky 2003) ocitne v pokoji, kde spočívá tělo mrtvého otce, což je situace, kterou musí s bratrem urychleně řešit, ale jeviště je opět prázdný prostor, jen s kobercem. To záleží...

Jakmile držím v ruce materiál, kostru původního textu, snažím se znovu pojmenovat téma inscenace a vytvořit scénosled. Po dlouhém otálení a pročítání další literatury, zjevně zcela s tématem nesouvisející, dochází k tomu, že během několika málo hodin soustavné práce vznikne první část textu. Všechny původní debaty jsou zapomenuty a veškeré pojmenovávání tématu

a koncepce jde do kopru, protože vznikne zcela něco nového a dosud netušeného. Věty a slovní spojení, myšlenky vytržené z původních kontextů začínají žít vlastním životem a v situacích někdy vycházejících z předlohy, někdy zcela odlišných. To záleží. Na čem? Na mně. A taky na první čtené zkoušce, která se obvykle děje ještě za pochodu – když text není dopsaný. Nebo už hotový je a první čtení provede dramaturg, případně někdo z výše jmenovaného okruhu spolupracovníků, a k textu přidá něco svého. Většinou ale nemá co říct, protože textu není dostatek na to, aby se cokoli říct dalo.

Takže je potřeba to dopsat, řeknu si, a znovu sedám k počítači. Tentokrát ovšem poučenější. Nahlédnu do scénosledu, který v mžiku odhodím, protože mě napadne zcela jiná, geniálnější cesta, po níž se vydat. Následuje pár celkem nezázivných dní, kdy text přibývá, ale ne zas tak moc, a pak je už opravdu hotová první verze a proběhne regulérní první čtení, na které se zpravidla všem všechno líbí, protože jsou nadšení už jen tím, že mají ve srovnání s první dodanou verzí konečně smysluplný scénář. Pak začíná proces zkoušení – hodně se škrtá a občas i přepisuje. Na premiéře bývá text hotový a relativně stálý. Diváci, nebo tedy ti, se kterými jsem kdy mluvila, jsou většinou nadšení a do jednoho tvrdí, že je to přesně to, co „zažívali“ při čtení původní literatury. Anebo taky ne, to záleží...

Autorka je divadelní režisérka.

Takoví (jsme) byli

Představení *Kmeny* je zatím posledním přírůstkem projektu, který se snaží zmapovat české, potažmo československé subkultury. Alternativní společenství jsou v brněnském divadle Reduta představena z perspektivy středostavovského vkusu. Inscenace tak nabízí především „zábavu pro normální lidi“.

MARTIN VRBA

Z projektu *Kmeny*, jehož hlavním architektem je Vladimír 518 s kapitálem Budvaru a Jägermeisteru v zádech, se v průběhu let stala divácky a čtenářsky veleúspěšná sonda do nového tribalismu. Původní knihu dal dohromady kolektiv autorů pod Vladimírovým vedením už v roce 2011. Na tento výzkum převážně městských subkultur a komunit navázala o dva roky později publikace *Kmeny 0*, jejíž časovou bublinu tvoří období normalizace, a následovala nakonec i kniha třetí s názvem *Kmeny 90*, která se věnovala subkulturnímu dění bezprostředně po roce 1989. Vznikl ale i dokumentární cyklus v dramaturgii Iva Bystřičana, který mohli diváci zhlédnout na webových stránkách projektu nebo na ČT2. Prozatím posledním zpracováním tématu je divadelní představení *Kmeny* v brněnském divadle Reduta v režii Braňy Holíčka, jež doposud sklízí nadšené ovace diváků i příkyvování divadelní kritiky.

Středostavovská perspektiva

Inscenace zachovává věrnost námětu, ale zároveň jej posouvá na jinou rovinu. Příběhy tu vypráví sedm statečných herců, kteří tak před diváckou veřejností perou „špinavé prádlo“ své dřívější alternativnosti. Představení má podobu sondy do mladých let hlavních aktérů, kteří si ujižděli tu na hip hopu, tu na hipsterství, jindy zase na motorkářské vášni v srdečním rytmu Daniela Landy. Holky a mašiny se tu střídají s vysloužilým panákčem, který se rozhodl hodit glády do kouta poté, co mu náckové jednoho krásného dne šlápli do úsměvu.

Není ale třeba dělat si nějaké iluze – tento divadelní zákusek je od začátku až do konce režírovan z perspektivy „kulturní hegemonie“ středostavovského vkusu, pro který jsou exotické minoritní kultury něco jako zájezd do safari. Hemží se to tu podivnými tvary, neznámými komunikačními kódy, nekonvenčními zvyklostmi a neotřelými rituály svádění. Hiphoperka se tady snadno nechá sbalit na upachtěný breakdance, zatímco podivínský tanečník z konzervatoře nakonec zjistí, že své prokleté nagelované mládí v upnutých kalhotách a rozevláté košilce dokáže dobře zužítkovat při milostných námluvách. Co se v mládí naučíš, ve stáří jako když najdeš.

Zábava pro všechny

Braňo Holíček zkrátka udělal z mikrokolektivní minulosti jednotlivých subkulturních identit zábavní park, do kterého pozval všechny: jak diváky bez subkulturní zkušenosti, tak i ty, kdo se v některých rolích poznají. O zábavu tu mají postaráno i vysloužilí rodiče, kteří si mohou nostalgicky zavzpomínat, jak to tehdy se svými ratolestmi měli těžké, nebo současní adolescenti, kteří třeba byli počati na některém z divokých freeteků a dnes se nad tím mohou společně se svými rodiči pousmát. Těžko říct, jak se na celou věc může tvářit tvrdé jádro některého ze zmíněných subkulturních kmenů. Určitě pro ně bude představení v první řadě nemístně zjednodušující. Punk přece není jen depolitizovanou chlastačkou a CzechTek minimálně do určité doby představoval primární prostor svobody, autonomie a sounáležitosti, nikoli pouze příležitost se dobře vysmažit. Subkultura je především životní formou a jako taková je velice osobní. Ne každému bude konvenovat sledování sebe sama z mainstreamové perspektivy, proti níž se celý život bouřil svým životním



Braňo Holíček ve svých Kmenech udělal ze subkulturních identit zábavní park, do kterého pozval všechny. Foto Národní divadlo Brno

stylem a přesvědčením. Přesto ale není úplně namístě inscenaci odsoudit za to, že nedokáže překročit stín majoritního vkusu. Strípky sebereflexe tu lze posbírat, i kdyby jen mezi řádky této „kvalitní zábavy pro normální lidi“. Nemusí být na škodu si v duchu říct: „Podívej, jaké jsi byl trapák, když jsi na střední začal mávat pravačkou do rytmu Jamese Colea a nevěděl ani, co je to breakdance.“

Autor je filosof.

Vladimír 518, Karel Veselý: *Kmeny*. Režie Braňo Holíček, dramaturgie Ilona Smejkalová, výprava Nikola Tempír, hrají Annette Nesvadbová, Magdaléna Tkačíková, Milada Vyhňálková, Roman Blumaier, Štěpán Kaminský, Jakub Šafránek, Martin Veselý. Národní divadlo Brno – Reduta, premiéra 9. 2. 2017.

Inkubátor národnej sebareflexie

Pražské Studio Hrdinů v loňském roce uvedlo – knižně i scénicky – dvojici divadelních her vyslovujících se k tématům jako vlast, domov nebo národ. Podařilo se Petře Hůlové a Davidu Zábranskému napsat společensky závažné texty, které budou mít delší životnost než jen pár divadelních sezón?

TOMÁŠ HUČKO

Názov komentára som si nevymyslel, to som si požičal z hry *Buňka číslo* Petry Hůlovej. Ale mohol som to pokojne vydávať za citát z hry Davida Zábranského *Herec a truhlář* Majer *mluví o stavu své domoviny* a nikto by si nevšimol rozdiel. Obe hry, vydané a uvádzané v tej istej sezóne v Studiu Hrdinů, sa zaoberajú rovnakou otázkou: Čo je to domovina? Po prečítaní oboch textov vidím niekoľko rozdielov a celú záplavu podobností; za pol roka nebudem vidieť ani to. Zleje sa mi to do spoločnej spomienky Zábranský – Hůlová

– česká identita. Možno si budem predstavovať autorov, ako sedia v kaviarni na Letnej a vzájomne od seba odpisujú. Alebo – a to je oveľa pravdepodobnejšie – si nebudem predstavovať nič, pretože to zo mňa vyšumí ako celaskon.

Hľadanie identity

Pozrime sa najprv na podobnosti, rozdiely si necháme na koniec. Obaja autori prezentujú pátranie po českej identite prizmou akýchsi intelektuálnych elít. V prípade Zábranského je to spisovateľ Zábranský, herec Majer, kombinácia oboch a ich fiktívnych verzií. U Hůlovej sú to tri ženské postavy, ktoré by však mohli byť aj jednou, nemajú totiž žiadne výrazne rozdielne charakteristiky, sú to skôr tri modulácie toho istého hlasu. Zábranský sa s tým aspoň neriesi a vysype to celé v jednom monológ. Máme pred sebou dve kázania či prednášky, kritizujúce i sebaobviňujúce. Kde leží domovina, pýtajú sa obe. „Jediné, čo trvá, jsou geografické hranice, Hora Sväté Kateřiny – Katharinenberg, Hrádek nad Nisou – Hartau, Varnsdorf – Seifhennersdorf...“ píše Zábranský a vymenuje všetky ostatné hraničné body s Nemeckom. „Žijeme v prostoru vymezeném Krkonoši, Krušnými horami, Šumavou, Jeseníky a Karpaty. Mentalita prísluší tomuto vymezení,“ kontruje Hůlová.

Vymedzenie identity ako malého štátu, ktorý večne pokukuje po väčších susedoch – aj to nájdeme u oboch. Domovina ako ublížený chudáček, večne kopírujúci, vždy o krok pozadu. Avšak oveľa zásadnejšou témou, ktorú oba texty reflektujú, je práve pozícia elít pri hľadaní odpovedí na položené otázky. Obaja sa k nim stavajú kriticky, Zábranský ich volá „zahálčivá trieda, ktorá si myslí, že nezahálí“, Hůlová „lidi ambiciózní zahálky“. Generácia, ktorá nevie vytvoriť silné dielo („Kde v domovine naleznete silné dílo? V kterém silném díle nalézáme domovinu?“ pýta sa Zábranský), ktorá je odrhnutá od „lidu“ („Pracuje-me tu v buňce... jenže lid potřebuje pohladit,“ píše Hůlová). Majer i postavy Hůlovej hry sa zúfalo potácajú medzi vágnymi odpoveďami a ešte vágnejšou sebakritikou. Možno to inak ani nejde. Ako píše Hůlová o zbohatlíkoch, ktorí si do víl inštalujú busty Lenina a Gottwalda, aby tým manifestovali svoj zmysel pre nadsádzku: „Svůj status dokazuje tím, že jsou ochotni rezignovat na takzvanou měšťáckou nabubřelost, legrací ze sebe

samých si pak dokazují, že na to mají.“ Mám pocit, že rovnaké slová by sa dali použiť v prípade týchto hier.

Bernhard & Manderscheid

Obe hry boli napísané na objednávku, *Majer* priamo pre Studio Hrdinů, *Buňka* na popud luxemburského veľvyslanectva. Tu sa dostávame k hlavnému rozdielu týchto textov. Zábranský píše na telo – hercovi, inštitúcii, komunite. Priznane a bez okolkov vykradne Bernharda (Bernhard je „priznaný vzor“, hovorí v rozhovore, ktorý je súčasťou knihy), strieľa do vlastných radov, zabáva sa. V niektorých momentoch je to veľmi silné gesto, a keďže nie je príliš rozťahané, funguje.

Na druhej strane, Hůlová sa nechala inšpirovať konkrétnym textom – poviedkou *Čtení v Praze* luxemburského spisovateľa Rogera Manderscheida (poviedka – ide o vôbec prvý preklad autorovho diela do češtiny – je súčasťou publikácie), ktorá pracuje s niekoľkými motívmi českej identity. Hůlová sa od nich odpichne a na väčšom priestore sa snaží túto otázku reflektovať z mnohých rôznych uhlov. Viac sa hrá s jazykom, aliteráciou, problémami nazerá v širších súvislostiach a vie ich veľmi trefne a vtipne pomenovať.

Silná stránka každej hry je nakoniec v niečom inom. *Majer* má, aspoň v českom kontexte, svieži prístup a – napriek tomu, že to nie je literárnokritický pojem, ale to je mi jedno – má gule, nebojí sa rozbehnúť, aj keď nakoniec asi narazí hlavou do steny. Ako to však už s podobnými trikmi býva, človek ich ocení, veď aj k ich prevedeniu treba mnoho talentu a odvahy, ale vracáť sa k nim nebude. Ak by som mal jeden z týchto textov čítať znovu, bez váhania siahnem po Hůlovej. Či sa však budem k niečomu vracáť ja, je druhoradé. Otázka znie, či sa k niektorému z nich bude vôbec niekto po čase vzťahovať, či vyvolá nejakú odozvu, diskusiu, pokračovanie. Či ide o to „silné dílo“, o ktorom snívá Zábranský. Obávam sa, že nie.

Autor je publicista.

Roger Manderscheid / Petra Hůlová: Čtení v Praze. Die Lesung in Prag / Buňka číslo. Zelle Nummer. Studio Hrdinů, Praha 2016, 116 stran.

David Zábranský: Herec a truhlář Majer mluví o stavu své domoviny. Studio Hrdinů, Praha 2016, 40 stran.

Skoro to není hudba

Indiefolková tryzna Mount Eerie

Americký hudebník Phil Elverum, vystupující pod jménem svého projektu Mount Eerie, vydal nejlépe hodnocenou, ale také zdaleka nejosobnější nahrávku své kariéry. Album nazvané A Crow Looked at Me koncipoval jako deník, v němž se vyrovnává se smrtí své ženy.

JIŘÍ ŠPIČÁK

Před patnácti lety stál americký písničkář a producent Phil Elverum se svou skupinou The Microphones u vzestupu popularity amerického lo-fi folku. Svou třetí, přelomovou deskou *The Glow Pt. 2* (2001), plnou dechberoucích momentů vytvořených doslova na koleně, se The Microphones zapsali do historie indie scény. Pozornosti se ale Elverum těšil i poté, co kapelu v roce 2003 rozpustil a začal vystupovat a vydávat desky pod jménem Mount Eerie. Aktuálním albem *A Crow Looked at Me* ale jako by celou svoji dosavadní tvorbu popíral nebo aspoň opouštěl. Jeho současná tvůrčí konstelace by se dala vyjádřit otázkou: Jak se vztáhnout ke své tvorbě, když náhle zůstává ve stínu osobní tragédie? Loni v létě zemřela na rakovinu Elverumova manželka, hudebnice a komiksová výtvarnice Geneviève Castrée, a zanechala po sobě jedenapůlroční dceru. *A Crow Looked at Me* je deníkem této tragické události.

Smrt je opravdová

„Vlastně to skoro ani není hudba. Jenom nahlas říkám její jméno,“ tak charakterizoval Elverum svoji desku Jaysonu Greenovi z Pitchforku, zatímco mu novinář na návštěvě v jeho domě pomáhal umývat sporák. Ona hlasitost je ale skrytá v obsahu, Elverum totiž na albu ve skutečnosti skoro jen šeptá. A šeptat musí – album natáčel narychlo, v krátkých okamžicích, kdy jeho malá dcera usnula a on mohl v improvizovaném studiu ve vedlejším pokoji začít potichu převádět hromady zápisků do podoby folkové desky. Pro Elveruma to byla osobní nutnost, jediný možný způsob, jak na situaci reagovat. Jak jinak by se měl člověk, pro kterého je psaný a zpívaný text nejpřirozenějším způsobem komunikace, vyrovnat se skutečností, že má v lednici v láhvích mateřské mléko své mrtvé ženy a není schopen je vyhodit? Že musel prodat její oblečení a teď ho vídá na svých známých po celém městě? Elverum svoji situaci nerámuje metaforami ani ornamentálním zvukem, všechno říká přímo. Poslech desky je stejně tak intimní, jako je zničující.

Podstata alba, které je z velké části postavené na zvuku akustické kytary a minimalistického klavíru, a samozřejmě především na textech, je shrnuta hned v první skladbě, lakonicky nazvané *Real Death*: „Smrt je opravdová/ někdo tu je a pak už není/ smrt tu není proto, aby se o ní zpívalo/ a když opravdová smrt vejde do dveří/ všechna poezie je hloupá.“ Po tomto jasném vymezení prostoru následuje první z mikropříběhů, kterých je deska plná. Týden po smrti Geneviève přinese pošták balík adresovaný na její jméno. Když v něm Elverum najde školní batoh pro jejich dceru, zkolabuje na schodech. Nikde ale není ani náznak patosu – hudebník prostě říká věci, které říct musí. Tak je tomu i v písni *Swims*, zachycující moment, kdy se ho dcera ptá, jestli maminka právě teď plave. Elverum, který společně s dcerou vysypával její popel do moře u ostrova, na kterém si manželé chtěli postavit dům, odpovídá jednoduše: „Ano, plave. A to je pravděpodobně to jediné, co teď dělá.“

Vynášení odpadků

Album je koncipováno jako časová osa, na kterou Elverum po smrti své ženy zaznamenává měnící se emoce i změny v praktickém životě otce a dcery. V písni *When I Take Out the Garbage at Night* zpěvák přiznává, že jediným momentem, kdy není se svou ženou, ale s celým vesmírem, je okamžik, kdy v noci vynáší odpadky. Ve stejné skladbě zmiňuje, že se pořád ještě neodvážil zavřít okno v místnosti, kde Geneviève zemřela. Jen o dvě skladby dál, tři měsíce po manželčině smrti, už ale Elverum přiznává, že si nepamatuje, jaké to je, mít ji opravdu vedle sebe

– své vzpomínky už čerpá z fotografií. Zároveň vyhazuje její zubní kartáček, smíření ale samozřejmě nenastává.

Elverum na albu *A Crow Looked at Me* ostatně jakékoliv smíření odmítá. V písni *Real Death* zpívá, že „smrt je hloupá/ nechci se z ní poučit/ a miluju tě“; v ústřední skladbě *Forest Fire* zase za doprovodu čtyřtónového klavírního motivu jasně říká: „Na téhle devastaci není nic přirozeného ani dobrého/ patříš sem/ odmítám přírodu.“ Je třeba chápat, že hudebník, který si pseudonym Mount Eerie vybral podle hory poblíž svého rodného města a který v mládí trávil dlouhé měsíce v osamocené chatě v Norsku, se touto proklamací obrací zády ke svému minulému životu. Ostatně celou nahrávkou v druhém plánu prochází meditace o smyslu umění a o tom, co je vůbec vyslovitelné a přenositelné. Syrové postřehy, které stojí v popředí, jsou ale natolik intenzivní, že je velmi těžké dobrat se k jakémukoli zobecnování.

Život jako součet okamžiků

A Crow Looked at Me má blízko k dalším dvěma osobním deskám amerického folku posledních let, které se zabírají smrtí a smrtelností – *Carrie & Lowell* (2015) Sufjana Stevense a *Benji* (2014) Marka Kozeleka. Obecně bychom si ale mohli představit mnohem větší množinu – její součástí by svým způsobem byli všichni, kdo v životě zažili tragédii natolik nepochopitelnou, že je vytrhla z žitých kořenů a probudili se do úplně jiného světa. Takovou zkušenost má většina lidí – a pokud ji nemají, je dost pravděpodobné, že ji ještě prožijí. Ve skladbě *My Chasm* se nicméně

Elverum vyrovnává i s těmi, kteří podobný vryp do života ještě nezažili a nevědí, jak se k němu postavit: „Jsem nádoba plná příběhů o tobě/ a říkám je, i když mě k tomu nikdo nevyzývá/ chtějí lidé kolem mě pořád dokola poslouchat o mé mrtvé ženě?/ nebo ztichnou, kdykoliv tě zmíním?/ žiju s tvou nepřítomností/ a jsou to už dva měsíce, co jsi zemřela.“ Město Anacortes ve státu Washington, ve kterém Elverum žije, má šestnáct tisíc obyvatel. Každý zná každého. Jak komunikovat s lidmi v okamžiku, kdy člověk „vládne silou změnit uličku supermarketu v rokli plnou soucitu a rozpaků“? Zmateným známým, které Elverum potkává po městě, opakuje již citovanou jednoduchou větu, která zároveň slouží jako motto celé desky: „Podívejte se na mě, smrt je opravdová.“

Reálnost smrti je na albu Mount Eerie definitivní, stejně tak definitivní je ale nutnost žít dál. Deska směřuje proti romantickému konceptu života jakožto cesty, kterou je nutné naplnit velkými činy. Elverum oproti tomu zachycuje život jako součet drobných okamžiků všednodenního štěstí, kterými se později živí ti, kteří přežijí své blízké. Přiznává ovšem, že je někdy těžké si tyto okamžiky zapamatovat a že se tváří v tvář smrti často nadobro ztratí. Možná i proto některé z oněch momentů zachytil na své desce. V hudbě těžko může jít o víc, uvážíme-li, že Elverum z ní bere dost síly na to, aby se dokázal postarat o svoji dceru.

Autor je hudební dramaturg Radia Wave.

Mount Eerie: A Crow Looked at Me. P. W. Elverum & Sun 2017.



„Podívejte se na mě, smrt je opravdová.“ Foto pwelverumandsun.com

Ukrajinský muž s kinoaparátem

Filmový archiv je na Ukrajině progresivní instituce

Ukrajinská média věnují nečekaně velkou pozornost zemskému filmovému archivu. Jeho hlavním programem je totiž snaha, aby byla klasická díla sovětské avantgardy natočená na Ukrajině chápána jako součást ukrajinské kinematografie. Národní filmové dědictví se tak pro veřejnost stává důležitým tématem.

MIROSLAV TOMEK

V prosinci roku 2016 v New Yorku začala výstava *A Revolutionary Impulse: The Rise of the Russian Avant-Garde* (Revoluční impuls. Vzestup ruské avantgardy), věnovaná sovětské filmové avantgardě. Kvůli tomu, že její pořadatelé označili slavného režiséra ukrajinského původu Olexandra Dovženka za ruského filmaře, se na Ukrajině strhl poprask. Ukrajinský filmový archiv sice zásahem u organizátorů dokázal nedopatření napravit, komentátoři ale zůstali nespokojeni – o ukrajinském původu se totiž dá mluvit i v případě jiných umělců spojených v obecném povědomí s ruskou avantgardou. Celá situace podle nich byla důkazem úspěchů agresivní kulturní politiky současného Ruska, které si přisvojuje veškeré kulturní dědictví někdejšího SSSR.

Stíny avantgardních předků

Národní centrum Olexandra Dovženka, jak zní oficiální název ukrajinského filmového archivu, je instituce, která tyto rozpory v dějinách ukrajinské kinematografie zpřítomňuje a aktualizuje. Na Ukrajině donedávna považovali za skutečně „ukrajinské“ a „národní“ jen filmy řadící se k vlně takzvaného ukrajinského poetického filmu šedesátých let – nejslavnější z nich jsou *Stíny zapomenutých předků* (Tini zabutyh predkiv, 1964), které poněkud paradoxně natočil arménský režisér Sergej Paradžanov. Jedním z dlouhodobých cílů filmového archivu je proto prosadit, aby se součástí národní kinematografie stali i představitelé a díla ukrajinské filmové avantgardy dvacátých let. K ní se přitom řadí nejen umělci ukrajinského původu, ale i ti, kteří v průběhu dvacátých let na Ukrajině jen dočasně působili. Vyspělost tehdejší ukrajinské kinematografie se pak stává předmětem národní hrdosti. Ukrajina sice v té době byla součástí SSSR, ale film tam měl nesrovnatelně lepší institucionální zázemí než v jiných středo- a východoevropských zemích a tomu odpovídaly i výsledky. Filmy z ukrajinských kinostudií se tehdy úspěšně promítaly po celé Evropě. Pochopitelným vedlejším efektem snahy integrovat tyto filmy do dějin ukrajinské kinematografie jsou spory o to, jaký název filmu je skutečně původní, zda ukrajinský, nebo ruský, a lze-li toho kterého tvůrce označovat za „ukrajinského“. Posledním příkladem těchto bojů, jež ukrajinská veřejnost a publicisté sledují s neskrývaným zaujetím, byla právě newyorská výstava o ruské avantgardě.

Díky těmto národnostním souvislostem se aktivitám archivu věnuje velká pozornost. Ačkoli například na promítání němých filmů za doprovodu současné hudby není nic průkopnického, nespíš jen málokde se jedná o tak populární formát jako na Ukrajině. V rámci cyklu Kolo Dzygy (Dzigův kruh), pojmenovaného podle slavného sovětského režiséra Dziga Vertova, který své nejslavnější filmy *Muž s kinoaparátem* (Čelovek s kinoapparatom, 1929) nebo *Symfonie Donbasu* (Entuziasm: Simfoniya Donbassa, 1931) natočil právě ve spolupráci s ukrajinskými filmovými studii, se od roku 2011 pravidelně promítají stále další filmy, doplněné nově složenou hudbou. Novou hudbu ke starým filmům vytvářejí nejpobulárnější skupiny ukrajinského „alternativního mainstreamu“, jako Dachabracha, odvážně experimentující s ukrajinským folklorem a sklízějící úspěchy po celém světě, která takto nahrála hudbu k legendárnímu snímku *Země* (Zemlja, 1930) od Olexandra Dovženka, nebo třeba běloruské instrumentální trio Port Mone. Promítání nově ozvučených němých filmů se konají na festivalech i v největších kyjevských kinech, kde hudebníci své kompozice hrají živě.

Estetika místo ideologie

Podle slov Ivana Kozlenka, současného generálního ředitele filmového archivu, se prioritou



Snímek Muž s kinoaparátem vznikl ve spolupráci s ukrajinskými filmovými studii. Foto dovzhenkocentre.org

stalo „(znovu) ozvučit nejreprezentativnější avantgardní filmy nejen z dvacátých let, ale hlavně ty, které současnému člověku poskytují možnost hledat v minulosti svou identitu“. Doplnění filmu novou hudbou, tvrdí Kozlenko, poskytuje také příležitost k tomu, aby v něm diváci sami aktivně nacházeli nové obsahy. Současný hudební doprovod navíc podle něj pomáhá „přenést důraz z ideologie na estetickou a historickou rovinu“. Může jít o jedno z vysvětlení toho, proč jsou veskrze ideologizované filmy z dvacátých let, například Dovženkov *Země*, pojednávající o úspěších sovětské kolektivizace venkova na Ukrajině, stále předmětem živého zájmu.

Další příčinou může být to, že film se na Ukrajině už několik desetiletí nachází v hlubokém úpadku. V poslední době se sice čím dál častěji objevují snímky mezinárodně úspěšné, například *Kmen* (Plemja, 2014) režiséra Myroslava Slabošpyckého, či přinejmenším vzbuzující zájem a jistá divácká očekávání, jako třeba historický film *Povodyr* (Průvodce, 2014) nebo televizní seriál *Stolitťja Jakova* (Jakubovo století, 2016), rozpor mezi dnešním stavem a úspěchy, kterých ukrajinští filmaři dosahovali v minulosti, je ale pořád nápadný. Filmový archiv proto vynalézavou popularizací slavných děl ukrajinské kinematografie svým způsobem nahrazuje absenci zajímavých filmových novinek.

Sexy archiv

Všechny tyto aktivity začaly v roce 2011 díky Kozlenkovi, který se tehdy stal zástupcem ředitele filmového archivu a do zkonstatované instituce přivedl celý nový tým pracovníků. Během posledního roku, už ve funkci generálního ředitele, provedl reformy spojené s podstatným snížením počtu zaměstnanců. Možná bychom je mohli označit za „neoliberální“, ale v situaci, kdy archiv téměř všechny prostředky, které dostával od státu, vydával za osvětlení a vytápění obrovských nepotřebných prostor a stále více se zadlužoval, byly nevyhnutelné.

Některé méně známé staré filmy jsou veřejnosti představované ve výrazně zkrácené podobě, aby byly divácky přístupnější. Vznikají tak vlastně nová díla. Takové znovuzrození zažil film *Ukrazija* (1925) nebo snímek *Navesní* (Na jaře, 1929), natočený bratrem slavného Vertova, Michaiilem Kaufmanem.

V jiných případech naopak archivy překvapí nálezem díla v dobrém stavu – zásluhou bdělé sovětské cenzury se na Ukrajině dochovalo zhruba třicet procent filmových materiálů z němé éry. To je podstatně víc, než je v Evropě obvyklé. Každá taková událost se těší velké pozornosti médií – u nás obtížně představitelné nadšení vzbudil třeba objev původní ukrajinské zvukové stopy k populární sovětské komedii ze šedesátých let *Za dvoma zajcymy* (Za dvěma zajíci, 1961).

V květnu letošního roku chce Národní centrum Olexandra Dovženka na předcházející úspěchy navázat tím, že v bývalé filmové továrně otevře vlastní filmové muzeum. Kozlenko tak znovu posílil svou image člověka, který dokázal, že i tradičně letargická a neefektivní postsovětská státní instituce se dá reformovat a může být „sexy“. Sám ostatně říká, že ukrajinské ministerstvo kultury většinu finančních prostředků vynakládá na nesmyslnou podporu oficiální podoby tamního folkloru a ani státní investice do kinematografie zpravidla nepřinášejí očekávané výsledky. Ukrajinský filmový archiv rozhodně představuje v zemi, kde za úspěšnými kulturními iniciativami většinou stojí nadšenci jednající na vlastní pěst, velkou výjimku a je příkladem pro ostatní kulturní instituce.

Autor je ukrajinista.

Léčba detektivkou

Neznámá dívka bratrů Dardennových

Belgičtí tvůrci sociálně realistických filmů se ve své novince pustili do detektivní zápletky. Problém snímku *Neznámá dívka* ale spočívá spíš v tom, že až příliš doslovně mluví o tématu, k němuž se v předchozích dílech vyjadřovali jen v náznacích a ve výsledku mnohem působivěji.

ANTONÍN TESAŘ

Dvacet let po premiéře průlomového filmu bratrů Dardennových *Slib* (La promesse, 1996) autorská dvojice sociálně realistických filmařů vstoupila do hlavní soutěže festivalu v Cannes (kde za uplynulé dvě dekády soutěžili s každým svým novým filmem) s novinkou *Neznámá dívka*. Tvůrci v ní směřují čím dál víc od traumatizujících mnohoznačných pozorovatelských portrétů lidí v zoufalých situacích, jako byly jejich vrcholné snímky *Rose-tta* (1998) a *Syn* (Le fils, 2002), ke sdělným apelativním dramatům. To není nutně špatně. Minimálně se dá říct, že podobný pohyb dělá ve své novince *Zkouška dospělosti* (Bacalaureat, 2016), která také loni soutěžila v Cannes, i čelná osobnost rumunské nové vlny Cristian Mungiu. Ostatně fakt, že celou soutěž vyhrál snímek Kena Loache *Já, Daniel Blake* (I, Daniel Blake, 2016), který je pojat jako jednoznačná a vyhrocená obžaloba odlidštěného státního mechanismu, naznačuje, nakolik je tento posun od sociálního realismu k sociální kritice v současné době v kursu.

Etika duchařská a fyziologická

V *Klukovi na kole* (Le gamin au vélo, 2011) Dardennové poprvé do hlavní role obsadili herečkou hvězdu (Cécile de France), a ne neprofesionální herečku. Ve snímku *Dva dny, jedna noc* (Deux jours, une nuit, 2014) udělali z mezinárodní hvězdy Marion Cotillardové středobod záměrně silně repetitivního příběhu o ženě, která postupně obchází své kolegy z továrny na solární panely a prosí je, aby se vzdali svých prémie, protože jen tak se bude moct vrátit do práce. Hlavní roli *Neznámé dívky* opět hraje poměrně známá francouzská herečka Adèle Haenelová a film má tentokrát půdorys detektivky. Mladá lékařka Jenny v něm pátrá po identitě zabitě ženy, která těsně před smrtí neúspěšně zvonila v její ordinaci. Je to pátrání vedené sice přes několik slepých odboček, nicméně přesto poměrně přímočaré a nakonec odměněné uspokoivým rozuzlením. Zatímco starší filmy Dardennových měly často drásavě nejednoznačné konce, finále jejich novinky je stejně jako u jejich předchozího filmu *Dva dny, jedna noc* naopak velmi jednoznačným a úderným „prohlášením“ nějakého silného přesvědčení.

V případě *Neznámé dívky* je to zatím nejpopulatičtější zformulování motivu, který autoři

propátrávají prakticky v celé své tvorbě. Jde o přesvědčení, že tělo reaguje na vyhraněné etické konflikty, které si mysl nepřipouští nebo odmítá. Fantomatické těhotenství hrdinky *Mlčení Lorny* (Le silence de Lorna, 2008) nebo hyperaktivita *Kluka na kole* jsou fyzickými výrazy neřešitelných konfliktů, do kterých byly postavy uvrženy okolnostmi nebo vlastním rozhodnutím. Jestliže v předchozích filmech se tento motiv spíš nenápadně ukazuje, než že by se o něm otevřeně mluvilo, pak *Neznámá dívka* je naopak od začátku otevřeným manifestem tohoto tématu. Etika tu má na jedné straně až duchařský rozměr, když Jenny mluví o tom, že zabitá dívka není mrtvá, protože stále žije v myslích těch, jichž se její smrt dotkla. Na druhé straně je ale silně fyziologická. Film nám ukazuje celou plejádu toho, jak postavy fyzicky reagují na zmínky o dívčině smrti – od zvýšeného tepu přes kardiologické potíže po těžké žaludeční komplikace.

Manifest bez tajemství

Rozhodnutí udělat hrdinkou filmu právě lékařku umožnilo Dardennovým rozehrát tuto fyziologickou symptomatiku etiky v řadě výrazných odstínů. Hrdinka, která na začátku filmu poučuje svého kolegu, že si musí od svých pacientů zachovat odstup, se následně vydává na fanatickou misi za nalezením totožnosti ženy, které vlastním nedopatřením nepomohla. Její kolega studuje medicínu proto, aby prostřednictvím léčby cizích těl překonal trauma, jež mu způsobil jeho otec. Pitva zabitě dívky promlouvá o utrpení, které zakusila před svou smrtí. Tvůrci jako by ve filmu od začátku polemizovali s tím, co to znamená nemoc a jak by měla vypadat léčba. Tělesné symptomy jsou pro ně příznakem psychických, konkrétně etických tlaků a právě na ty se doktorka Jenny ve své autoterapii detektivním pátráním zaměřuje. Proto je ale *Neznámá dívka* nejpřímočařejším, a tím pádem také nejslabším filmem, se kterým dvojice za dvacet let své mezinárodně sledované dráhy přišla. Z jejich novinky se vytrácí tísnivost neřešitelných situací, ve kterých se ocitali hrdinové jejich předchozích děl. Ve finálové scéně se navíc nejen odhalí všechna tajemství, která film pečlivě budoval, ale navíc se divákům přesně vysvětlí, co si o celém příběhu mají myslet.

Cristian Mungiu ve své *Zkoušce dospělosti* hraje s podobně otevřenými kartami. Jeho film pojednává o otci, který se stydí za svou zemi a chce, aby jeho dcera odešla studovat vysokou školu do zahraničí. Zároveň ji ale svým jednáním bezděčně stahuje ke stejné vypočítavému způsobu uvažování, před kterým ji chtěl uchránit. Hrdina o svém vztahu k vlasti a svém strachu z dceřina „zkažení“ v několika scénách otevřeně mluví, celé téma je před diváky na mnoha příkladech rozkrýváno podobně jako v novince Dardennových. Mungiuův film přesto působí méně didakticky, přirozeněji a vlastně i naléhavěji. Rumunský tvůrce totiž daleko přesvědčivěji volí mezi tím, co divákovi říct, co mu ukázat, co naznačit a co nechat jen mírně poodhalené pomocí několika nejasných zmínek.

Nic proti systému

Ve *Zkoušce dospělosti* každý detail nějak dotváří jednoznačně srozumitelný, ale přitom komplexní obraz, který zároveň často odkazuje za hranice svého rámu. *Neznámá dívka* je naproti tomu, na bratry Dardennovy překvapivě, scénaristicky nedotažené dílo, které nechává spoustu motivů podivně trčet ve vzduchu. Hlavní hrdinka je například viditelně osamělá žena, nejspíš orientovaná na kariéru, ale její zájem o film slouží jen jako v podstatě lhotejné pozadí jejího osamělého pátrání. Podobně ledabyle rozvržené jsou i ostatní figury, které jako by oživaly jen v momentech, kdy mají co říct k hlavnímu tématu, o které tvůrcům jde – k tomu, jak etika překračuje jejich rozum a navzdory myšlení promlouvá do jejich jednání. Vítězi Cannes *Já, Daniel Blake* se vyčítalo, že je příliš černobílý a jednostranný ve své obžalobě systému. *Neznámá dívka* je naopak až příliš mdlá a nemá toho proti systému zas tolik co říct, což opět nebývá u Dardennových zvykem. Je to spíš jen hodně hlasitá přímluva za obecnější téma, o kterém režisérské duo ve svých předchozích filmech už dokázalo mnohem naléhavěji šeptat.

Neznámá dívka (La fille inconnue). Belgie, Francie, 2016, 113 minut. Režie a scénář Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, kamera Alain Marcoen, střih Marie-Hélène Dozová, hrají Adèle Haenelová, Jérémie Renier, Olivier Gourmet, Fabrizio Rongione ad. Premiéra v ČR 27. 4. 2017.



Tělesné symptomy jsou pro bratry Dardennovy příznakem etických tlaků. Foto Diaphana Films

Šum technologií

Výstava věnovaná Vilému Flusserovi

Výstava Vilém Flusser: Bezedno, reprízovaná v Galerii AMU, představuje vlivného českého filosofa v kontextu jeho života, textů i míst, kde působil. Neopomíjí ale ani umělecká díla, která přímo i méně explicitně s Flusserovým myšlením souvisejí.

IAN MIKYSKA

Výstava *Vilém Flusser: Bezedno* (viz rozhovor s kurátorem Baruchem Gottliebem v A2 č. 8/2017) byla již prezentována v Berlíně, Karlsruhe a Haagu a nyní je k vidění v pražské Galerii AMU v lehce pozměněné koncepci, která zvýrazňuje návaznosti Flusserovy práce na český kontext. Vedle výběru autorových knih, dopisů, grafik s věnováním, filmových záznamů jeho promluv či vlastního psacího stroje jsou do výstavy začleněny také umělecké práce zahraničních i českých autorů, které s Flusserovým myšlením více či méně souvisejí.

Umění pro Flussera

Díla, jimiž byl Flusser přitahován, často tematizují spojení médií a našeho vnímání přírodního světa, ať už jde o vědecky čisté fotografie rostlin od Joana Fontcuberty nebo fantastické kresby Louise Beca ze série *Carnets Hypozoologiques*. Bec se dlouhodobě věnuje vývoji softwaru, který generuje nové formy života, a inspiroci mu poskytla Flusserova průkopnická e-kniha *Vampyroteuthis infernalis*. Jeho výzkum se ale zabývá i antickými systémy klasifikace zvířat, čímž navazuje na Flusserův pevný základ v osvícenské filosofické a humanistické tradici.

Flusser samozřejmě znal i dílo francouzských či amerických myslitelů dvacátého století, ale sám stál na okraji akademického světa a k žádné programové ideologii se nehlásil. Využíval metod klasické filosofie, zejména dialektiky včetně marxistických zdrojů, klíčová pro něj byla také husserlovská fenomenologie, avšak jeho zkoumání bylo vždy založeno na vztazích, událostech a jejich dopadech. Především ke konci svého života pak našel živnou půdu v teoretické reflexi médií, obrazu a komunikace v souvislosti s nástupem digitálního světa, jehož příchod zvěstoval a jež zároveň nadšeně vítal.

Kvůli své předčasné smrti nám již Flusser nemohl zanechat kritiku masového rozšíření digitálních technologií a komunikací. To už je na návštěvnících výstavy a částečně na zastoupených umělcích. V tomto kontextu můžeme zmínit například práci *Daylight Manual* Martina Kohouta, který okno galerie vytape-toval návodem na použití denního světla. Je jen otázka, proč padlo při instalaci rozhodnutí zakrýt pouze spodní tabulky dvou oken, a ne jedno celé okno.

Jedním dílem přispěla Lisa Schmitz, která na své velkoformátové fotografii části Flusserova archivu monumentalizuje témata archivářství, systémů třídění vědomostí a informací

a jejich střídavě fyzické a virtuální manifestace. Podstatný je název díla, */tmp/in_pressis_flusser*, samotná fotografie pak zvětšené knihy zobrazuje jen z profilu, a stává se tak spíše abstraktní plochou; řád naznačují jen zohýbané červené záložky. Z uměleckých děl na výstavě je třeba zmínit také *Pohledy z okna mého bytu*, sérii fotografií Jiřího Hankeho, ke které je připojen vnímavý Flusserův text z magazínu European Photography.

Limity aparátu

Když v doprovodném textu čteme, že je výstava „koncipována jako prostor pro (...) inter-subjektivní utváření nepravděpodobných informací, popírající druhý termodynamický zákon o entropickém rozpadu“, může se nám to zdát poněkud nadnesené. Přesto určitý dialogický charakter má. Nejzřetelnější interakci poskytuje dílo německého umělce Dietera Junga *Lebenszeichen von Vilém Flusser* (Známky života Viléma Flussera), využívající holografii. Tvoří jej malý skleněný panel s projekcí, který je upravený tak, aby se několik fotek a jeden citát animovaly až s divákovým pohybem.

Na výstavě je jasně patrná snaha podat celistvý, lidský pohled, takový, který zdůrazňuje význam, jaký pro Flussera měli jeho „průvodci a průvodkyně, přátelé a přítelkyně – a nikoli západní kánon“. Až intimní jsou filmy Freda Foresta, ve kterých Flusser například přednáší na slunci, do půli těla svlečený, v ruce střídavě sklenku whisky a dýmku. Velmi působivým ztvárněním jeho intelektuálních cest a přátelství je výběr z jeho „cestovní“ knihovny. Knihy jsou zabaleny do čirých igelitových sáčků a přichyceny ke stěně hřebíky. Současné jsou zabudovány do historické topografie prostoru, takže od Flusserových článků v saopaulských novinách je možno vzhlednout ke sbírkám básnířky Dory Ferreiry da Silva.

Význam mediality, který si Flusser uvědomoval, můžete pocítit na vlastní kůži při sledování snímku, v němž da Silva čte své texty: stojíte-li dost blízko LCD obrazovky, abyste přečetli titulky, obraz se v úhlu pohledu ztmaví – je tedy nutné volit mezi jasným obrazem a čitelností titulků.

Práce mediálních teoretiků nám často nabízí zejména nesamozřejmý pohled na roli a dopady médií v našich životech. Flusserovým velkým přínosem bylo v tomto směru odkrývání limitů „aparátu“, tedy vlivů technologie na aktivity, s nimiž je spojená. Na výstavě ale vyvstávají především témata

mediální translokace a překladu, ztráty prostoru, respektive nabytí nových, virtuálních prostor, a také technologické aspekty tradičních médií, jako je text nebo obraz.

Přednáška pro kustodku

Flusser jako myslitel je trochu nahodilý, je spíš tematický než systematický filosof. Jeho myšlenky o vzestupu obrazu a médií, zejména ve vztahu k historii a politice, jsou ale zásadní. V záznamu přednášky o rumunské revoluci, jenž je trochu nešťastně umístěn na stole paní kustodky, Flusser často odbíhá a jen tak mimochodem trousí fascinující generalizace, aniž by je dál rozvinul. Těmito pochybeními i svým charismatickým zápalem a sebejistotou nás však neustále vybízí k polemice a přemýšlení. Je skvělý řečník a jeho přednes snese i televizi umístěnou na stole spolu s propagačními materiály. Bohužel ale na výstavě nefunguje MP3 přehrávač s nahrávkou této přednášky v češtině. V celé expozici, zahrnující asi deset videozáznamů, tak bohužel neuslyšíme Flussera mluvit česky.

Zvukovou kulisu pak tvoří instalace Wolfganga Spahna *Bild einer Ausstellung*, která zvuk i obraz tvoří pomocí preparovaného CD disku a systémů Arduino, a rovněž vlastní hukot všech televizí, přehrávačů, promítaček a další techniky. V prvním plánu tedy slyšíme většinou několik Flusserů v družném hovoru, jednoho v každé místnosti, za tím vším je ale také neustávající šum technologií – jak těch „neviditelných“, tak uměleckých.

Navštívit výstavu *Bezedno* je jako vstoupit do virtuálního intelektuálního prostoru, kde ze všech koutů vykukuje Vilém Flusser. A nejen jeho myšlenky, ale i jeho osobnost, jeho přátelství a cesty, jeho umělecké zájmy i význam jeho ženy Edith.

Navzdory relativně komornímu rozsahu je výstava důkladnou prezentací Flusserova odkazu i přímého vlivu na další tvůrce a myslitele. I přes občasná technická pochybení je instalace v zásadě precizní, design čistý a i obtížné zvládnutelná dispozice galerie zde působí přirozeně. V průvodním textu kurátoři zmiňují, že Flusserovo dílo je roztroušeno po několika kontinentech a jazycích, a proto se až v posledních letech k němu začíná přistupovat celistvě. Prezentace v duchu recenzované výstavy jsou skvělým způsobem, jak „přeložit“ tohoto poněkud chaotického, ale geniálního myslitele širšímu publiku.

Autor je skladatel a překladatel.



Pohled do výstavy Vilém Flusser: Bezedno. Foto Galerie AMU

Svépomocné kostely v Polsku

I bez jeřábů mohou vzniknout monumentální stavby

Výstava Architektura VII. dne v galerii DOX představuje kostely, které vznikly v Polsku po roce 1945 jako komunitní architektura – postavili je farníci ve volném čase a za vlastní peníze. O projektu jsme hovořili se spolukurátorkou výstavy Karolinou Popera.

LUCIE ZAKOPALOVÁ

Jak vznikl nápad zmapovat právě poválečné kostely v Polsku?

Já i moji kolegové, Izabela Cichońska a Kuba Snopek, jsme studovali architekturu ve Vratislavi. Iza s Kubou pak při práci v moskevském institutu Strelka připravovali projekt na Benátské bienále architektury v roce 2014. Kurátor Rem Koolhaas při přípravách národních pavilonů vyzval k reflexi architektury a modernity v posledních sto letech. Oba přemýšleli, co je v Polsku z tohoto hlediska jedinečné a zvláštní, ale stále nemohli nic objevit. Přelomová byla Kubova cesta z Moskvy se dvěma ruskými přáteli. Jeden z nich po překročení polské hranice najednou zakřičel: „Zastav, zastav!“ Vyběhl ven a začal fotit jeden z kostelů, který najdete i na naší výstavě. A pak další a další. Moderní sakrální architektura v Polsku pro ně byla překvapivá, zvláštní. Poláci jsou na ni zvyklí, znají ji od dětství. Najednou jsme se na kostely podívali jako architekti, na jejich různorodost i neuvěřitelné příběhy spojené se stavbou, a zjistili jsme, že v jiné zemi nic podobného nenajdete.

V komunistickém Polsku vzniklo na čtyři tisíce kostelů. Úřady se nesnažily stavbám zabránit?

Bránily spíše pasivně, vydání povolení trvalo dlouho, chyběla technika, stroje, materiál – to všechno bylo na příděl a kostely nedostaly nic. A tak všechno sháněli farníci. Stavělo se středověkými metodami. I bez jeřábů ale vznikaly monumentální stavby. Je těžké zobecňovat, každý případ je jiný. Na vesnici se často setkáváme s až partyzánským způsobem stavby: kostel byl vybudován za čtyřadvacet hodin třeba ve stodole, která se pak rozebrala. Primitivní základní kostru poté postupně dostavovali. Základ byl a „hotový“ kostel se komunisté báli zničit. V tom byl možná polský komunismus jiný – funkcionáři byli často také věřící nebo věděli, že by zboření kostela mohlo rozpoutat národní povstání. Ve městech to vypadalo trochu jinak. Po válce se začalo do měst stěhovat více lidí, nová sídliště se ovšem stavěla bez centra přirozeného pro vesnickou komunitu – kostela. A sami věřící se rozhodli si ho postavit. Museli pro něj najít místo v nějaké proluce, občas dostali prostor přidělený v nějaké ne úplně vhodné lokalitě. Stavět bez povolení se ale nedalo, ve městě se neschováte.

Jak bylo možné takovou práci zorganizovat?

Většinou se hlavním stavbyvedoucím stal kněz, který byl stále na místě. Koordinoval práci, pomáhal zařizovat povolení, oslovil architekta. Přípravy probíhaly tajně. Pro architekty to byla možnost dělat něco kreativního, podle vlastních představ, ale někteří se báli. Mluvili jsme s mnoha duchovními a architekty, kteří vyprávěli o svých zkušenostech, někteří kněží o stavbách kostelů napsali i knihy. Nejtěžší na našem projektu bylo najít konkrétní farníky, kteří přispívali svými penězi a prací, sháněli materiál. Většina z nich už si nedokázala vzpomenout na detaily.

Podobným způsobem, crowdsourcingem a crowdfundingem, vznikl i váš projekt – nebylo to zadání velké instituce, ale nápad „zdola“, který díky nadšení dospěl až k výstavě, knize a zahraničnímu i domácímu úspěchu. Jak jste při realizaci projektu postupovali?

Nejdříve jsme připravili malou výstavu pro Varšavu a díky ní získali grant, který nám umožnil provést výzkum. Ten byl velmi náročný a zdoluhavý. V Polsku neexistuje databáze kostelů postavených po roce 1945 a projít všech dvanáct tisíc farností bychom sami nezvládli. Asi třicet lidí kostely hledalo, sbírali



Karolina Popera. Foto z osobního archivu

fotografie a informace, kdy a jak byly postaveny. Potom jsme založili webovou stránku architektura7dnia.pl a umístili na ni mapu, do níž je možné přidávat kostely nebo vlastní vzpomínky. Lidé přidali asi dvě stovky dalších staveb, doplňovali informace, opravovali je. Na projektu se tedy ve skutečnosti podílelo velmi mnoho lidí, často i anonymně. Sami jsme objevovali a doceňovali různé aspekty mnohem obecnějšího principu: schopnosti spolupracovat, organizovat se a dohromady tvořit něco, co přesahuje možnosti jednoho člověka, a téměř bez materiálních prostředků. Díky tomu vzniklo 3780 kostelů a díky tomu jsme o nich shromáždili informace. Výstava a kniha, tedy nákladnější věci, se mohly uskutečnit díky podpoře Vratislavi, která byla v roce 2016 hlavním Evropským městem kultury. Kniha už je rozebraná. Nyní bychom ji chtěli přeložit do angličtiny a připravit druhé vydání polské verze, doplněné o další informace.

S jakým přijetím se Architektura VII. dne setkala?

Paradoxně jsme nejdříve uspěli v zahraničí, až po článku na ArchDaily o nás začala víc psát i polská média. Mezitím – kromě Vratislavi – byla výstava v Londýně, Berlíně a teď je v Praze. Teprve poté si začali sami Poláci uvědomovat, že jsou jejich kostely vlastně zajímavé – třeba je to i kvůli tomu, že architektura osmdesátých let, kdy bylo po vzniku Solidarity postaveno velmi mnoho kostelů, není pokládána za něco cenného. Často lidem připadá ošklivá. Možná jsme trochu přispěli k rehabilitaci těchto staveb. Nyní tato architektura dokonce začíná být módní.

V Československu bychom za podobný fenomén mohli označit chalupaření a s ním spojené kutilství, ale to mělo charakter individuální – nevznikaly stavby, které by sloužily celé komunitě. Byl to

spíš útěk od reality než pokus vzdorovat.

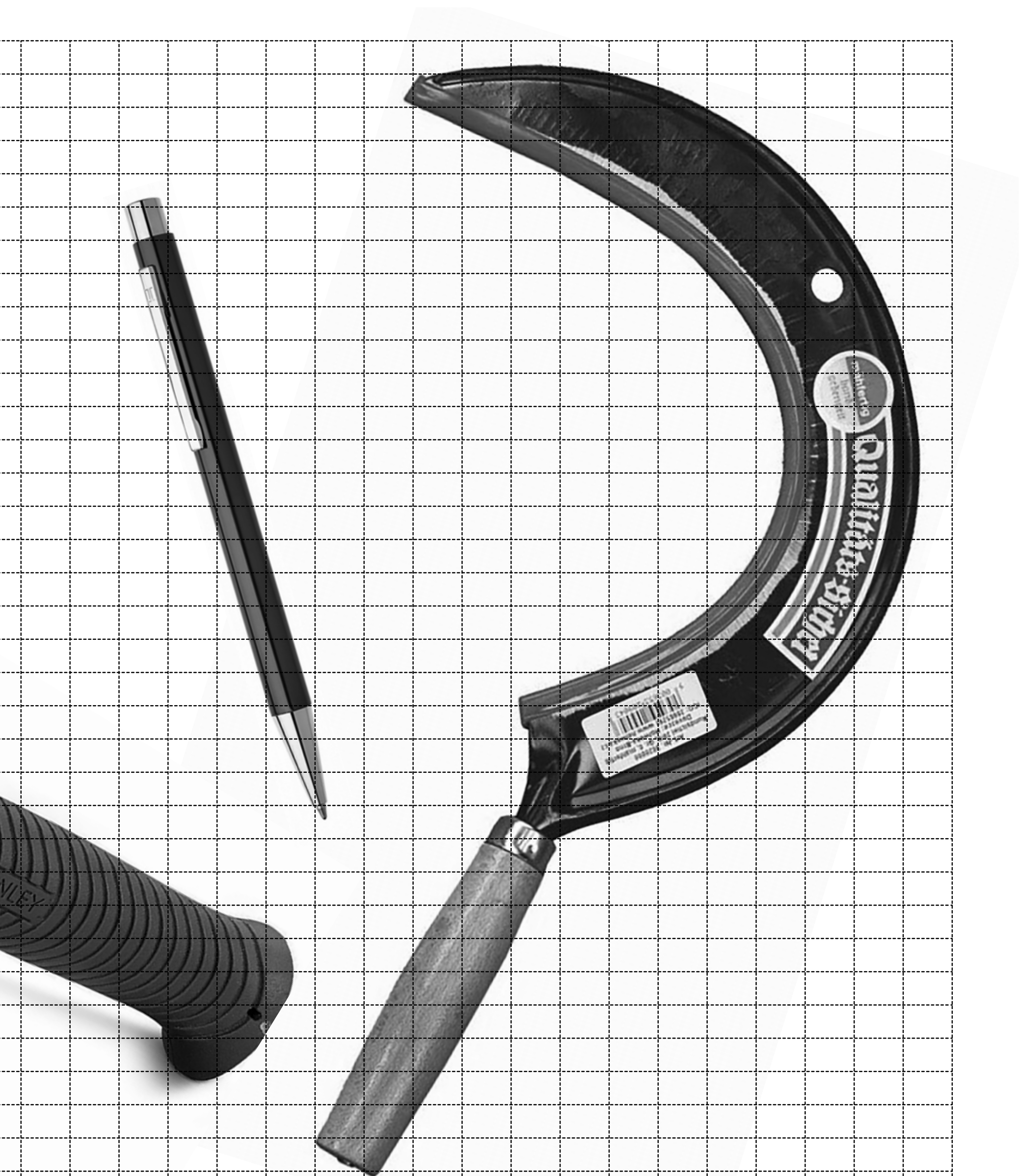
Vaše východiska byla sice architektonická, zkusili jste se ale na získaná data podívat sociologickou nebo historickou optikou?

Když jsme shromáždili všechna data, pokoušeli jsme se několik měsíců o klasifikaci kostelů podle doby jejich vzniku, způsobu stavby a podobně, ale vždycky něco chybělo. Zjistili jsme, že nejvíce vypovídají jednotlivé vybrané příběhy. V žádných tabulkách tolik nevyjádříte. Od začátku jsme chtěli, aby projekt mohl sloužit nejen architektům, ale komukoli a k různým účelům. Dnes už není možné uzavírat se ve svém oboru, je nutné data sdílet a společně interpretovat. Na našem webu jsou různé odborné články a doufáme, že informace, které jsme sesbírali, využije i někdo jiný. Kulturolog, kunsthistorik, sociolog, fotograf – možnost a způsobů je hodně. V příbězích můžete hledat odpor vůči komunismu, apologii architektury osmdesátých let, vliv druhého vatikánského koncilu na sakrální stavby nebo poctu lidem, kteří mnoho let tvořili něco, co je pro nás i dnes důležité a zajímavé.

Karolina Popera (nar. 1993) studuje architekturu a dějiny umění na vratislavském Vysokém učení technickém. Spolu s Kubou Snopkem a Izabelou Cichońskou, absolventy stejné fakulty, připravila projekt Architektura VII. dne. Pracuje jako kurátorka a výzkumnice a připravuje urbanistické vzdělávací workshopy a programy pro děti. Je členkou Polské asociace studentů architektury.

PR8CI 4EST!





Tento text a obrázky byly, skoro bez práce, automaticky vygenerovány u příležitosti lidského Svátku práce. V upomínku všem dělníkům bojujícím za osmihodinovou pracovní dobu v předminulém století, milionům jejich následovníků bojujícím za lepší pracovní podmínky ve století dvacátém a také jako hold lidem, jejichž práce již není potřeba z důvodů efektivnější automatické akumulace kapitálu ve 21. století.

Za lehkého přispění Zbyňka Baladrána a Zuzany Jakalové (Display) připravily tyto korporace: Alphabeth, Inc.; Adobe Systems, Inc.; Apple, Inc.; Cisco Systems, Inc., s jejich zaměstnanci a uživateli.

Mechanismus iluze

Loutkové divadlo sice vytváří lákovou a zábavnou fikci, kterou si užívají herci, rodiče i děti, používá k tomu ale prosté prostředky, které nenechají diváky zapomenout, že vše, co se odehrává, je jen jako. Proč se u loutkového divadla bavíme právě tím, že umělost jeho světa je nesporná a zřejmá?

JOSEPH GRIM FEINBERG

Svému pětiletému synovi vděčím za to, že mě seznámil s loutkovým divadlem, ale že jsem se pro něj nadchnul, za to si mohu sám. Divadlo mne přitom nikdy moc nebavilo. Onen psychologický realismus, který jsem znal ze školních představení amerického středozápadu, mi připadal umělý a předstíraný. Nemluvě o snahách udělat z divadla něco vznešeného a honosného, které se míjejí účinkem: jako u Hamleta, který se zbaven svého původního humoru přeměňuje v trapnost, nebo klasických oper, které se hrávají, jako by se mělo zamaskovat, že byly v době svého vzniku populárním brakem.

Moje nedůvěra k divadlu se změnila až tehdy, když jsem v sobě našel kus onoho „pana C.“, o němž píše Heinrich von Kleist ve známém esejí *Tanečník a loutka* (1810, česky 1930). Pan C., operní tanečník, obdivuje půvab a lehkost tancujících loutek. Nikdy neupadnou v afekt; bez vědomí sebe samých konají jen přirozeně. Nehrají, jsou.

Méně dokonalá fikce

Nejde však jen o to, že jsem nemohl věřit postavám a světům zobrazeným na jevišti. Kdybych byl chtěl jen uvěřitelnější nebo „realističtější“ fikci, byl by na to stačil film. Dovolím si zde proto krátkou digresi textu a obrátím se právě k tomuto médiu, které je ve srovnání s loutkovým divadlem v mnohém jeho pravým opakem.

Loutkové divadlo sice vytváří lákovou iluzi, ale třeba takový film dociluje iluze nesrovnatelně dokonalejší a přesvědčivější. Každý detail na plátně se stává potenciálním předmětem manipulace, vybrušování, vylepšování. Divák se téměř ani neptá, jestli ve filmovou realitu věří. Ztrácí se v ní. Umění filmu je do velké míry uměním zdokonalování iluze.

Filmové médium umožňuje opakování každého výroku a gesta s cílem vytvořit obraz úplně bez vad nebo chyb. A protože divák ví, že toto zdokonalování je možné, bývá nemilosrdný vůči sebemenší nedokonalosti ve tkaní iluze. Filmy nízké produkční kvality jsou u filmových diváků omluveny jen za podmínky, že obsadí alternativní žánrovou kategorii – například umělecký nebo autorský film, který dělá z očividných nedostatků provokující ctnost; nebo exploatační film, který „je

tak špatný, až je dobrý“ a pohrává si s vlastní nedokonalostí.

Film poutá divákovy smysly mnohem efektivněji než jakékoli divadlo. Po zániku němých filmů a jejich živého hudebního doprovodu je každý prvek filmového díla (s výjimkou momentu recepce) obsažen v jediném přenositelném balíku – ve filmovém pásu nebo ve složce digitálních souborů – a podmínky jednotlivého promítání nebo přehrávání jsou vnímány jen v případě defektu, například je-li obraz špatně zaostřen. Vše, co se děje, co má být pro diváka zajímavé, děje se na plátně nebo na jeho privátní období – obrazovce. Filmová iluze je striktně oddělena od okolního světa. Film znemožňuje, nebo alespoň vážně komplikuje, dosažení brechtovského zcizovacího efektu. Plátno představuje samostatný svět, svět zcela odvislý od každodenní reality, ale plně integrovaný do vědomí diváka.

V tom se patrně mylil Walter Benjamin ve svém esejí *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1936, česky 1979), když se domníval, že diváci se budou na plátno dívat „nepozorně“, respektive že film jim nabízí „rozptýlení“ – německy *Zerstreuung* – jako protiklad „soustředění“. Film totiž soustřeďuje pozornost na vlastní realitu pravděpodobně intenzivněji a efektivněji než jakékoli jiné estetické médium.

Pozoruhodný je případ velikána kinematografie Georgese Mélièse, který využil nové médium jako divadelní kouzelník a konal s ním takové zázraky, jaké žádný kouzelník na scéně nedokázal. Diváci zvyklí na jeviště byli zpočátku očarováni, ptali se, stejně jako se ptali v divadle nebo v cirkuse: „Jak to udělal?“ Časem se však poučili, že ve filmu se může stát cokoli. Zázračná iluze jim už nestačila. Namísto iluze chtěli vidět zázračno, které by se jim jevilo jako *reálné*. Pak se ukázalo, že není nic trapnějšího než rozpoznat, že pozadí scény je malované, že měsíc je jen koule, že raketoplány jsou modely malé jako dětské hračky, že herci hrají. Diváci už nestáli o to vědět, „jak to udělal“, chtěli vidět věci, které jako by vyrobené nebyly, ale jednoduše *jsou*.

Když Martin Scorsese zobrazil Mélièsovu kariéru ve filmu *Hugo* (2011), zvolil jako klíč k Mélièsovu umění hodinářství. Hrdina filmu, sirotek Hugo, je hodinář a baví se

Mélièsovými filmy v době, kdy už je velký filmař zapomenut. Dnes nás Mélièsovy filmy fascinují podobným způsobem, jako nás fascinují strojky starých a komplikovaných hodin. Díváme se na ně a ptáme se: „Jak to funguje? Jak je to uděláno?“ Když kukačka vykukuje z dřevěného domu nebo když apoštolové pochodují a Smrtka otáčí přesýpací hodiny na pražském orloji, toužíme spatřit skrytý mechanismus.

Pokud je však filmová iluze přesvědčivá, akceptujeme ji a ani se neptáme, co se za ní skrývá. Touhu odhalit mechanismus iluze typicky nebudí ani graficky inovativní kinematografie, jako například animované filmy Jana Švankmajera: vidíme v nich sled provokativních a nečekaných obrazů – maso, které se samo hýbe; větvičku, která saje mateřský prs (*Otesánek*, 2000); plyšáka, který ztrácí a jí vlastní látku (*Něco z Alenky*, 1988). Realnost těchto obrazů v rámci filmového světa akceptujeme. Pro film existuje jediná realita: ta, kterou tvoří samotný film.

Odkouzlení a okouzlení

Od raného novověku, zhruba od doby revolučních Koperníkových postřehů, přes osvícenství a avantgardu, pozorujeme snahu o odkouzlení světa. Zázračno se stávalo předmětem výzkumu a vysvětlování. Imaginace a fantazie se otvíraly vědeckému tázání. Myšlenkové schopnosti se podrobovaly pitvání analogickým způsobem, jako je pitváno tělo. Za povrchními jevy se hledávaly podstatnější formy a zákony. Kladla se otázka: „Jak se to vše dělá?“

Zdá se však, že filmové médium se stalo k moderní zvědavosti určitou protiváhou. Zázračno se ve filmu zvěčnilo, stalo se realitou bez potřeby vysvětlení. Filmový divák může být zvědavý, ne však na okolnosti filmové produkce – to náleží kritikům, profesionálním zvědavcům, licencovaným inspektorům filmového hodinářství. My ostatní se necháváme filmem okouzlit – aniž se změnilo všeobecné odkouzlení okolního světa.

Fantastické divadlo různého druhu zřejmě také čerpá z všeobecné žízně po okouzlení, tváří v tvář odkouzlenému světu. Už karnevalové a podobné tradice sice pěstovaly rebel-ské a utopistické myšlení ve chvílích rituálně vyhrazených pro vytržení z každodenní

STUDIO ALTA

RESPONDART
aneb Jak vnímáme autorská představení?
12. – 14. 5. 2017
Cyklus autorských představení a následná diskuzní setkání autorů a diváků, jejichž cílem je představení neukončit jeho prostou konzumací, ale naopak rozvinout do dalších dimenzí. Přijďte si na víkend umělecká díla užít, zažít a zkusit jím věnovat různé druhy divácké pozornosti!

12.5.	19:30	Anna Konjetzki: Chipping <i>Taneční představení uznávané německé choreografky</i>
13.5.	17:00	Ufftenživot: Keep calm <i>Ukázka z průběhu zkoušení nového projektu souboru Ufftenživot</i>
14.5.	11:00	Otevřená snídane
	13:00	Ceren Oran: Malování zvukem <i>Workshop pro děti od 2 let</i>
	15:00	Ceren Oran: Povídej... <i>Představení pro děti od 2 let</i>

WWW.STUDIOALTA.CZ
Studio ALTA, U Výstaviště 21, Praha 7 / Holešovice

Projekt RespondART finančně podpořil Česko-německý fond budoucnosti v rámci projektu Česko-německé kulturní jaro. Česko-německé kulturní jaro 2017 je přeshraniční kulturní iniciativa Velvyslanectví Spolkové republiky Německo v Praze, Goethe-Institutu v Praze, Česko-německého fondu budoucnosti a Českých caenter v Berlíně a Mnichově ve spolupráci s Ministerstvem kultury a Ministerstvem zahraničních věcí České republiky.

STUDIO ALTA

MINISTERSTVO KULTURY

PRAHA PRAQUE PRAGA PRAG

GO OUT

ART 2

I-DIVADLO.CZ

DE.TSCH 17

A2

SISK

LOFTT

VÁCI

Okouzlení loutkovým divadlem



V loutkovém divadle fantastické světy vznikají i z nečekaného užití každodenních předmětů – tak je tomu ve hře Zrezivělé hřebíky skupiny Tamtam objektentheater. Foto tamtamtheater.nl

reality, ale důraz na volnou fantazii je především výtvořem novověku. Předmoderní fantazie byla primárně *morální* fantazií, byla konstruována v opozici vůči etablovaným normám chování a společenského rozvrstvení. Slavnostní akce nabízely příležitost pěstovat onu rozkoš a transgresivní pudy, jež byly v každodenním životě potlačovány. Avšak teprve s nástupem modernity se fantazie stala výsostně *ontologickou* otázkou, otázkou útěku od reality k jinému, kouzelnějšímu světu. A tak opera, povstávající z komplexní fúze pozdní středověké slavnostní kultury a vážného umění šlechty, už nenabízela účastníkům převrácení společenských norem; přenesla existující normy ke vzrušujícímu a zarážejícímu inscenovanému světu. Divákova fantazie se mohla přesouvat z neposlušné a otevřené interpretace společenského řádu, jež charakterizovala karnevalovou slavnostní kulturu, k estetické recepci ohromujícího smyslového výtvoru, oslovujícího zároveň oči i uši, s rozměry hudebními, jazykovými i narativními a představeného jako ucelené a dokončené dílo na jevišti. Paralelně vznikala cirkus v průběhu osmnáctého a devatenáctého století coby médium určené ke spektakulárnímu vnášení toho nejexotičtějšího a nejmpozantnějšího do pečlivě vymezených prostor moderního života.

Loutkové divadlo kultivuje trochu jiný druh fantazie. Spektakulární divadlo má vyrazit divákovi dech. Divák se sice ptá, „jak to probíhá udělali“, ale velkolepost představení a virtuozita performerů zahání pomyslením, že by divák mohl skutečně pochopit, jak je to uděláno. Operní zpěvák, akrobat či iluzionista nás dovedou okouzlit proto, že mají ve srovnání s běžným člověkem výjimečné schopnosti. Loutkové představení je však skromné, jeho iluze je iluzí pro diváka hmatatelnou. Loutkové divadlo zachovává oba póly modernity: okouzluje a zároveň odkouzluje. Divákova zvědavost po mechanismu iluze je integrální součástí uměleckého zážitku. Loutky vytvářejí iluzi a také vyvolávají touhu vysvětlit a odhalit její mechanismus.

Za oponou – otevření truhly

V takovýchto méně spektakulárních druzích divadla nezůstává fantazie uhnízděna v onom druhém světě, radikálně odděleném od reality. Diváci jsou přítomni přímo konstrukci daného fantastického světa. Víme, že je jen iluzí, ale zároveň jsme si vědomi, že fantastický divadelní svět může kdykoli překročit hranice scény a vpadnout do žitého světa diváků. S touto tenzí hrála historická divadelní avantgarda a počítala s ní i politická agitace, která někdy doprovázela avantgardu. Avšak to, co avantgarda přivedla do vysokého umění, bylo už dlouho součástí lidového podomního a pouličního divadla.

Pravděpodobně žádná divadelní tradice není tak efektivní v otevírání dvířek iluze a odhalování jejího fungování jako loutkové divadlo. Jeho mechanismy bývají jednoduché a srozumitelné, loutky malé, herců-loutkářů mnoho není a typicky hraje jen jeden hudebník. Malinká scéna (typicky scéna-truhla nebo scéna-vůz) vytváří proscénium téměř kdekolí a jeho meze herci-loutkáři lehce a často překračují. A když jsou loutkáři částečně viditelní nebo se zúčastňují hry jako herci, jejich pohyb mezi prostory uvnitř proscénia a mimo něj se stává ústředním, strukturálním prvkem tvorby. Po konci loutkového představení je pak častým zvykem zvát diváky na scénu, kde můžou předměty ohmatat, manipulovat s nimi a dozvědět se, jak iluze vznikla.

Výkon loutkáře pak neimponuje bravurou nebo neuvěřitelnou zručností, nýbrž využitím co nejvíce ze skromných prostředků. Vynikající loutkář není virtuózní, ale *geniální*: divák obdivuje, „jak to všechno udělal“ jen za pomoci loutek, jen s tím, co se vejde do truhly, a jak to všechno dokázal sám nebo s doprovodem jen několika spolupracovníků.

V loutkovém divadle fantastické světy vznikají z pohybu malých, ale detailně tesaných figurek, z komplexně kombinovaných pohyblivých dřevěných částí nebo z nečekaného užití každodenních předmětů: V inscenaci *Pejprbój* (2015) Radima Vizváryho ze skupiny Tantehorse jsou bílý papír a hercovo tělo

jedinými prostředky tvorby a všechny „loutky“ jsou vytvářeny z papíru přímo před diváky během představení. Loutkářka Hanka Voříšková vyrábí celou scénu z papíru a kartonu, které dále omalovává a střihá během představení – a takto přeměňuje a vytváří nové loutky. Holandská skupina Tamtam objektentheater, která v říjnu loňského roku představila v Praze hru *Zrezivělé hřebíky a další hrdinové* (2016), skládá zdánlivě náhodně nalézané předměty – odpadky – do pohyblivých *tableaux*, jejichž kouzlo tkví v napětí mezi běžným obrazem škaredých věcí a fantastickým obrazem, které tyto věci najednou vytvářejí. V dobrém loutkovém divadle je málokdy nutné „zjednodušit“ děj nebo témata pro děti; komplexnost v jednoduchosti je jeho ústředním estetickým principem. Děti a umělci vyhledávají v představení totéž a umějí to najít společně.

Metafyzika loutek?

Teoretici performance upozorňují na skutečnost, že inscenace se mění s každým opakováním, přičemž jiná umělecká díla se vytvářejí jednou provždy, ať už jsou zaznamenána například celuloidem na film, písmenky na papíru nebo barvou na plátně. Existence představení je závislá na interakci mezi umělci a diváky. Představení je tedy „živé“; je časově a prostorově přítomné před publikem.

Jacques Derrida nás ale varoval před „metafyzikou přítomnosti“, před romantickým kultem bytí spolu, v jednom přítomném času a prostoru, když je zrušeno veškeré odčizení mezi vnímajícím subjektem a objektivním světem. Hrozí, že se zmýlíme a budeme hledat přítomnost tam, kde není a ani není možná. Hrozí, že budeme usilovat o zavedení přítomnosti za cenu, že si nevšimneme přetrvávajících rozdělení. Hrozí, že vyhlásíme falešné dosažení přítomnosti, když ve skutečnosti jen potlačíme přetrvávající difference. Má-li Derrida pravdu, je přetrvávající popularita divadla a dalších „živých“ akcí (v době, kdy bychom mohli snáze a levněji sledovat v televizi doma) projevem marné snahy blížít se autentickému světu a jeho autentickému performerovi,

jejichž zjevná přítomnost je stejně iluzorní, jako je iluzorní kouzelný obraz, který performer tvoří ve svém představení?

Možná. Ale myslím, že se děje ještě něco jiného. Přítomnost iluze loutkového divadla není vnímána metafyzicky, jako skutečná podstata jevové reality. Naopak, jsme přítomni u vzniku iluze, a tedy jsme si vědomi její umělosti. Nesplýváme s vytvořenou iluzí, nýbrž s procesem její tvorby.

Kleistův pan C. obdivoval autentičnost loutek vyplývající z jejich nevědomosti a neschopnosti být nepřirozené a afektované: „Tím zářivěji a výlučněji vystupuje grácie“, říká (v českém překladu E. A. Saudka), „čím více slábne a temní uvědomělá reflexe.“ Avšak přestože loutky imponují svou nevědomostí, loutkové divadlo nás diváky činí ještě vědomějšími ve vnímání iluze, než býváme během jiných představení. Loutky sice nevědí, že hrají, ale my to víme. Provokují nás, podobně jako provokovaly Kleistu a pana C., k reflexi našeho vlastního vědomí. Jsme si vědomi, že nejsme loutkami, ale že s nimi umíme hrát a tímto hraním vytvářet svět. Uvědomujeme si, že prostředky iluze nejsou, nebo nemusejí být, monopolem ani virtuózních umělců, ani onoho kulturního průmyslu, jenž umělce podporuje. Učíme se zažít iluzi, aniž v ni musíme věřit, protože jí *rozumíme* a umíme se podílet na její konstrukci a rekonstrukci.

„Jako obraz v dutém zrcadle“, pan C. pokračuje, „vzdáliv se do nekonečna náhle opět předstupuje před nás: tak se dostavuje opět grácie, když poznání prošlo jaksí něčím nekonečným. Z toho je jasné, že se objevuje nejčirěji v takovém lidském ustrojení, jež buď nemá vůbec žádného vědomí, buď vědomí nekonečné, t. j. buď je v loutce, buď v bohu.“ Je to možné? Že v okamžiku, kdy přestaneme dělat z našich předmětů fetiše, my sami se staneme vševědoucími a všemohoucími bohy – hodináři světa?

Pochybuji, ale mám radost z toho, že jsem přítomný i u vzniku *této* iluze, iluze sebeapoteózy, v níž se všichni stáváme, alespoň imagiárně, loutkáři, kteří okouzlují, ale neklamou.

Autor je filosof a antropolog.

Umění v tempu klapání strojů

S uměleckým šéfem brněnského HaDivadla jsme hovořili o podobách a nešvarech současného divadla, inscenování literárních textů a apolitickém divadle konce dějin. Proč je dnes nutné vracet se k realistickým dílům a vytrhovat diváky z pohodlí?

MARTA MARTINOVÁ
KAREL KOUBA

Hledá současné české divadlo nějaký velký příběh, tak jako literatura čeká na velký román? Mám pocit, že dnes není tolik potřeba generovat nějaké nové příběhy, nastal spíš čas boje o interpretace – třeba realistických textů. Přelom devatenáctého a dvacátého století se současnosti podobá v tom smyslu, že „staré už není a nové ještě nenastalo“, jak říká Mark Fisher. Texty Henrika Ibsena nebo Antona Pavloviče Čechova zachycují právě toto klima čekání na událost. Idea realismu přitom někdy mylně předpokládá konzistentní, komplexní skutečnost, ale zrovna u jejich her je to naopak: zachycují absenci společné reality, nedostatky nebo mezery v našich osobních realitách. A protože i dnes jsme v této době „mezi“, postrádáme pravdu, jejímiž bychom mohli být subjekty. Jsme jen rádoby zajímavá individua, která ostatní nevnímají jako Druhé, ale jako objekty své projekce. Ke světu nepřistupujeme jako k otevřenému prostředí, s nímž máme navazovat kontakt, ale jako k něčemu, co si přizpůsobujeme svým mozgovým projektorem. A i když máme pocit, že žijeme v nějaké celistvé realitě, je v ní mnoho trhlín, které si vyplňujeme vlastními fantasmaty. Realistická díla zachycují skutečnost ohýbanou tímto sobectvím a umožňují nahlédnout náš sebeklam. Odhalují tak mocenský rozměr reality a zároveň hledají ložiska změny právě v oněch mezerách. Vadí mi, že se během školní výuky někdy vysvětluje Čechov jako manifestace určité pravdy. To hlavní na něm je přitom napětí vyvolávané jejím chyběním, vytváření prostoru za realitou. Jeho texty jsou záznamy vytěsněné reality Druhého.

Proto se v repertoáru HaDivadla ocitla adaptace realistického románu Paní Bovaryová?

Paní Bovaryová by byla ráda člověkem hodným zaznamenání. Tvrdí se, že realismus manifestuje subjekt, podle mne ale ukazuje spíše prázdno po subjektu, někoho, kdo si simuluje nějaké já, a přitom je jen odrazem uniformity společnosti – taková je i paní Bovaryová. Vy máte pocit pestrosti a plnosti sebe sama, ale je to jen odpovídání na požadavky originality a subjektivitu ze strany společnosti a skutečná subjektivita založená na věrnosti univerzální pravdě uniká. Dnešek je prázdnotou já nebezpečně přeplněný.

Není nakonec každá inscenace založená na klasickém textu reinterpetací? Kvalitní reinterpetace by měla být vždy novým posunem vůči současnému kontextu. Teď se nacházíme v temném kulturním období, kdy logika postkapitalismu produkce vede ve všech sférách našich životů k unifikaci. Krize českého divadla spočívá v tom, že jde na ruku lidem požadujícím kulturu, která je ničím nepřekvapuje. Chtějí si prostě zajít na interpretaci, o níž dopředu vědí, co si mají myslet.

Žádané je tedy udržovat tradici. A chodit na Čechova, od něhož víme, co očekávat. Divák většinou přichází za nějakým kulturním sebezpotvrzením. Nechce si narušovat schémata, v nichž žije. Když jdete na Čechova, očekáváte ruský kolorit, vodku, samovar, peršany, břízy a lyrickou hudbu. Když jsme dělali Čechova, všechny tyto fetišistické detaily jsme odstranili, takže se vše odehrává v zaměnitelné vesnické novostavbě s tyrkysovými zdmi, tušenými plastovými okny a u rychlovarné konvice.

Theodor Adorno popisuje v Estetické teorii, že umění bude jednoho dne pohlceno kulturním průmyslem a že umění, které má časový rozměr, má udržovat publikum v tempu klapání strojů, a překlenout tak pauzu mezi

jednou a druhou pracovní dobou. Realistické texty, které se zaměřují na vytěsnění a nepřítomné, vybízejí k tomu inscenovat je v hodně pomalém rytmu, aby se zdůraznil prostor mezi realitami, pozadí, které nám uniká. V tomto ohledu je pro mne vrcholně inspirativní poetika maďarského filmového režiséra Bély Tarra. Nejde o samoučelnou poetiku, která chce být krásná. Vzdoruje tomu, co v postkapitalismu od filmu nebo divadla očekáváme: totiž že „pojede“. Právě kvůli této očekávané rychlosti totiž ignorujeme mnohá témata a připravujeme se o možnost soucitu s postavami, o možnost identifikace jejich prázdna s prázdňem našich životů.

Náš Strýček Váňa se odehrává záměrně dvě a půl hodiny bez přestávky, protože na konci má divák být podobně vyčerpaný, jako jsou samotné postavy vyčerpané z prázdna a čekání. Ale pomalost je v současné kultuře strašně náročná – máme tendenci hned zrychlit, ptát se, o co tam jde, zjednodušovat si svět. Tohle hraní na první dobu přivádí k cynismu, prosazuje konzumeristické modely vnímání. Proto s těmito texty souvisí i schopnost objevovat v sobě nějakou novou schopnost lásky a empatie, která se silně váže na čas.

Nevracíte tak dramata do doby, kdy vznikla? Protože tehdy se určitě hrála mnohem pomaleji.

Určitě. Oko boha, schopnost vidět Druhého, vyžaduje schopnost se zpomalit a přijmout, že divadlo, do něhož člověk večer zajde, nebude kolaborovat s časem všednosti. Ale dnešní kontext pomalosti se od tehdejší doby odlišuje, protože teď pomalost naráží na masovou produkci rychlých šotů. Existuje reálná hrozba, že divadlo a umění obecně bude nerozeznatelné od produktů, které mají být pohodlně konzumovány. Proto mě teď zajímá práce s diváčkou náročností nebo estetikou odpírání komfortního požitku. Věřím, že to vede ke ztrátě vertikálního pocitu „já jsem zaplatil – vy mi dejte“ a vrací vztah mezi jevištěm a hledištěm do horizontální polohy, do roviny spolubytí. Lze pak mluvit o vytváření společenství a obnově veřejného prostoru.

Podle mě může politické divadlo využít dvě možné časové strategie. Budto jít do minusu, ke zpomalení, které je vlastní realismu a psychologickému divadlu, nebo opačným směrem k zahlcení. Druhá strategie vrací společnosti a divákům nároky na tempo zábavy jako chorobný sebereflexivní tik. S touto strategií hyperrychlosti hodně pracuje Herbert Fritsch ve Volksbühne nebo někteří další němečtí režiséři. I my jsme v Bovaryové šli touto cestou: obsahuje nesmírné množství songů, takže připomíná přeplněnou YouTube party, a využili jsme scénickou plnost za hranicí kýče. Během prvních dvou výstupů je Bovaryová sama doma a nudí se, tempo je extrémně pomalé. Jakmile ale začne chtít být někým, dění se zrychlí, až se postava nakonec propadne do vlastního podivného filmu. U Strýčka Váni jsme naopak zkoumali pomalost a v naší poetice s ní budeme experimentovat i v budoucích inscenacích.

Dalším dramatizovaným románem jsou Náměsíčníci Hermanna Brocha. Není to realistický román, pochází z mnohem explicitnějšího „přechodového“ období. Jakou metodou se při inscenování románů řídíte?

Já jsem si postupem svého vývoje u adaptací próz jako Náměsíčníci nebo Zámek uvědomil, že nejde o to adaptovat kompletní narativ se všemi jeho výhonky. Brochův román se dá chápat jako mód bytí, jako návrh pohledu na svět, jehož nejzákladnější otázkou je: Co je úkolem umělce a co máme očekávat od umění? Broch se hluboce zabýval kritikou kýče a pojmání umění jako krásna, což je podle

mne obrovský nešvar současného českého divadla. Ty poetiky, které jsou nyní považovány za nejprogresivnější, a tedy i nejkrásnější, se vlastně moc neliší od showroomu nějaké oděvní značky. Souhlasím s Brochovou tezí, že základním úkolem umění je pomoc, společné uvažování o možnostech změny společnosti, hledání možností, jak se posunout dál.

U Brocha mi připadá zajímavé i to, jak nahlíží na koncept krize. Román sám je hodně apokalyptický, je z něj cítit evokace konce. Ale Broch není sentimentální pán, který si stýská nad koncem velké epochy a nad tím, že už se neřídíme přesným středověkým úběžníkem hodnot, i když ho považuje za jakýsi ideál. Chápe, že tato epocha končí, ale v tom konkrétním nulovém stavu vidí prostor k výskoku dál. Namísto toho, abychom nulový stav zaplavili fantasmaty, iluzemi nebo zbrklými interpretacemi, navrhuje v něm chvíli setrvat. Mít důvěru vůči neznámu a zalít ho láskou. Ale nejde o nějakou ulepenou, uslintanou lásku – stejně jako později Alain Badiou nebo Slavoj Žižek končí Broch svůj román citátem svatého Pavla: „Nedělej si nic zlého! Vždyť jsme tady všichni!“

Broch zároveň vybízí k modelování možných konstruktů budoucnosti světa a román samotný se snaží nějakou společnost konstruovat. Dodává ale, že si vždy musíme nechat u plánování prostor pro nějaké neznámo, které tolerujeme, a nikdy ho nepokryjeme úplnou racionalitou, něco, co nás přesahuje a co nebudeme znát. S tím se musíme naučit žít, jinak by celá moderna byla naprosto zbytečná.

Inscenovali jste i Kafku. Není Zámek už trochu ohraným námětem?

Domnívám se, že v současném kontextu takzvané krize identity a nástupu identitarismu plodícího nenávisť je Zámek velmi současný námět. Cizince v Zámku nikdo nechce nikam pustit. Proč? K. hledá Klamma jako esenci, která nabíjí to, co obyvatelé vesnice opevňují, a zjišťuje, že Klamm je úplná prázdnota. Společnost identitarismu se tváří, že něco brání, že chrání poklad. On ale neexistuje. Je jenom zdrojem jejich fantasmatu o sobě samých. Zároveň pro nás bylo důležité vytvořit jinou interpretaci moci, než je v tradičních adaptacích Kafky běžné. Tedy ne ji předvést jako odlidštěný byrokratický aparát, nekonečné chodby úřadu nebo padající regály kartotéky, ale jako cosi, na čem se všichni podílíme, co je bezprostředně přítomno v nás samých, v naší každodennosti.

Objevily se u vás inscenace dvou současných děl, která – každé svým způsobem – kombinují literárnost s dramatickými prvky a předpoklady: Laserová romance od Ladislava Šerého a Dokonalost od S.d.Ch. Jak tyto texty vztahujete k příběhovosti a literárnosti?

Oba texty jsou součástí naší linie Studia, které je vůči hlavní scéně kontrastní, je to spíš taková naše laboratoř, po níž požadujeme, aby nás samotné překvapovala. Chceme oslovovat lidi, pro něž je divadlo zcela novým médiem nebo kteří jako divadelní tvůrci nejsou ještě etablovaní. Letos se u nás objevil třeba výtvarník Roman Štětina. Z mého pohledu někoho, kdo Studio zastřešuje, je text S.d.Ch. textem člověka, který píše pro divadlo a má silné vizuální citění. A tento text potřebuje ke své divadelní existenci v podstatě už jen drobnou asistenci, protože je promyšlený do nejmenších detailů a režisérovi už jen stačí podat autorovi ruku, aby vystoupil na scénu. Role inscenátora, konkrétně tedy Barbary Herz, je v tomto případě značně upozaděna.

Druhý extrém je text Ladislava Šerého, který vůbec není psaný pro divadlo. Je to způsob uvažování manifestovaný v dialogu s hledištěm, ale zároveň nejde o nějakou zpověď

S Ivanem Burajem o analogiích, mezerách a pomalosti

opřenou o biografické detaily. Spíš si pohrává s radikálně kritickou možností vlastní identity.

Oba texty řeší současnost jako otisk ve svém já. Ale zatímco v Dokonalosti je divadelní jazyk už určen, Laserová romance je jen hlas, s nímž si inscenátoři mohou pohrávat. Matyáš Dlab dosadil vedle tohoto hlasu Ladislava Šerého ještě i výrazné osobnosti Mariana Moštíka a Samča, brata dážďoviek, kteří mají hodně zkušeností s improvizací. Text Ladislava Šerého pak použili jako typ radikální promluvy, jako nějaký kabát, který si oblečou a začnou také mluvit podobně radikálně, ale sami za sebe a za své názory. Text mají

a procesem, jímž se autor zmocňuje cizí látky. V obou případech se předstírá úplná znalost neznámého prostoru. Předstírá se, že je jasné, jak se má to neznámé území tvarovat. Wolfram Lotz ale ukazuje podobnost mezi zmatkem vojáků na cizím území a zmatkem svým jako autora, jenž dostal grant a musí napsat něco o vojácích, kteří jdou do Afghánistánu, a popisuje, jak v bytě svých rodičů v atlasu a encyklopediích zjišťuje, co o té zemi může napsat. Z toho pak klohní realitu, kterou autoritou tvůrce, a tedy i autoritou kultury a literatury bude vydávat za nějakou hlubokou pravdu, stejně jako vojáci onu okupaci budou vydávat za hlubokou pravdu, protože

průběhem. U Váni je to vzájemná ignorance postav nebo jejich cynismus, ale neřeší se to jen ve vztahu mezi postavami, ale i ve vztahu konkrétního večera a diváka, který je delkou a hrozící nudou odhalený ve svém vlastním cynismu vůči postavám, které ho mají přece bavit. Je to tedy příležitost překonat cynismus jak v řádu reprezentace – cynismus mezi postavami –, tak i cynismus v řádu přítomnosti – cynismus mezi jevištěm a divákem. Tato možnost tematizovat specifický čas, během něhož se divadlo děje, a zároveň i vztah dočasné komunity herců a diváků jsou nejsilnějšími zbraněmi, které má divadlo na rozdíl od literatury k dispozici.

v roce 1989 byla hybatelem změn právě divadla, konkrétně třeba HaDivadlo, v němž působím, nebo divadlo Husa na provázku. Neříkám, že jsou takoví všichni, ale hodně těch, kteří by mohli udržovat tradici divadla schopného angažovanosti a subverze, podivně kolaboruje s novým systémem. Začali tvořit divadlo konce dějin, které nám už má jen zpříjemnit chvíle čekání, a tváří se, že ideologie byla poražena. Je v tom silně cítit jejich ego pramenící z pocitu vyhraného boje, který nesmí být ničím zpochybněn, protože se asi obávají, že by se zpochybnil i jejich život.

To je ovšem příznak panujícího kulturního mainstreamu...

Tato generace „vítězů“ si dokonce vychovala generaci současných tvůrců kolem třicítky až čtyřicítky, kteří vyjeli do Německa a jinam na Západ a uviděli tam krásné minimalistické podsvícené scénografie Boba Wilsona a dalších, vytvořili si pak zvrácený ideál krásného, poetického, mnohoznačného, ale zároveň nicneříkajícího divadla. Mnozí recenzenti takové divadlo chrání hradbou argumentů o tom, že cokoli angažovaného nazývají dogmatickým, a tvrdí, že divadlo má zpochybňovat všechny teze, že má být takovým permanentním sarkastickým úšklebkem a že to jediné pozitivní, na co se má dbát, je vizuální krása a dobrý temporytmus. Nejlepší pochvalou je pak věta „Nenudil jsem se“. Je strašné, jaké tato apolitichnost stvořila monstrum. Výsledkem je třeba Špinarova éra v Národním divadle, divadlo naplň připomínající módní přehlídku. Hlavně ať to vypadá dobře na fotkách! Když už se objeví potenciálně politické téma, tak správný politický postoj českého divadla spočívá v tom, že se mu vysmívá. Nejdůležitější je překonat teď v sobě tuto automatiku cynismu.

Politichnost divadla začíná a končí především u pitvání komunistické minulosti, ale jaksi až s odstupem čtvrtstoletí, což je trochu moc bezpečný odstup...

Jako politická jsou pak chápána díla, která řeší maximálně komunismus nebo nacismus, přičemž jejich jediné sdělení opět zní: „Nebud' ideologický, oprosti se od politiky, vidíš, kam politické myšlení automaticky vede.“ To tedy máme přestat uvažovat o budoucnosti? Přestat se pokoušet o směr, o ideu?



Ivan Buraj. Foto z osobního archivu

rozstříhaný v igelitce, z ní náhodně vytahuji útržky, a v určité chvíli si řeknou, teď už nebudeme t ahat nic z tašky, ale začneme tak prostě mluvit sami. Ukazují, že subjektivita je silně performativní.

Je tedy nějaký zásadní rozdíl mezi tím, jak pracujete s hotovou hrou, třeba sto let starou, a jak zacházíte s románem? Abych použil Brochovu perspektivu, snažím se uvažovat nad tím, co je nejvíc zapotřebí, jaká témata akcentovat. Podle mne nezáleží na tom, jestli člověk dělá adaptaci, nebo inscenuje dramatický text, hlavně musí mít nějaký vnitřní důvod, který ideálně neřeší jen osobní záležitosti, ale u nějž je možné, že jej někdo sdílí a že může být perspektivou pohledu na tuto společnost. Je trochu nesmysl pít se po jasně určené metodě práce. Metoda práce je jen prostředek: chci něco sdělit a podle toho, co sdělení vyžaduje, musím přizpůsobit metodu. Nesmí se stát cílem, protože pak vznikne zcela mrtvá věc.

Směšná temnota na motivy Srdce temnoty od Josepha Conrada je také podivným případem adaptace literárního díla. Tato hra Wolframa Lotze o dvou vojácích Bundeswehru, kteří jako zástupci evropské moci a západní bílé kultury plují po řece Hindúkuš, je zajímavá svou analogií mezi situací, kdy se mocnost snaží ovládnout cizí území,

přece vědí, proč tam jdou... Jde o sebereflexivní přiznání zmatenosti: je děsivé, když si to nedokážeme připustit a místo toho potřebujeme manifestovat absolutní moc a vědění. Jde o odhalení jádra lži v naší kultuře, které se projevuje stejně tak v politice jako v umění a má společný kořen v obrazu machistického bílého muže, který má přehled. A namísto toho, aby přiznal svou zranitelnost nebo slabost, předvádí vnější znaky pravdy. Přistupují k druhému a k neznámu férově? Pro Lotze je Conradův román stejně neznámý jako pro poručíka Pellnera území, kam jede. Inscenace k literárním postupům přistupuje nejen jako k prostředku, ale i jako k tématu.

Občas můžeme slyšet stesky, že je divadlo vyčleňováno z literatury. Není to škoda? Myslím si, že ne. Proto jsem tak zdůrazňoval časovou vrstvu. Literární dílo má čas narativu, ale čas jeho čtení nemůže autor nijak ovlivnit. Divadlo se naproti tomu děje v nějaké sociální interakci, v nějaký večer, na nějakém místě. Teatroložka Erika Fischer-Lichteová hovoří o dvou rovinách interpretace: tvůrce v divadle na rozdíl od literatury nepracuje jen s řádem reprezentace, to znamená s tím, jaké je jeho téma, postavy, jazyková výbava, ale má navíc ještě bonus: přítomnost představení. A tím lze pak manipulovat a vyjevovat i okolnosti, za nichž se dílo konzumuje, a nacházet analogie mezi tématy hry a jejím

Reinterpretace a manipulování původního textu může být chápáno jako určitý typ angažované tvorby. Cítíte se být angažovaným umělcem?

Vlastně ano. Nicméně je zvláštní, jak jsou ve všech těchto pojmech, jež jsou schopné nás nějak autenticky aktivizovat a umožnit změnu, kterou tato společnost skutečně potřebuje, nastražené jakési čipy viny: jakmile slovo angažovaný vyslovím, cítím se vinen. Když člověk vyslovuje pojmy jako kapitalismus nebo produkt, připadá si ideologický. A pak si řekne, že to vlastně nevádí, naopak. Je důležité vrátit se k chápání toho, že žijeme ve světě ideologií, a buď se to snažíme vytěšňovat, a tedy jsme pasivními oběťmi nějaké ideologie, anebo za určitou ideologii přijmeme odpovědnost a jsme ochotni jejím prostřednictvím interpretovat vědomě svět. Asi není třeba dále hrát tuhle hru na postpolitiku a neideologičnost.

Ještě existuje třetí varianta, když se umělci tváří, že žádná ideologie není a ani svou tvorbou žádnou ideologii nezastupují.

Z toho přesně vznikají bezpečné adaptace, na něž může člověk jít s tím, že ho ničím neoohroží, adaptace, které říkají: já nejsem ideologický a hlavně nic nijak nemyslím, slibuju. To je pak ale smutný život, nic nijak nemyslet... České divadlo je hrozně apolitické. Přitom

Ivan Buraj (nar. 1988) je divadelní režisér a od roku 2015 umělecký šéf brněnského HaDivadla. Byl členem amatérského Divadla Ludus. V roce 2012 dokončil studium režie na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění. Za režii Strýčka Váni byl nominován na Cenu Divadelních novin 2016.

PÁR VZKAZŮ VEŠKERENSTVU



Díla oceňovaného německého dramatika Wolframa Lotze se pohybují na nejistém a těžko inscenovatelném terénu mezi prózou a dramatem. Hra, kterou uvede pražské Studio Hrdinů, zarazí svým asociativním poznámkovým aparátem, jenž zdánlivě existuje nezávisle na textu hry.



Fotografie z uvedení dramatu v lucernském divadle Aeternam

Wolfram Lotz (nar. 1981 v Hamburku) je německý dramatik, básník a autor rozhlasových her. Dal o sobě vědět v roce 2011 dvěma hrami: za *Der große Marsch* (pod názvem *Velemarš* ji uvedlo HaDivadlo v roce 2013) získal prestižní cenu pro mladé dramatiky Kleist-Förderpreis, za *Einige Nachrichten ans All* (Pár vzkazů veškerenstvu), kterou v červnu 2017 uvede Studio Hrdinů, obdržel ocenění kritiků časopisu *Theater heute* coby „nastupující autor roku“. Proslavila ho především hra *Die lächerliche Finsternis* (Směšná temnota; od ledna letošního roku uvádí HaDivadlo), jejíž vídeňská inscenace v Akademietheateru v režii Dušana D. Pařízka se stala v roce 2014 doslova senzací. Drama posbíralo mnoho cen včetně Německojazyčné inscenace roku, autor byl v roce 2015 vyhlášen dramatikem roku a téhož roku obdržel i Nestroyovu divadelní cenu. Lotz je dále autorem drobných dramatických textů. Specifikem jeho dramát je zpochybnění jevištní reality – ve scénických poznámkách například uvádí, že má na scénu přijít jeho matka či on sám, a nikoli herec, jenž ho bude představovat, anebo že na jeviště musí vtrhnout „tlupa mongoloidních dětí“, jež má zničit kulisy a následně i divadlo, kde se hraje. Inscenování Lotzových her se tak stává pro divadla velkým oříškem a inscenátoři musí přistoupit k dramaturgickým úpravám, jež nicméně nedokážou pojmout veškeré kouzlo autorových textů. Příkladem může být poznámkový aparát ve hře *Pár vzkazů veškerenstvu* – poznámky pod čarou, které nemají na první pohled žádnou souvislost s dramatem, začínou postupně převažovat, až se vlastní stanou zcela svébytným asociačním textem skrytým v textu divadelním.

OBRAZ V. PŘIJĎ, MOCNÝ VĚTŘE

Z ticha se vynořují obrazy:

Žena s nadváhou běží přes louku, v pravé ruce drží za hlavou malého hada. Had se díky běhu pohupuje sem a tam.

Dveře prázdného výtahu se otevrou, potom se zase zavřou a pak se znovu otevrou.

Myš, která sedí v plastové láhvi od koly, ležící na lavičce v parku.

Počítačka bankovek, která počítá útržky toaletního papíru.

Bílý písek, který se řine z jemné ruky a je roznášen větrem nad tyrkysově modré moře.

Shnilé jablko, které se vznese z trávy nahoru na strom.

Prázdná miska, která se točí v osvětlené mikrovlnce.

Poté se obrazy opět ponoří do ticha.

(...)

Rozezní se Hlas klenoucích se nade vším:

Přijď, mocný větře, a odnes si tohoto malého křipla!

Přijď, mocný větře, a odnes si tohoto malého človíčka!

Rádi jsme ho viděli

Bylo nám potěšením¹

Ale také nám naplnil srdce smutkem.

Nebylo mu souzeno žádné štěstí.

A tak ztroskotá všechna naděje

A tak vyhasne všechna touha

Tohoto nelítostného světa.

Je, jaký je, jaký je.²

Přijď, mocný větře, a odnes s sebou, co ti patří!

Držíš nás ve svém náručí

A nepustíš nás.³

Jsi věčnost

Jsi nekonečnost

Jsi matka a otec

Počátek, konec.

Přijď, mocný větře, odnes si tohoto malého křipla!

Na poslední slovo tělčko Purla Schweitzka ochabne, ruce se mu svezou z obličejů.

(...)

Začne hrát velkolepá, smutná hudba.

Spustí se stroj na umělý déšť.⁴

Na scénu přijdou děti z onkologického centra. Jdou ve slavnostním procesí. Jedno po druhém přistupují k malému mrtvolce Purla Schweitzka a pokládají na jeho vyzábělý hrudník přinesené dary:

Průvlek Deutsche Bank,

roli papírových utěrek pomalovanou

jako raketa,

polotovary CD,

sítovou zástrčku k něčemu,

shnilou větévku,

víčko ze spreje pěny na holení,

hlemýžď ulitu,

joystick.

Děti zůstanou krátce beze slova stát, pak zase odejdou.⁵

Vedoucí vývoje si natáhne přes hlavu kapuci své zelené pláštěnky, zadívá se pln smutku na scénu. Poté zmizí tak, že se rozplyne ve vzduchu.⁶ Velkolepá smutná hudba znenadání skončí. Nyní je zřetelně slyšet zvuk umělého deště proudícího ze stroje.⁷

Na scénu vstoupí kulísáci. Začnou na mrtvolu Purla Schweitzka vrstvit hromadu kletí.⁸

Lum chodí škubavě po scéně, oči má vykulené zděšením.⁹

OBRAZ VI. VESMÍR SE ROZPÍNÁ

Tam, kde byla předtím scéna, je teď nekonečné černé moře. Z něj ční talíř satelitu a na místě, kde zemřel Purl Schweitzka, se teď z temné vody zdvihá hromada chrastí. Na ní sedí na bobku Lum. Dlouho je slyšet pouze šumění vln.

Lum: Nemůžu dělat nic jiného než tu být. Takže tu jsem.

Vím, že jsem debil. A možná kvůli tomu působím směšně,¹⁰ nebo kvůli svému postižení, to je jasný. Jenže od té doby, co tu jsem, hořím touhou, toužím po dítěti, po našem dítěti.¹¹ A toužím po něm pořád. Nepřestalo to. Ale teď už to není ta stejná radostná touha, teď už mě ta touha bolí.

Už nikoho nemám. Už ani nemám nikoho, komu bych mohl občas poslat esemesku (nebo s kým bych si mohl něco večer uvařit, nějakou zdravou zeleninu na pánvičce¹², nebo s kým bych šel občas na výlet, prostě všechno tyhle maličkosti).¹³

Přáli jsme si dítě. Kdybysme ho měli, kdyby třeba večer leželo a spalo ve své kolíbe, tak bysme mohli k té kolíbe přijít a mohli bysme se na něj koukat a říkat si: To je to naše děčko. Třeba by z něj byl taky malej mrzák, malej idiot, ale to by nevařilo. Bylo by tady a my bysme tady byli pro něj a kolem nás by se tak vytvořil takovej malej zlatej stan. Malej zlatej stan, kterej by nás chránil před nesmyslností světa.

Jenže my jsme žádný dítě nedostali, prostě jen tak.

Sedím tady a kolem mě se rozpíná prostor, až do naprosté věčnosti. A co to znamená? Znamená to, že všechno, co tu je, se od nás zas a znova vzdaluje a že od nás všechno letí pryč. Tohle to znamená.¹⁴

Wolfram Lotz

*Ticho.¹⁵
Přichází Zloun s čínskou vázou¹⁶, brodí se
mořem, dívá se nepřičetně.*

Unhold: *volá do vázy.*
Můj otec je šrot všehomíra.
Má matka je šrot všehomíra¹⁷
I já jsem šrot všehomíra.
Můj bývalý učitel angličtiny je šrot všehomíra
A ten na matiku taky.
Víter je šrot všehomíra
I světlo
I kouř.¹⁸
Šrot všehomíra!
Tlukot mého srdce
Televizní program¹⁹
Mé sociální kompetence:
Šrot všehomíra!
Všechna naše bolest
Naděje a hoře a trápení
Švitoření vlašovek nad stavením!
Šrot! Šrot! Šrot všehomíra!
Strom na dvoře
Křoví na pláni
Tráva na stráni:
Šrot všehomíra!
Všichni naši zajíci ušáci
Jejich slechy a čumáči²⁰
Světla lodí navečer²¹
Brambory se špenátem

Nože a vidličky
Drápy a zobáky
Kain, Ábel k tomu²²
Věž Babylonu
Šrot všehomíra!
Všechno je, všechno je
Šrot všehomíra!
Šrot všehomíra!
Šrot všehomíra!

*Zloun zůstane chvíli stát, dívá se zmateně.
Náhle vázu upustí.*

Lum: Ted' se všetchno rozbilo.

*Nepoškozená váza plave po temné vodě.
Zloun chvatně odkvačí záplavou vody pryč.
Lum tu bez hnutí sedí.²³
Ticho.²⁴*

Po nějakém čase připadáluje v malém člunu Heinrich von Kleist, poletuje nad ním hejno racků. Kleist je oblečen jako indián. Protože už nemá na hlavě barevnou kšiltovku, je vidět, že nemá od své sebevraždy u jezera Wannsee mozek. V týlu mu zeje černá díra.²⁵

Jakmile přistane se svým člunkem vedle satelitní soupravy, začne koktavě recitovat Valam Olum.

Kleist – indián: Sayewi tali wemiguma wok-
getaki²⁶
Hakunk kwelik owanaku wak yutali Kitani-
towit-esop
Sayewis halemiwis nolemiwi elemamik
Kitanitowit-esop
Sohawalawak kwelik hakik owak awa-
sagamak...

Recituje čím dál hlasitěji, slabiky odřikává stále méně výrazně, stále méně koktá.

... Sohalawak gishuk nipahum alankwak
Wemi-sohalawak yulikyuchaan
Wich-owagan kshakan moshakwat kwelik
kshipehelep
Opeleken²⁷ mani-menak delsin-epit
Lapping Kitanitowit²⁸ manito manitoak
Owiniwak angelatawiwak chichankwak
wemiwak...

Žvatlavě křičí (už jen samohlásky textu).

... Wtenk manito jinwis lennowak mukom
Milap netami²⁹ gaho owini gaho
Namesik milap, tulpewik milap, awesik
milap, cholensak milap
Makimani shak sohalawak³⁰ makowini nako-
wak amangamek³¹

A DEKONTAMINACI DO ŠKUBACÍ SUŠIČKY (ODSTRANĚNÍ JEDNOTLIVÝCH BODLIN, SUŠENÍ), PECE (ZDE NÁSLEDUJE OPALENÍ ZBYTKU SRSTI A BODLIN) A VODNÍ ŠKUBAČKY (ODSTRANĚNÍ PŘIPÁLENÝCH BODLIN GUMOVÝMI KARTÁČI). POTÉ JSOU ODSTRANĚNY OČI A UŠNÍ BOLTCE. V DALŠÍM PROCESU NÁSLEDUJE VÝJMUTÍ ORGÁNŮ, ČTVRCENÍ A VÝPLACH TĚLA JEŽKA, DŘÍVE NEŽ SE SPOLU S TĚMITO ORGÁNY ZNOVU PODROBÍ VYŠETŘENÍ MASA. PO NÁSLEDNÉM NAREŽÁNÍ JEŽČÍCH PŮLEK NÁSLEDUJE VÁŽENÍ A TRÍDĚNÍ. PŮLKY JSOU PAK DOPRAVENY AUTOMATICKÝCH DOPRAVNÍKEM DO CHLADÍRNY JEŽKŮ, KDE JSOU PŘIPRAVENY K EXPEDICI.

21. POJOKNÉ ZDE SPOČÍVÁ MĚSTO. SPÍ ŠŤEV, SPÍ HOKYNÁŘ, SPÍ HASIČ, SPÍ OPTIK, SPÍ ŘEZNÍK, SPÍ KEY ACCOUNT MANAGER, SPÍ NEZAMĚSTNANÝ, SPÍ PES FLORISTY, SPÍ STROM V PARKU, BANKOMAT, POMOCNÝ DĚLNÍK, SPÍ NAPROSTÝ KŘETĚN, SPÍ STRACH, SPÍ ÚVĚROVÝ ZÁMĚR, SPÍ KÉRKA NAD ZADEČKEM, SPÍ FINANČNÍ KRIZE, SPÍ PANÍ MELKBRONNOVÁ, SPÍ UČITEL LATINY MÜLLER, SPÍ MACBOOK, SPÍ KÍKUS, VŠECHNO SPÍ. POJOKNÉ SPOČÍVÁ MĚSTO ZDE, POD NEKONEČNÝM NEBEM.

22. RECEPT NA GRILOVACÍ OMAČKU VZATÝ Z HROBU.

23. I PRAVIL EZEKAT LENOCHIMOVI: JDI NA POLE, JSOU DOBRĚ OBĚDLÁNA. I ŠEL LENOCHIM NA POLE, TA VŠAK BYLA PUSTÁ A PRAŽDNÁ. POTÉ ŠEL LENOCHIM ZPĚT K EZEKATOVÍ. A TENTO MU PRAVIL: JDI K DIVOKÝM VČELÁM A SKLÍŽEJ JEJICH SLADKÝ NEKTAR, KTERÝ PILNĚ NASBÍRALY. I ŠEL LENOCHIM ZA VČELAMI, AVŠAK TY BYLY PRYČ A ZBYL TAM JEN SUCHÝ, TRNITÝ KEŘ. POTÉ ŠEL LENOCHIM ZPĚT K EZEKATOVÍ. A TENTO PRAVIL: JDI VZHŮRU KE HVĚZDÁM, VEZMI SI OD NICH SVĚTLO A JEZ HO. I ŠEL LENOCHIM VZHŮRU KE HVĚZDÁM, BYLY TO VŠAK JENOM TEMNÉ BALVANY Z PRACHU A PÍSKU. I ŠEL ZPĚT K EZEKATOVÍ A PRAVIL: VLOŽÍ JSEM DO TEBE VŠECHNU SVOJI NADĚJI, ALE TYS MĚ OBELHAL. TU SI LENOCHIM POVSÍML, ŽE UŽ TU NENÍ ANI EZEKAT, A BYLO MU, JAKO BY MU UŽÍRAL SRDCE VĚSNÝ HLAD.

24. JEDEN KONEC VESMÍRU NEMÁ S TÍM DRUHÝM NIC SPOLEČNÉHO.

25. ŠÁLEK SNĚHU, ŠÁLEK TAJE.

26. NA KARTĚ UŽ ŽÁDNÝ ZŮSTATEK.

27. V OHYBU LESNÍ CESTY VYROSTLA MALÁ SASANKA. KVĚTLA TAM VE VEČERNÍM SLUNCI. TU ŠEL KOLEM JEŽEK. KDYŽ CHTĚL SEŽRÁT LÍSTEK SASANKY, TATO STRACHY ZVOLALA: NEOKUSUJ MĚ, JSEM MALÁ SASANKA. JEŽEK ALE NEROZUMĚL ŘEČI SASANEK A LÍSTEK SEŽRAL. PO NĚJÁKÉM ČASE ŠEL KOLEM ZAJÍC. KDYŽ CHTĚL SEŽRÁT LÍSTEK SASANKY, TATO STRACHY ZVOLALA: NEOKUSUJ MĚ, JSEM MALÁ SASANKA. ALE ANI ZAJÍC NEROZUMĚL ŘEČI SASANEK A UKOUSL JÍ LÍSTEK. PO NĚJÁKÉM ČASE ŠEL KOLEM JEZEVC. KDYŽ CHTĚL SEŽRÁT POSLEDNÍ LÍSTEK SASANKY, TATO STRACHY ZVOLALA: NEOKUSUJ MŮJ POSLEDNÍ LÍSTEK, JSEM MALÁ SASANKA. ALE JEZEVEC NEROZUMĚL ŘEČI SASANEK A POSLEDNÍ LÍSTEK SEŽRAL. TAK TAM STÁLA SASANKA BEZ LÍSTKŮ, KDYŽ TU ŠLA PO CESTĚ SRNKA. PROTOŽE CHTĚLA UKOUSNOUT KVĚT SASANKY, TATO ZOUFALE ZVOLALA: NEŽER MĚ, NEŽER MŮJ KVĚT, CHCI ZŮSTAT NAŽIVU, JSEM MALÁ SASANKA. ALE SRNKA NEROZUMĚLA ŘEČI SASANEK A CHTĚLA JI STEJNĚ SEŽRÁT, KDYŽ TU ZAZNĚLA HLASITÁ RÁNA A SRNKA PADLA K ZEMI. Z LESNÍHO PODROSTU VYSTOUPIL MYSLEVECKÝ ČINOVNÍK, POPADL MRTVOU SRNKU A ODTÁHL JI NA OKRAJ CESTY, PŘIČEMŽ NEDBALE ZASLÁPL SASANKU. PAK SRNKU OTEVŘEL, VYVRHNUV KOMPLETNÍ VNITŘNOSTI, NASTRAKL JE DO IGELITOVÝCH TAPEK A TY TO BATOHU,

OBRAZ VII.
APORIE (SLEPÁ ULÍČKA)

Někde jinde, už ne v divadle. Na levé straně stojí stánek s občerstvením, na pravé skupinka bříz. Za tím nebe. Vzdálený hluk rychlostní komunikace.

Od bráz ke stánku přelétávají tam a zase zpátky tři vlaštovky, pořád dokola. Navzájem se přitom přibližují, potom zase trochu vzdalují, pak se zase přibližují. Létají jedna přes druhou, v kolísavých vlnách, a potichu švitoří.

Ležím tu v trávě. Dnes dopoledne mi někdo volal: nějaký nahraný hlas mi říkal, že jsem vyhrál auto. Po chvíli jsem zavěsil. Chodil jsem po bytě sem a tam a stíral jsem z políček prach, odpovídal na jeden e-mail a volal své matce, ale nikdo nebyl doma. V supermarketu jsem koupil mléko, chleba, mraženou zeleninu a žrádlo pro kočku a zaplatil jsem kartou. Prošel jsem po vlastních nohách sídlištěm, po šterkové cestě pryč do polí. Ted tu ležím pod tímhle nebem. Počasí je vlastně moc fajn.

Z německého originálu **Einige Nachrichten an das All** vybral a přeložil **Michal Kotrouš**. Autorská práva k textu pro ČR zastupuje Aura-Pont, s.r.o.

VYČISTIL VNITŘEK SRNKY TROCHOU VODY, HODIL SI JI
 PŘES RAMENO A TĚŽKÝM KROKEM ODEŠEL KE SVÉMU
 LANDROVERU, KTERÝ ZAPARKOVAL NA NEDALEKÉ PASECE.
 CESTOU DOMŮ HRÁLI V RÁDIO PISNÍČKU (NOTHING
 COMPARES TO YOU), KTERÁ PŘIPOMNĚLA MYSLEČKÉMU
 ČINOVNÍKVI JEHO MLÁDÍ, JEŽ STRÁVIL SE SVOU JIŽ
 ZESNULOU MATKOU NA STATKU U ŘEKY MOSELY. TU HO
 PŘEPADL VELIKÝ SMUTEK, PO TVÁŘÍCH MU KANULY SLZY
 A KAPALY NA MODROU UMĚLOU KŮŽI AUTOSEDAČKY.

KRESBY FIXOU VÝSÍLOVANÉ SVĚTLEM.

29 DNY, KDY BYLO NĚCO ZVLÁŠTNÍHO.

30 JDI SE VYSRAT.

31 ZAMĚSTNANEC CALL CENTRA JOHN MATTOV BYL VEČER SEDMÁCTHÉHO ZÁŘÍ DVA TISÍCE ŠEST POTÉ, CO SLEDOVAL VE SVĚM BYTĚ NA TACONU VE STATĚ GEORGIA, USA, DOKUMENT O NORSKÝCH ZÁVODECH SOBÍCH SPŘEŽENÍ, POTÉ, CO SE POKOŮŠEL DOVOLAT SVÉ SESTRĚ KAREN, ABY JÍ ŘEKL, ŽE NEVÍ, CO MÁ DÁT SVÉ MATCE K JEDNADEŠÁTÝM NAROZENINÁM, NIKDO TO ALE NEZVEDL, POTÉ, CO SI Z POČÍTAČE VYTISKL A ZALAMINOVAL FOTKU SVÉ KOČKY MILLY, POTÉ, CO NA CHVÍLI ODEŠEL Z DOMU, ABY SI KOUPIL V SUPERMARKETU, JEŠTĚ NEŽ ZAVROU, K SNÍDANI PARMskou ŠUNKU, SRAŽEN DOPROVODNÝM VOZIDLEM KONVOJE NASA. JEHO BYT ZŮSTAL OPUŠTĚNÝ, KOČKA MILLY SE DOSTALA DO MAČONSKÉHO ÚTLUKU ZVÍŘAT „ALL-ABOUT-ANIMALS“, KDE STRÁVILA VE VYKACHLÍKOVANÉ MÍSTNOSTI S DVANÁCTI DALŠÍMI KOČKAMI PŘESNĚ TŘI ČTVRTĚ ROKU. POTÉ SE MILLY UJALI MANŽELÉ BEN A MELISSA ELDEYOVI, KTERÍ JÍ DALI JMÉNO STRIDER. (KONEC DOBŘÝ, VŠECHNO DOBRĚ.) STRIDER SI NA SVŮJ NOVÝ DOMOV RYCHLE ZVYKLÁ. ZHRUBA DVA MĚSÍCE POTÉ, CO SI ELDEYOVI ODVEZLI STRIDER Z ÚTLUKU, DOSTALA MELISSA ELDEYOVÁ OD SVÉ TETY (Z OTCOVY STRANY) DOPIS, V NĚMŽ JÍ TETA POSÍLALA TISÍCDOLAROVOU BANKOVKU. NICMĚNĚ KRÁTCE NATO TETA LINDA ZAVOLALA A POPROSILA MELISSU, ABY JÍ BANKOVKU VRÁTILA, POSLALA JÍ TOTIŽ OMYLEM, JE SKUTEČNOSTI VLASTNĚ CHTĚLA POSLAT JENOM STO DOLARŮ. VEČER TĚHOŽ DNE SE BEN DÍVAL Z OKNA LOŽNICE NA NOČNÍ NEBE, NA NĚMŽ ZÁŘIL VELIKÝ A JASNÝ MĚSÍC V ÚPLŇKU. KDYŽ SE BEN PODÍVAL POZORNĚJI (TROCHU PŘÍMHOURLI OČI), ZDÁLO SE MU, ŽE ROZPOZNAL NA POVRCHU NĚJAKÉ KOMPLEXY BUDOV. UPOZORNIL NA TO SVOU ŽENU MELISSU, TA ALE POUHÝ OKEM NIC PODOBNÉHO ROZPOZNAT NEDOKÁZALA. BEN ŠEL DO SKLEPA, ABY TAM NAŠEL SVŮJ DÁLEKOHLED, TEN ALE NENAŠEL. DRUHÉHO DNE JELI BEN A MELISSA SVÝM MITSUBISHI NA VÝLET DO BLÍŽKÉ REKREAČNÍ OBLASTI WALKER LAKES. KDYŽ ZAPARKOVALI MEZI JAVORY, ZMOCNIL SE MELISSY NÁHLE POCIT, ŽE JÍ SRDCE SEVRĚLA LEDOVÁ DLAŇ. TEN POCIT BYL HNED PRYČ. KDYŽ O TOM CHTĚLA ŘÍCT SVĚMU MUŽI BENOVI, TENTO NÁHLE ZMIZEL, I MITSUBISHI ZMIZELO A TAKY JAVORY, MUŽI NEŽ ZAPARKOVALI, A ZMIZELA ROVNĚŽ REKREAČNÍ OBLAST, JEZERA WALKER LAKES BYLA PRYČ, DÁLNICE BYLA PRYČ A LOM NA ŠTERK TAKY, ZMIZELO I MAČONSKÉ LETIŠTĚ A DVD PŘEHRAVAČ, KTERÝ DOSTALI MELISSA A BEN JAKO DÁREK OD SVÉ DCERY JENNIFER, A K NALEZENÍ UŽ NEBYLI ANI ALIGÁTORI VE FLORIDSKÝCH MOČÁLECH A Z VÍDEŇSKÉHO PRÁTRU ZMIZELO OBŘÍ KOLO, ZMIZELO I LABE A RÝN A ALPY A ZMIZELY I PÁRKY Z HRNCE A ZMIZEL I HRNEC A LÁSKA JE PRYČ A NENÁVIST A BEZNADĚJ A RADOST A SAMOTA. VANE UŽ JENOM LEHKÝ VÁNEK, ŠELESTÍ V LISTECH KŘOVÍ, KTERÉ UŽ TAKY DÁVNO ZMIZELO, ALESPŇO TO SE DÁ S JISTOTOU ŘÍCT.

MIKROSPÁNEK PŘI SEZENÍ NA ZÁCHODÉ.
2 ADAM ZPLODIL ŠÉTA A ŠÉT ZPLODIL ENOŠE A ENOŠ
ZPLODIL KÉNANA A KÉNAN ZPLODIL MAHALALELA
A MAHALALEL ZPLODIL JEREDA A JERED ZPLODIL
HENOCHA A HENOCH ZPLODIL METUZALEMA
A METUZALEM ZPLODIL LÁMECHA A LÁMECH ZPLODIL
NOEMA A NOE ZPLODIL HERBERTA A HERBERT ZPLODIL
VILÉMA A VILEM ZPLODIL JINDŘICHA A JINDŘICH ZPLODIL
KARLA A KAREL ZPLODIL RUDU A RUDA ZPLODIL TOMÁŠE
A TOMÁŠ ZPLODIL VALTRA A VALTR (KTERÝ CELÝ ŽIVOT
PRACOVAL JAKO ELEKTRIKÁŘ V JEDNOM JEDINÉM
PODNIKU) ZPLODIL KARSTENA A KARSTEN ZPLODIL KEVINA
A KEVIN DĚ KOLEM, DÍVÁ SE NAHORU DO KORUN STROMŮ,
KTERÉ STOJÍ V ŘADÁCH PODÉL ULICE, A JDE NAKUPOVAT
A VEČER SE DÍVÁ V TELEVIZI NA POŘAD, V NĚMŽ CHODÍ
AMERIČANÉ DO MAĎARSKÝCH ZÁMKŮ NA LOVY DUCHŮ,
FOTOGRAFUJÍ V TEMNOTĚ DIGITÁLNÍ FOTOPAPÁRY
A NĚKDY JE NA FOTOGRAFIÍCH NĚCO VIDĚT, ZÁŘÍČÍ BODY,
ALE JE TO JENOM PRACH, JENŽ SE ODRAŽÍ VE SVĚTLE
BLESKU, HLOUPÁ NÁHODA, JINAK NIC.
3 MIGRACE ŽAB PO RYCHLOSTNÍ SILNICI.
4 PRO PLÁČ NEEEXISTUJE ŽÁDNÉ VĚDECKÉ VYSVĚTLENÍ.
JEDNOU POKUSNÁ OSOBA PLAKALA, KDYŽ SE JAKO DÍTĚ
ŘÍZLA PŘI OŘEZÁVÁNÍ KLACKU DO PAŽE A VYSTŘÍKLA KREV.
JINDY PLAKALA PŘI SLEDOVÁNÍ FILMU, V NĚMŽ LEŽEL
MEDVĚD, KAMARÁD JEDNÉ ESKYMÁCKÉ DÍVKY, MRTVÝ
NA DNĚ ROKLE. JINDY PLAKALA UPROSTŘED NOCI, KDY
DOSTALA NÁHLÝ STRACH ZE SMRTI. JINDY PLAKALA, KDYŽ
POHLEDLA NA KRÁLÍČKA, SEDĚL V DŘEVĚNÉ BEDYŇCE
A ČEKAL NA ŽRÁDKO A ONA BYLA TOU OSOBOU, KTERÁ
ONO ŽRÁDKO PŘINESLA A DÍVALA SE NA TO.
5 OTÁZKY VOLANÉ DO REZAVÉ ROURY.
6 NÁDHERNÉ KVETE KRUČINKA NA STRÁNÍCH HALDY SUTĚ.
7 MILDRENDENSTVÍ.
8 TRÁVA ROSTE Z OČÍ JESSIKY DOBLEROVÉ, TRÁVA ROSTE
Z UŠÍ PETRA KOHLERTA, TRÁVA ROSTE Z UŠÍ ROLFA
BELLMANNNA, TRÁVA ROSTE ZE ZAD SOFIE ELIZABETY
MELLNEROVÉ, TRÁVA ROSTE ZE PSA GERHILDA
TRAUNERTOVÉ, TRÁVA ROSTE Z PRDELE HERBERTA
KÜSTERA. ZELENÁ SE TRÁVA, TRÁVIČKA.
9 SMÍCH NA KONCI CHODBY HOTELU.
10 PĚNKAVA VOLÁ: RRR - ČAČFAČFAJRAJČÁK.
11 NEDÁ SE ŘÍCT, ŽE ŠTĚSTÍ NEEEXISTUJE. ŠTĚSTÍ EXISTUJE,
NĚKDY JE ZCELA REÁLNÉ, NA OKAMŽIK JE ZCELA REÁLNÉ,
ŠTĚSTÍ JE JAKO MALÁ RÁNA ELEKTŘINOU, VJEDĚ DOVNITŘ,
HODNĚ HLUBOKO DO SRDCE. ALE KDYŽ TAM DORAŽÍ, JE
PRYČ.
12 ZAHRADNÍ SALÁT, HLÁVKOVÝ SALÁT, KADEŘAVÝ SALÁT,
ŘÍMSKÝ SALÁT, CHRĚSTOVÝ SALÁT, LEDOVÝ SALÁT,
NUDLOVÝ SALÁT, ČEKANKA OBECNÁ, ČEKANKA SALÁTOVÁ,
ŠTERBÁK, RUKOLA, MANGOLD, ŠPENÁT, VODNÍ ŠPENÁT,
LEBEDA, ŘEŘIŠNICE, ŠRUCHA PORTULÁK, BATOLKA,
MALABARSKÝ ŠPENÁT, INDICKÝ ŠPENÁT, ČTYŘBOČ,
NOVOZÉLANDSKÝ ŠPENÁT, PLAMATKA, LISTY JUTOVNÍKU,
KOSMATEC, DENIVKY, NAPŘ. DENIVKA PĚLAV, MERLÍK
HLAVATÝ, MERLÍK BÍLÝ, ŠTOVÍK ZAHRADNÍ, BRUKEV
ZELNÁ, BRUKEV ŠTÍNŮVÁ, BRUKEV-TUŘÍN, BRUKEV-ŘEPÁK,
BRUKEV-ŘEPA, VODNICE ŘAPIKATÁ, ČERNÁ HOŘČICE,
STRACH, ŽE BY VLASTNÍ RODIČE MOHLI ZEMŘÍT, BRUKEV
ZELNÁ, KVĚTÁK, ROMANESCO, BROKOLICE, KEDLUBNA,
HLÁVKOVÉ ZELÍ, ČERVENÉ ZELÍ, BÍLÉ ZELÍ, ŠPÍCATÉ ZELÍ,
HLÁVKOVÁ KAPUSTA, RŮŽIČKOVÁ KAPUSTA, KADEŘÁVEK,
ČERNÁ KAPUSTA, DŘEŇOVÁ KAPUSTA, BRUKEV ČÍNSKÁ,
ŘEPA OKAJKA, PEKINGSKÉ ZELÍ, PAK CHOI, BRUKEV
VODNICE, RALEPI, ARTIČOK, CUKETA, DYŇE HOKAIDO,

TYKEV MUŠKÁTOVÁ, TYKEV FIKOLISTÁ, TYKEV KALABASA, OKURKA MOMORDIKA, LUFÁ VÁLCOVITÁ, RAJČE, AMARANT, LILEK, AVOKÁDO, IBIŠKOVÉ JEDLÝ, CHLEBOVNÍK, KAROTKA, BRUKEV PRODLOUŽENÁ, TELTOWSKÁ ŘEPA, KŘEN, REDKVIČKA, ČERNÁ ŘEDKEV, WASABI, BRAMBOR, HADÍ MORD ŠPANELSKÝ, PĚTIZEL, KRABILICE HLÍZNATÁ, KOŘEN LOTOSU, CIBULE, ZIMNÍ CIBULE, CIBULE PERLOVKA, ČESNEK, ŠALOTKA, PŘÍRKE, MEDVĚDÍ ČESNEK, TĚSNICI KROUŽEK KLIKOVÉ HŘÍDELE, LEDVINOVITÉ FAZOLE, PERLOVITÉ FAZOLE, BÍLÉ FAZOLE, STRAKATÉ FAZOLE, ČERNÉ FAZOLE, SOJOVÉ BOBY, HRÁCH, HRÁCH SETÝ, HRÁCH SETÝ PELUŠKA, HRÁCH SETÝ CUKROVÝ, HRÁCH SETÝ OBROVSKÝ, TOLICE, VOJTĚŠKA OBECNÁ, CIZRNA, ČOČKA, LUPINA, VÍKEV, BOB OBECNÝ, HRACHOR SETÝ, HRACHOR HLÍZNATÝ, VIGNA OMĚJOLISTÁ, FAZOLE AZUKI, FAZOLE MUNGO, PODZEMNICE BAMBARA, ČASOPISY O GOLFU, RÝŽOVÉ FAZOLE, VIGNA VEXILLATA, VIGNA ČÍNSKÁ, ČERNOOKÝ HRÁCH, HRÁCH CATJANG, KAJAN INDICKÝ, FAZOLE GEOCARPA, KOŇSKÁ FAZOLE MACROTYLOMA UNIFLORUM, PRASKAVEC LEDENCOVÝ, PACHYRHIZUS, LABLAB PURPurový, KANAVÁLIE, CANAVALIA GLADIATA, DAIKON, PROSKURNÍK LÉKARSKÝ, JAPONSKÁ REBARBORA, KORIANDR, BATÁTY, MERLÍK QUINOA, PASTINÁK, POVÍJNICE VODNÍ, MANIOK.

13 TŘÍ DIMENZE PROSTORU A DIMENZE ČASU TVOŘÍ ČTYŘDIMENZIONÁLNÍ STRUKTURU. TATO STRUKTURA JE OZNAČOVÁNA JAKO ČASOPROSTOR. V TÉTO STRUKTURĚ EXISTUJE DALŠÍ, KAUZÁLNÍ STRUKTURA. KAUZÁLNÍ STRUKTURA JE ÚHRN VŠECH VÝPOVĚDÍ, KTERÉŽTO SE MOHOU VZÁJEMNĚ OVLIVNIT. NĚKDE MEZI TÍM SÍDÍ U STOLU OTEC A MATKA. OTEC ŘEKNE: PODEJ MI PROSÍM TEN SALÁM. MATKA MU HO PODÁ. ŘEKNE: TADY, PROSÍM. OTEC ŘEKNE: ZA CHVÍLI BUDE V TELEVIZI GÜNTHER JAUCH. A NÁJEDNOU SE OTEC I MATKA OBRÁTÍ V POPEL A PŘIJDĚ VÍTR A ODNESE JE A FOUKÁ KOLEM DOMU, TAKŽE SE VŠECHNO TRĚSE A KLEPE.

14 PARTIE STOLNÍHO TENISU PROTI ZVEDNUTÉ DESCE.

15 VEČER VYTAHNOU NA PEVNINU UTOPENCE. ZA DUNAMI SE ROZSVĚCÍJÍ POULIČNÍ LAMPY.

16 NESMYSLNOST OBRÁCENÉ: TSONLVSYMSEN.

17 ANI SAMY HVĚZDY JIŽ NEJSOU HVĚZDAMI, JSOU TO SPÍŠ LAMPÍČKY NA ŽÁDNÉ OBLOZE ATD. ATP.

18 POSLEDNÍ LESNÁČEK LOUISIANSKÝ (VERMIVORA BACHMANII) BYL NÁLEZEN POTÉ, CO BYL POUŽAVÁN ZA VYMŘELÉHO, V POLDVEČER SEDMEHO SRPNA DEVATENÁCT SET ŠEDESÁT JEDNA ZAMĚSTNANCEM POŠTY A AMATÉRSKÝM ORNITOLOGEM JEFFEM RUSSELEM V JEHO ZAHRADĚ V LAURENS V JIŽNÍ KAROLINĚ ZA SKŘÍNÍ NA ZAHRADNÍ NÁČINNÍ. TĚŽCE DÝCHAJÍCÍ ŽLUTOŠEDÝ PTÁČEK ŽIL JIŽ JEN NĚKOLIK MINUT.

19 VŠEOBECNĚ A MRAČNĚ VZDĚLÁNÍ.

20 JEŽCI JSOU V OMAČOVACÍ PASTI OSLEPENI ELEKTRINOU A USMRČENI VYKRVCÁNÍM POMOCÍ OTEVŘENÍ KRČNÍCH ŽIL. KREV POTŘEBNÁ PRO POTRAVINÁŘSKOU VÝROBU JE PO POUŽITÍ PORÁŽKOVÉHO NŮŽE VYSÁVÁNA HADIČKOU DO MÍCHAČKY. JEŽCI JSOU BĚHEM VYKRVCÁNÍ VLEZE PŘEPRAVENI PŘIČNÝM DOPRAVNÍKEM NA ŽLAB. PO ÚPLNÉM VYKRVCÁNÍ JSOU ZVÍŘATA POMOCÍ ZDVÍŽE ZAVĚŠENA NA POJEZDOVOU DRAHU KE SPAŘOVACÍ LÍNCE. TAM NÁSLEDUJE NEJPRVE ČIŠTĚNÍ V KARTÁČOVÉ PRAČCE. NÁSLEDNĚ JSOU ZAVĚŠENÁ MALÁ ZVÍŘATA DOPRAVENA DO SPAŘOVACÍHO TUNELU. PO AUTOMATICKÉM SEJMUTÍ ZE SMYČKY SE JEŽEK DOSTANE DO ODOBODINOVACÍHO ZAŘÍZENÍ. POTÉ K DALŠÍMU ZPRACOVÁNÍ ZNOVU PŘES ZDVÍŽ NA POJEZDOVOU DRAHU. POMOCÍ DOPRAVNÍKU JSOU NÁSLEDNĚ JEŽCI DOPRAVENI K ČIŠTĚNÍ

A DEKONTAMINACI DO ŠKUBACÍ SUŠIČKY (ODSTRANĚNÍ JEDNOTLIVÝCH BODLIN, SUŠENÍ), PECE (ZDE NÁSLEDUJE OPALENÍ ZBYTKU SRSTI A BODLIN) A VODNÍ ŠKUBAČKY (ODSTRANĚNÍ PŘIPÁLENÝCH BODLIN GUMOVÝMI KARTÁČI). POTÉ JSOU ODSTRANĚNY OČI A UŠNÍ BOLTCE. V DALŠÍM PROCESU NÁSLEDUJE VÝJMUTÍ ORGÁNŮ, ČTVRCENÍ A VÝPLACH TĚLA JEŽKA, DŘÍVE NEŽ SE SPOLU S TĚMITO ORGÁNY ZNOVU PODROBÍ VYŠETŘENÍ MASA. PO NÁSLEDNÉM NAREŽÁNÍ JEŽČÍCH PŮLEK NÁSLEDUJE VÁŽENÍ A TRÍDĚNÍ. PŮLKY JSOU PAK DOPRAVENY AUTOMATICKÝCH DOPRAVNÍKEM DO CHLADÍRNY JEŽKŮ, KDE JSOU PŘIPRAVENY K EXPEDICI.

21. POJOKNÉ ZDE SPOČÍVÁ MĚSTO. SPÍ ŠŤEV, SPÍ HOKYNÁŘ, SPÍ HASIČ, SPÍ OPTIK, SPÍ ŘEZNÍK, SPÍ KEY ACCOUNT MANAGER, SPÍ NEZAMĚSTNANÝ, SPÍ PES FLORISTY, SPÍ STROM V PARKU, BANKOMAT, POMOCNÝ DĚLNÍK, SPÍ NAPROSTÝ KŘETĚN, SPÍ STRACH, SPÍ ÚVĚROVÝ ZÁMĚR, SPÍ KÉRKA NAD ZADEČKEM, SPÍ FINANČNÍ KRIZE, SPÍ PANÍ MELKBRONNOVÁ, SPÍ UČITEL LATINY MÜLLER, SPÍ MACBOOK, SPÍ KÍKUS, VŠECHNO SPÍ. POJOKNÉ SPOČÍVÁ MĚSTO ZDE, POD NEKONEČNÝM NEBEM.

22. RECEPT NA GRILOVACÍ OMAČKU VZATÝ Z HROBU.

23. I PRAVIL EZEKAT LENOCHIMOVI: JDI NA POLE, JSOU DOBRĚ OBĚDLÁNA. I ŠEL LENOCHIM NA POLE, TA VŠAK BYLA PUSTÁ A PRAŽDNÁ. POTÉ ŠEL LENOCHIM ZPĚT K EZEKATOVÍ. A TENTO MU PRAVIL: JDI K DIVOKÝM VČELÁM A SKLÍŽEJ JEJICH SLADKÝ NEKTAR, KTERÝ PILNĚ NASBÍRALY. I ŠEL LENOCHIM ZA VČELAMI, AVŠAK TY BYLY PRYČ A ZBYL TAM JEN SUCHÝ, TRNITÝ KEŘ. POTÉ ŠEL LENOCHIM ZPĚT K EZEKATOVÍ. A TENTO PRAVIL: JDI VZHŮRU KE HVĚZDÁM, VEZMI SI OD NICH SVĚTLO A JEZ HO. I ŠEL LENOCHIM VZHŮRU KE HVĚZDÁM, BYLY TO VŠAK JENOM TEMNÉ BALVANY Z PRACHU A PÍSKU. I ŠEL ZPĚT K EZEKATOVÍ A PRAVIL: VLOŽIL JSEM DO TEBE VŠECHNU SVOJI NADĚJI, ALE TYS MĚ OBELHAL. TU SI LENOCHIM POVSML, ŽE UŽ TU NEJENÍ ANI EZEKAT, A BYLO MU, JAKO BY MU UŽÍRAL SRDCE VĚSNÝ HLAD.

24. JEDEN KONEC VESMÍRU NEMÁ S TÍM DRUHÝM NIC SPOLEČNÉHO.

25. ŠÁLEK SNĚHU, ŠÁLEK TAJE.

26. NA KARTĚ UŽ ŽÁDNÝ ZŮSTATEK.

27. V OHYBU LESNÍ CESTY VYROSTLA MALÁ SASANKA. KVĚTLA TAM VE VEČERNÍM SLUNCI. TU ŠEL KOLEM JEŽEK. KDYŽ CHTĚL SEŽRÁT LÍSTEK SASANKY, TATO STRACHY ZVOLALA: NEOKUSUJ MĚ, JSEM MALÁ SASANKA. JEŽEK ALE NEROZUMĚL ŘEČI SASANEK A LÍSTEK SEŽRAL. PO NĚJAKÉM ČASE ŠEL KOLEM ZAJÍC. KDYŽ CHTĚL SEŽRÁT LÍSTEK SASANKY, TATO STRACHY ZVOLALA: NEOKUSUJ MĚ, JSEM MALÁ SASANKA. ALE ANI ZAJÍC NEROZUMĚL ŘEČI SASANEK A UKOUSL JÍ LÍSTEK. PO NĚJAKÉM ČASE ŠEL KOLEM JEZEVC. KDYŽ CHTĚL SEŽRÁT POSLEDNÍ LÍSTEK SASANKY, TATO STRACHY ZVOLALA: NEOKUSUJ MŮJ POSLEDNÍ LÍSTEK, JSEM MALÁ SASANKA. ALE JEZEVC NEROZUMĚL ŘEČI SASANEK A POSLEDNÍ LÍSTEK SEŽRAL. TAK TAM STÁLA SASANKA BEZ LÍSTKŮ, KDYŽ TU ŠLA PO CESTĚ SRNKA. PROTOŽE CHTĚLA UKOUSNOUT KVĚT SASANKY, TATO ZOUFALE ZVOLALA: NEŽER MĚ, NEŽER MŮJ KVĚT, CHCI ZŮSTAT NAŽIVU, JSEM MALÁ SASANKA. ALE SRNKA NEROZUMĚLA ŘEČI SASANEK A CHTĚLA JI STEJNĚ SEŽRÁT, KDYŽ TU ZAZNĚLA HLASITÁ RÁNA A SRNKA PADLA K ZEMI. Z LESNÍHO PODROSTU VYSTOUPIL MYSLIVECKÝ ČINOVNÍK, POPADL MRTVOU SRNKU A ODTÁHL JI NA OKRAJ CESTY, PŘIČEMŽ NEDBALE ZASLÁPL SASANKU. PAK SRNKU OTEVŘEL, VYVRHNUV KOMPLETNÍ VNITŘNOSTI, NASTRAL JE DO IGELITOVÝCH TAPEK A TY TO BATOHU,

VYČISTIL VNITŘEK SRNKY TROCHOU VODY, HODIL SI JÍ
 PŘES RAMENO A TĚŽKÝM KROKEM ODEŠEL KE SVĚMU
 LANDROVERU, KTERÝ ZAPARKOVAL NA NEDALEKÉ PASECE.
 CESTOU DOMŮ HRÁLI V RÁDIU PÍSNÍČKU (NOTHING
 COMPARES TO YOU), KTERÁ PŘIPOMĚLA MYSLIVECKÉMU
 ČINOVNÍKOVI JEHO MLÁDÍ, JEŽ STRÁVIL SE SVOU JIŽ
 ZESNULOU MATKOU NA STATKU U ŘEKY MOSELY. TU HO
 PŘEPADL VELIKÝ SMUTEK, PO TVÁŘICH MU KANULY SLZY
 A KAPALY NA MODROU UMĚLOU KŮŽI AUTOSEDAČKY.
 KRESBY FIXOU VÝSÍVANÉ SVĚTLEM.
 DNY, KDY BYLO NĚCO ZVLÁŠTNÍHO.
 JDI SE VYSRAT.
 ZAMĚSTNANEC CALL CENTRA JOHN MATTOV BYL
 VEČER SEDMNÁCTÉHO ZÁŘÍ DVA TISÍCE ŠEST POTÉ,
 CO SLEDOVAL VE SVĚM BYTĚ V MACONU VE STÁTĚ
 GEORGIA, USA, DOKUMENT O NORSKÝCH ZÁVODECH
 SOBICH SPŘEŽENÍ, POTÉ, CO SE POKOUSEDI DOVOLAT
 SVÉ SESTRĚ KAREN, ABY JÍ REKL, ŽE NEVÍ, CO MÁ DÁT
 SVÉ MATCE K JEDNÁDEŠÁTÝM NAROZENINÁM, NIKDO
 TO ALE NEZVEDL, POTÉ, CO SI Z POČÍTÁČE VYTISKL
 A ZALAMINOVAL FOTKU SVÉ KOČKY MILLY, POTÉ, CO NA
 CHVÍLI ODEŠEL Z DOMU, ABY SI KOUPIL V SUPERMARKETU,
 JEŠTĚ NEŽ ZAVŘOU, K SNIDANI PARMSKOU ŠUNKU,
 SRAŽEN DOPROVODNÝM VOZIDLEM KONVOJE NASHA. JEHO
 BYT ZŮSTAL OPUŠTĚNÝ, KOČKA MILLY SE DOSTALA DO
 MACONSKÉHO ÚTULKU ZVÍŘAT „ALL-ABOUT-ANIMALS”,
 KDE STRÁVILA VE VYKACHLIKOVANÉ MÍSTNOSTI
 S DVANÁCTI DALŠÍMI KOČKAMI PŘESNĚ TŘI ČTVRTĚ ROKU.
 POTÉ SE MILLY UJALI MANŽELÉ BEN A MELISSA ELDEYOVI,
 KTERÍ JÍ DALI JMÉNO STRIDER. (KONEC DOBRÝ, VŠECHNO
 DOBRĚ.) STRIDER SI NA SVŮJ NOVÝ DOMOV RYCHLE
 ZVYKLA. ZHRUBA DVA MĚSÍCE POTÉ, CO SI ELDEYOVI
 ODVEZLI STRIDER Z ÚTULKU, DOSTALA MELISSA ELDEYOVÁ
 OD SVÉ TETY (Z OTCOVY STRANY) DOPIS, V NĚMŽ JÍ
 TETA POSÍLALA TISÍCIDOLAROVOU BANKOVKU. NICMÉNĚ
 KRÁTCE NATO TETA LINDA ZAVOLOLA A POPROŠILA
 MELISSU, ABY JÍ BANKOVKU VRÁTILA, POSLALA JÍ TOTIŽ
 OMYLEM, VE SKUTEČNOSTI VLASTNĚ CHTĚLA POSLAT
 JENOM STO DOLARŮ. VEČER TĚHOŽ DNE SE BEN DÍVAL
 Z OKNA LOŽNICE NA NOČNÍ NEBE, NA NĚMŽ ZÁŘIL
 VELIKÝ A JASNÝ MĚSÍC V ÚPLNKU. KDYŽ SE BEN PODÍVAL
 POZORNĚJI (TROCHU PŘIMHOUIŘIL OČI), ZDÁLO SE MU, ŽE
 ROZPOZNAL NA POVRCHU MĚSÍCE NĚJÁKÉ KOMPLEXY
 BUDOV. UPOZORNIL NA TO SVOU ŽENU MELISSU, TA
 ALE POUHÝM OKEM NIC PODOBNÉHO ROZPOZNAT
 NEDOKÁZALA. BEN ŠEL DO SKLEPA, ABY TAM NAŠEL SVŮJ
 DALEKOHLED, TEN ALE NENAŠEL. DRUHÉHO DNE JELI
 BEN A MELISSA SVÝM MITSUBISHI NA VÝLET DO BLÍZKÉ
 REKREAČNÍ OBLASTI WALKER LAKES. KDYŽ ZAPARKOVALI
 MEZI JAVORY, ZMOCNIL SE MELISSY NÁHLE POCIT, ŽE JÍ
 SRDCE SEVRĚLA LEDOVÁ DLAŇ. TEN POCIT BYL HNED
 PRYČ. KDYŽ O TOM CHTĚLA ŘÍCT SVĚMU MUŽI BENOVÍ,
 TENTO NÁHLE ZMIZEL, I MITSUBISHI ZMIZELO A TAKY
 JAVORY, MEZI NĚŽ ZAPARKOVALI, A ZMIZELA ROVNĚŽ
 REKREAČNÍ OBLAST, JEZERA WALKER LAKES BYLA PRYČ,
 DÁLNICE BYLA PRYČ A LOM NA ŠTĚRK TUKY, ZMIZELO
 I MACONSKÉ LETIŠTĚ A DVD PŘEHRAVAČ, KTERÝ DOSTALI
 MELISSA A BEN JAKO DÁREK OD SVÉ DCERY JENNIFER,
 A K NALEZENÍ UŽ NEBYLI ANI ALIGÁTOŘI VE FLORIDSKÝCH
 MOČÁLECH A Z VÍDEŇSKÉHO PÁTRU ZMIZELO OBŘÍ
 KOLO, ZMIZELO I LABE A RÝN A ALPY A ZMIZELY I PÁRKY
 Z HRNCE A ZMIZEL I HRNEC A LÁSKA JE PRYČ A NENÁVIST
 A BEZNADĚJ A RADOST A SAMOTA. VANE UŽ JENOM LEHKÝ
 VÁNEK, SELESTÍ V LISTECH KŘOVÍ, KTERÉ UŽ TAKY DÁVNO
 ZMIZELO, ALESPŮN TO SE DÁ S JISTOTOU ŘÍCT.

Free Cinema & LAB DOBBLE

UVÁDÍ

Film —v— černé kuchyni

SUBSTANDARD B&W: 8mm filmy jako současné filmové médium

29. - 30.4.2017 | 10:00 - 18:00
6. - 7.5.2017

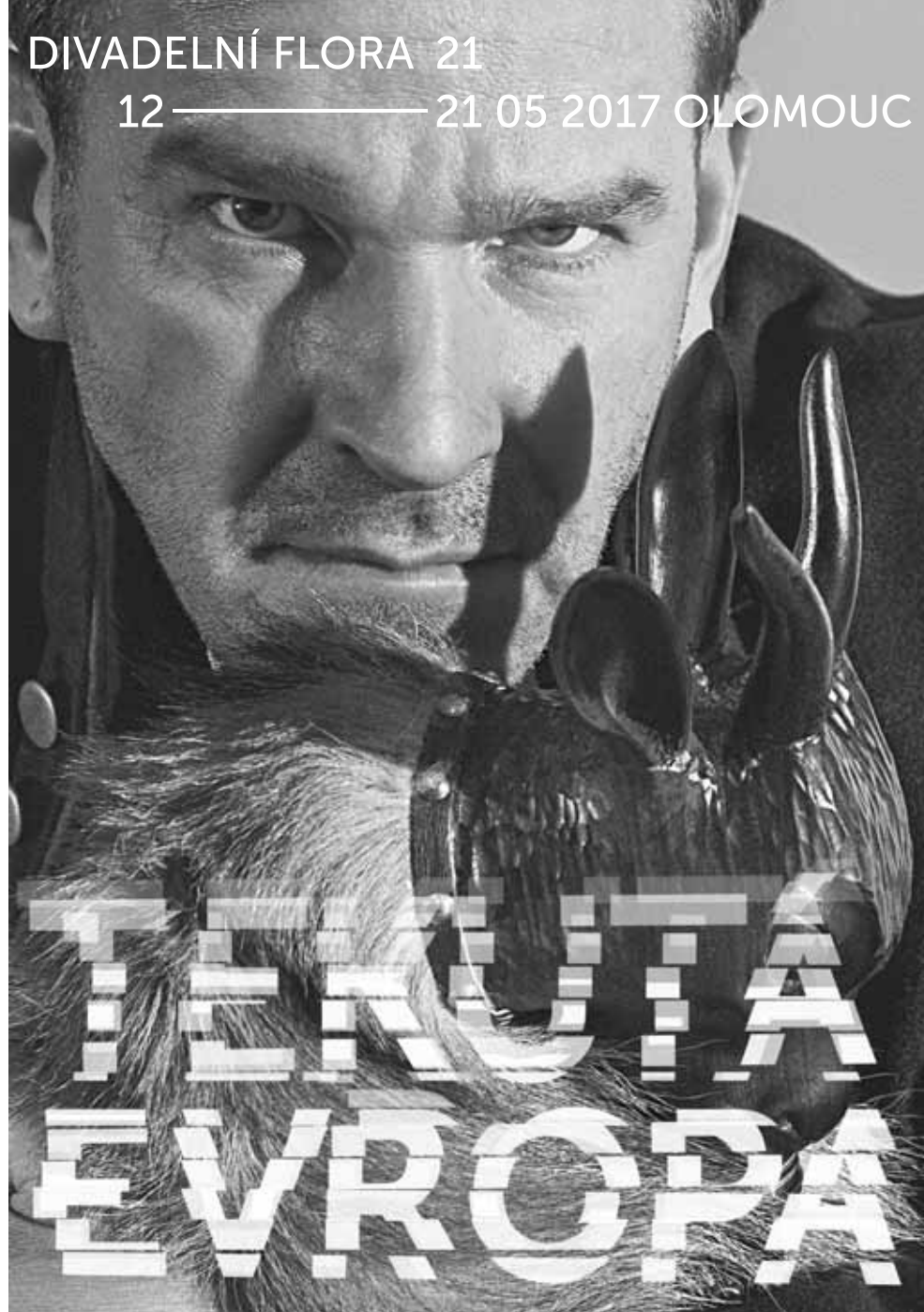
filmová surovina / filmová kamera / natáčení / vyvolávání / filmová projekce

Free Cinema / Labodoble

Registrace a více informací na:
alexandra@freecinema.cz

www.freecinema.cz www.facebook.com/FreeCinema

DIVADELNÍ FLORA 21
12 ————— 21 05 2017 OLOMOUČ



TERUTA EVROPA

**PŘEJETE SI PĚSTOVAT
SVÉ KONOPÍ**

LEGÁLNĚ?

PODPOŘTE PETICI ZA

**LEGALIZACI
KONOPÍ!**

**PETIČNÍ ARCHY A VEŠKERÉ
INFORMACE NAJDETE
NA WEBOVÝCH STRÁNKÁCH**

PETICE.LEGALIZACE.CZ

Legalizace.cz

magazín
Legalizace®
mediální partner

Poražený vítěz

Turecko vykročilo k prezidentskému systému

Těsný výsledek tureckého referenda je dalším krokem k prezidentskému systému s neskrývanými rysy diktatury. Zároveň ale dokládá, že odpor k prezidentu Erdoğanovi neslábne ani pod vlivem tvrdých represí, které zakouší turecká opozice.

JAKOB WILKE

„Je jedno, zda 1 : 0 nebo 5 : 0 – hlavní je vyhrát zápas,“ komentuje prezident Recep Tayyip Erdoğan výsledek referenda o přechodu na prezidentský systém. Historické hlasování o směřování země totiž vyhrál s 51,3 procenta jen o vlásek. Pochopitelně zcela jinak vidí záležitost mnoho tureckých občanů, kteří ihned poté, co byla pokořena další meta při odstraňování dělby moci, konečně zase zahájili rozsáhlé protesty. Ulicemi většiny velkých měst tak opět zní hlasité údery do hrnců a pánví – projev odporu proti bezpráví a netransparentnosti.

Referendum za výjimečného stavu

Ač měla vládní Strana spravedlnosti a rozvoje (AKP) přechod na prezidentský systém v agendě už od roku 2005, odhodlala se k závažnému kroku až nyní. V prosinci 2016, necelých pět měsíců po neúspěšném pokusu o převrat, podporována Stranou nacionalistického hnutí (MHP) přednesla v parlamentu návrh na několik ústavních změn. Prezident by se podle něj měl stát hlavou státu a vlády zároveň a jeho dekrety by přestaly platit jen v případě, že by parlament odsouhlasil ve věci vlastní zákonnou úpravu. Po velice krátkém projednání se pak v lednu 2017 přikročilo k hlasování. Vedle jednotně hlasující Republikánské strany lidu (CHP) se proti návrhu postavilo i šest poslanců MHP pod vedením vnitrostranické rebelky Meral Akşener. Lidově demokratická strana (HDP) hlasování na protest proti věznění svých jedenácti poslanců bojkotovala úplně. Výsledná nadpoloviční většina sice nestačila k uvedení

zákona v platnost, otevřela však cestu k dubnovému referendu.

Následující tři měsíce volebních kampaní byly více než neférové a proti předvolební atmosféře se vymezili pozorovatelé Organizace pro bezpečnost a spolupráci v Evropě (OBSE) i Rady Evropy. Již devět měsíců platí v Turecku výjimečný stav, který se významně dotkl občanských práv. Výrazně je například omezována již zmíněná prokurdská HDP, jejíž poslanci jsou již několik měsíců ve vazbě. Počty dalších předběžně zadržených členů strany se pohybují od stovek až do tisíců. Od pokusu o převrat dochází k cenzuře tiskovin a prostor pro volební propagaci tak skýtají především televizní stanice a noviny blízké vládě. V Turecku se proto kampani na podporu přechodu na prezidentský systém nešlo vyhnout, kdežto kampaň odpůrců návrhu musel volič aktivně hledat.



Prezident by se měl stát hlavou státu a vlády zároveň. Foto Alexandra Howlandová

Referendum ovlivnila také bezpečnostní situace na východě země, kde podle reportu OSN bylo ze svých domovů vyhnáno až pět set tisíc obyvatel. Ti si pak buď nestihli včas přihlásit nový trvalý pobyt, nebo museli počítat s přítomností těžce ozbrojených policistů a četníků ve volebních síních. V rozhodující neděli se brzy po zveřejnění prvních výsledků ozval turecký novinář Can Dündar. Na svém twitterovém účtu z německého exilu sdělil: „Jak se dalo předpokládat, hlasy z východu se přiklání k ‚Ano‘, hlasy ze západu k ‚Ne‘. Poslední slovo bude mít Istanbul.“ Dündarův tweet je možné číst jako projev nevraživosti mezi opozičníky, či dokonce opovržení, jež vůči Kurdům z východu pocituje západní kemalistická elita. Výsledky ale ukazují, že pravda leží někde uprostřed. Je pravda, že od voleb v červnu 2015 v některých regionech klesla podpora protivládní politiky, nelze však říct, že by se voliči z převážně kurdských oblastí přiklonili

k Erdoğanovi. Naopak v provinciích nejvíce postižených válkou opozice své postavení obhájila. Svou pověst tradiční protierdoğanovské bašty pak projevila provincie Tunceli, známá především pod původním jménem Dersim, kde pro „Ne“ hlasovalo více než osmdesát procent voličů, tedy nejvíce v celé zemi.

Boj pokračuje

V souvislosti s fluktuací voličských skupin upozorňuje Erik Meyersson, ekonom ze Stockholmské ekonomické školy, na zajímavý fakt: výrazně ubylo volebních okrsků, ve kterých se doposud ve prospěch vládní strany zásadně nevolilo. Jedná se především o kurdské oblasti na jihovýchodě země. Meyersson zde nabízí několik vysvětlení, která nejspíš jdou ruku v ruce. Ve zmíněných oblastech se příliš nezměnil počet voličů, ale pravděpodobně výrazně přibýlo příslušníků bezpečnostních složek. Je také otázka, zda bylo vysídleným obyvatelům umožněno volit. Dále je možné za náhlou změnou voličského chování spatřovat manipulaci s hlasy. K druhé variantě se přiklání opoziční strany CHP a HDP, které hned v pondělí po referendu napadly výsledky u Nejvyššího volebního výboru. Podle pozorovatelů a mnoha videí na sociálních sítích totiž volební komise využily rozhodnutí výboru povolit dodatečnou legalizaci neorazítkových lístků, což se týkalo zhruba 2,5 milionu hlasů ve prospěch referenda. Při rozdílu 1,5 milionu hlasů by úspěšné napadení dodatečně legalizovaných hlasů mohlo výrazně změnit výsledek.

Jen dva dny nato se však projevila neústupnost vládní garnitury a Nejvyšší volební výbor stížnosti jednoduše a bez přezkoumání odmítl. Pro tentokrát tedy Erdoğan svůj zápas na domácí půdě vyhrál, je si ale vědom, že v dalším utkání by slabý výsledek už nemusel ubránit. V referendu ztratil předstih ve velkých městech, jako jsou Istanbul a Ankara, a není jisté, jak dlouho budou prezidentovi krytí záda nacionalisté. Oproti všem slibům byl proto o tři měsíce prodloužen výjimečný stav, spekuluje se o nových dekretech a při demonstracích proti volebním podvodům bylo zatčeno několik desítek protestujících.

Autor studuje blízkovýchodní studia.

par avion

Z NĚMECKÉHO TISKU VYBRAL MARTIN TEPLÝ

DER SPIEGEL

Turecko 16. dubna hlasovalo o změně ústavy. Tábor prezidenta Erdoğanova zvítězil, i když poměrně těsnou většinou, a cesta k posílení úřadu prezidenta je volná. Výsledek byl tak těsný, že opozice požaduje anulování voleb, protože údajně docházelo k manipulaci s hlasy ve prospěch Erdoğanova. Především velká města jako Ankara, Istanbul nebo Izmir hlasovala „ne“. Internetová verze magazínu **Der Spiegel** a její redaktor Hasnain Kazim se na Velikonoční pondělí věnovali výsledku hlasování v Německu, kde žije cca 1,5 milionu tureckých občanů. Dopadlo to špatně pro Německo a dobře pro Erdoğanova. Především ve velkých městech návrh na změnu ústavy mezi lidmi uspěl: v Dortmundu bylo pro 76 procent voličů, ve Stuttgartu 66 procent. **Podle Kazima němečtí Turci spíše hlasovali proti státu a systému, ve kterém žijí, než že by své „ano“ adresovali Erdoğanovi.** „Mnozí mi řekli,

že hlasují pro prezidentský systém, protože je s nimi v Německu špatně zacházeno. A protože vědí, jak Německo vidí Erdoğanova a jeho plány kriticky.“ Podle Kazima jde v tomto případě jednoznačně o selhání jejich integrace, protože prostě nelze hlasovat pro autokratický systém, pro zatýkání novinářů a politických protivníků a pak si stěžovat, že je někdo neakceptuje. Jak je možné, že Turci v Německu v naprosté většině nesnášejí pravicově radikální strany jako AfD (které stejnou měrou nesnáší je) a současně volí radikálně autokratický režim prezidenta Erdoğanova? To je hádanka, na kterou je třeba hledat odpověď. Kazim je přesvědčen, že tímto volebním výsledkem Turci v Německu poškodili především sami sebe. A v neposlední řadě také své přátele v Turecku, kterým svým jasným „ano“ vrazili kudlu do zad. Protože právě ti budou Erdoğanovy eskapády muset trpět.

DIE WELT

Z jiného úhlu vidí výsledek Can Dündar, bývalý šéfredaktor opozičního deníku Cumhuriyet, který žije od července roku 2016 v Německu – víceméně jde o vyhnanství, kterému předcházelo systematické pronásledování tureckou policií poté, co Cumhuriyet zveřejnil reportáž o tom, jak Erdoğanův režim dodává zbraně islamistům. V rozhovoru v deníku **Die Welt** ze 17. dubna označuje výsledek referenda

za Pyrrhovo vítězství a jako konec Erdoğanovy éry. Vzhledem k vynaloženým prostředkům, neustálé mediální masáži a likvidaci protivníků opravdu nebylo těsné vítězství výsledkem, který by si mohl dát turecký prezident za rámeček. Nyní je všem – i jemu – jasné, že půlka národa jde proti němu. Také opozice dokázala, že když jde o zásadní věci, umí spolupracovat, což jí dává naději do prezidentských voleb v roce 2019. Nové sčítání volebních lístků ale podle Dündara vzhledem ke stavu turecké justice a její „práce na zakázku“ nemůže přinést nic nového. Jak ovšem s Tureckem po referendu nakládat? Je třeba hned začít se sankcemi, hrozbami a hospodářskou izolací? Dündar před tímto přístupem varuje. Právě proto, že Turecko není jednotlým blokem, stojícím za Erdoğanem, ale silně rozdělenou společností. **Turecká opozice teď naopak potřebuje intenzivní dialog s Evropou a podporu demokratických proudů ve společnosti.**

Frankfurter Allgemeine

V Německu stále nejvíce rezonují témata mezinárodní a bezpečnostní: uprchlíci, terorismus, Trump, Turecko... Na starou dobrou ekologii, odpady, ekozemědělství a genderovou problematiku jako by se zapomnělo. Trpí tím především Zelení, což analyzuje v článku ve **Frankfurter Allgemeine Zeitung** ze 13. dubna Tatjana Heidová. Kdyby se měly teď

konat volby, dosáhli by Zelení na pouhých sedm či osm procent, což představuje naprosto tragický výsledek. Již na začátku roku 2017 se nedostali v Sársku do parlamentu a v centrále strany v Berlíně se začalo bít na poplach. Co dělají špatně? **Zelení se podle Heidové stali stranou zbohatlického městského obyvatelstva. Jejich revolučnost a protest proti establishmentu jsou ty tam: proti čemu protestovat, když jádro voličstva tvoří výkvět velkoměstské vzdělané a dobře situované společnosti?** V dobách, kdy je na mezinárodní scéně relativní klid a stabilita a německé společnosti nehrozí více či méně reálné teroristické nebezpečí, jsou jejich tradiční tématy jistě na pořadu dne. Ale jakmile je tato rovnováha narušena a začíná jít o podstatu, je u Zelených vidět jistá bezradnost. Pokud tedy voliče nepřesvědčí, že mají co říct i k bezpečnostní a hospodářské politice, budou to mít v následujících měsících dost těžké.

Další na řadě

Středoevropská univerzita a Orbánovo tažení proti liberalismu

Nevybíravý politický útok na Středoevropskou univerzitu (CEU) sídlící v Budapešti může Viktoru Orbánovi přinést část hlasů ultrapravicového Jobbiku. Stejně tak je ale možné, že v kauze nejde pouze o eliminaci hnízda kritického myšlení, nýbrž také o lukrativní pozemky, na nichž se univerzita nachází.

JIŘÍ KOUBEK



Středoevropská univerzita je další na řadě v Orbánově tažení proti liberalismu. Foto Dan Hubig

Novela maďarského vysokoškolského zákona byla schválena a prezidentem podepsána v bleskovém tempu, typickém pro „demokracie nového střihu“, jako jsou Maďarsko či Polsko. V den prezidentova podpisu – 10. dubna – proti ní v centru Budapešti protestovaly desetitisíce lidí. Přitom jinde a za jiných okolností by sama o sobě nemusela být důvodem velkého rozruchu. Ostatně v mnoha ohledech zavádí obdobnou úpravu, jakou známe z České republiky. Problém je, že Středoevropská univerzita (CEU) může mít vcelku autentický pocit, že byla připravena tak, aby právě jí uškodila. Paranoia? V jiné zemi snad. Leč v Maďarsku je třeba hledat za každým novým zákonem osobní vůli premiéra a neomezeného vládce země Viktora Orbána. A ten si již v únorovém tradičním projevu vzal zakladatele CEU, miliardáře a filantropa George Sorose, na paškál jako ztělesnění jednoho z pěti „útoků“, jimž maďarská politika v roce 2017 bude muset čelit.

Je polovina třicátých let 20. století a v Maďarsku – jako ostatně ve většině Evropy – panuje antisemitská hysterie. Budapešťská rodina Schwartzových, která si na svém židovském původu nikterak nezakládá, si ve snaze o větší bezpečnost mění příjmení. Volba padne na Soros, což v maďarštině znamená něco jako „sériový“ či „další na řadě“.

Konec liberalismu – nová éra

Ironií osudu je dnes Sorosem založená CEU, on osobně a vše, co symbolizuje, další na řadě v Orbánově velkolepém tažení proti liberalismu – ideologii, jejíž konec tento někdejší maďarský liberál znovu slavnostně vyhlásil právě v únorovém projevu. Od roku 2010 má již toto tažení za sebou pěknou řádku cílů: maďarskou ústavu a spolu s ní i celý politický systém, desítky nových ústavních zákonů včetně volebního, ale také Evropskou unii a uprchlíky z Blízkého východu a – jak Orbán říká – z „hlubin“ Afriky. Ostatně i kauza CEU

má svou „migrační linku“. Vždyť Soros dle Orbána údajně financuje migraci do Evropy.

Orbán je politik, který myslí – nebo přinejmenším mluví – v silně ideologických schématech. Již jeho velké únorové projevy bylo možné číst jako přípravou ideologickou palbu. V tom prvním s odkazem na Trumpa a brexit ohlásil nástup nové éry a konec liberalismu. O tento dějinný zlom se údajně zasloužila rebelie středních tříd proti bohatým elitám, národů proti „globalistům“, v Evropě pak „suverenistů“ proti „bruselistům“. Bohatý kosmopolita Soros, který byl v projevu zmíněn, dokonale reprezentuje snad úplně vše, co nová éra bortí. Nejen záliba v konstrukci nových „ismů“, ale i zacílení na některé konkrétní z nich spojuje Orbána s Václavem Klausem. Ve druhém projevu se totiž blíže zaměřil na „NGOismus“ (aniž tento Klausův novotvar přímo použil). Jako jedno z pěti velkých polí střetu maďarské politiky v roce 2017 totiž vytyčil problém přílišné moci mezinárodních nevládních organizací, které prý otevřeně ovlivňují a snaží se manipulovat maďarskou politiku. Jen pro zajímavost: i ostatní čtyři témata mají povahu konfliktu domácí politiky a národního zájmu s cizími centry moci (převážně Evropskou unií).

Centrum versus periferie

Nepřátelskou „cizinu“ lze však úspěšně hledat i ve vlastní zemi. Liberálně-levicová Budapešť bývá opozičním ostrůvkem na Fideszem ovládané volební mapě. Soros a CEU tuto mentální rezistenci metropole dobře ztělesňují. Celá věc má svou hlubší a osobnější rovinu. Zakladatelská elita Fideszu, někdejšího studentského protestního undergroundového antikomunistického hnutí, stála na přelomu osmdesátých a devadesátých let v latentní opozici vůči hlavnímu proudu maďarského disentu – generačně starším, marxismem kdysi ovlivněným budapešťským intelektuálům, kteří byli poznamenáni prožitkem roku 1956 a hnutím za lidská

práva v sedmdesátých letech. Orbán a mnozí zakladatelé Fideszu představují jiný příběh: mládež přicházející z venkova či menších měst studovat do metropole, kde se poprvé potkává (a kulturně střetává) s její intelektuální elitou. Jakou má tento starý příběh relevanci dnes? Liberální disidenti se později ve stranické politice stali spojenci „postkomunistické“ levice a byli jimi skoro až do Orbánova triumfálního nástupu k moci. Byli jimi před jeho první vládou v letech 1998 až 2002 i po ní. A Soros právě tento proud maďarské politiky vždy podporoval.

Soros je vše, jen ne skrytý manipulátor politiky. Skrze své nadace do politiky zasahuje zcela otevřeně. V USA dlouhodobě finančně podporuje demokraty a přispěl i na prezidentskou kampaň Hillary Clintonové. Již po volbách, kdy se mnozí snažili obrušovat hrany, Trumpa označil nebyvale ostře za podvodníka (con man) a rádoby diktátora (would-be-dictator), který je odsouzen k selhání. Orbán může doufat, že hlasitým bojem proti Sorosovi utuží svou americkou linku. Ostatně novela vysokoškolského zákona praví, že pro působení zahraničních neunijních univerzit je třeba sjednat s příslušnou vládou mezistátní dohodu a instituce musí získat povolení dané cizí zemí. To je v případě CEU již předem nesplnitelná podmínka, protože v USA mají zřizování univerzit v gesci jednotlivé státy Unie.

Orbána lze obviňovat z lecčehos, jen ne z antisemitismu. V útocích na Sorose, alespoň podle toho, co je z otevřených zdrojů známo, nikdy ani podprahově nezmínil otázku jeho židovského původu. To ale nic nemění na tom, že nejsilnější opoziční stranou je aktuálně v Maďarsku krajně pravicový Jobbik. Jeho představitelé se zejména v minulosti vyznačovali více či méně otevřenými antisemitskými výroky, jako například o přílišném vlivu židovských kruhů v kosmopolitní liberálně-levicové budapešťské elitě. Je ale také třeba dodat, že v posledních letech se Jobbik systematicky snaží prezentovat jako „normální“ neextremistická strana a ze své rétoriky ubral. V kauze CEU paradoxně jeho poslanci podpořili opoziční iniciativu na ústavní přezkum novely, byť k tomu neopomněli dodat, že to neznamená podporu Sorosovi, jehož považují za představitele extremistické liberální ideologie. Protne-li se jobbikovský „dostředivý“ manévra s Orbánovým vyostřením kursu v konstelaci příznivé pro premiéra, může Fidesz doufat, že řada zklamaných a zmatených stoupenců Jobbiku se přikloní na jeho stranu.

Dům teroru místo univerzity?

Na závěr je třeba připustit, že vše může být jinak. Za propracovanými ideologickými formulemi, za personifikacemi protikladných principů a ideálů mohou stát mnohem přízemnější motivy, a to doslova. V Maďarsku se totiž spekuluje o tom, že v případě uzavření CEU by o její lukrativní pozemky mělo zájem Terror Háza Múzeum (neboli muzeum Dům teroru) a jeho ředitelka Mária Schmidtová, která se do útoků na Sorose osobně a velmi ostře zapojila. Posláním její instituce je politika paměti: připomínání hrůz nacismu (režim šípových křížů za německé okupace 1944–45) a komunismu (po celé trvání od stalinismu, nagyovský experiment roku 1956 až po dlouhé Kádárovo období, ústící v „gulášový socialismus“), které jsou v Maďarsku oficiálně (v textu ústavy) postaveny na roveň. Naopak se mlčí o meziválečné horthyovské fašizující diktatuře. Pro Orbána by jistě bylo příjemnější, kdyby o novodobé historii země spíše učil Dům teroru, razící státní historií doktrínu, než univerzita, jejímž akademickým posláním je klást otázky, problematizovat, zpochybňovat a testovat roztdivné hypotézy. A cizí univerzita ještě k tomu.

Autor je politolog.

Kreativní destrukce Sudet

Ke knize „Pojď s námi budovat pohraničí!“

Proměnu pohraničí, k níž docházelo od roku 1945 a které předcházela program národní očisty, spočívající v eliminaci zdejších Němců a Maďarů, reflektuje německý historik Andreas Wiedemann. Ukazuje, že budování socialistické společnosti v Sudetech bylo především sérií konfliktů o podobu budoucí lidové demokracie.

VÁCLAV RAMEŠ

Naomi Kleinová si v knize *Šoková doktrína* (2009, česky 2010) povšimla, že každá společenská katastrofa je v první řadě příležitostí k tvoření nového. Místo zničené přírodní katastrofou je v moderní době sociálního inženýrství příležitostí pro teoretiky všech politických směrů, aby v praxi otestovali své představy o tom, jak má být optimálně uspořádána společnost. Postižená lokalita se tak z regionu, který se vlivem okolností rázem ocitl vývojově pozadu, může stát dynamickým prostorem, jenž bude udávat směr ostatním, protože jeho tvůrci nemusí při svém plánování brát ohled na již existující struktury, které by je jinak brzdily v rozletu. Klasik společenských věd Alexis de Tocqueville ukazuje, jak Spojené státy těžily z toho, že při ustavování liberálně demokratického řádu nemusely zápasit s houstinou společenských struktur zděděných z minulosti, které omezovaly Evropany. Lokalita nacházející se v bodě nula v sobě potenciálně obsahuje obrovský politický kapitál pro příchod kolonistů.

Budování nové společnosti

Z podobné perspektivy nahlíží dějiny poválečného vysídlení a následného osidlování českého a moravského pohraničí v knize s názvem *„Pojď s námi budovat pohraničí!“* („Komm mit uns das Grenzland aufbauen!“), (2007) německý historik Andreas Wiedemann, žák v Česku dobře známého Detlefa Brandese.

Na rozdíl od Kleinové, která zkoumá uplatňování neoliberálních představ o vládnutí od sedmdesátých let do současnosti v různých částech světa, je Wiedemann v opačné pozici – území bývalých Sudet nedostalo v rámci šokové terapie injekci neoliberálního myšlení, ale mělo se stát modelem pro budování poválečné socialistické společnosti v celém Československu. Pobídka *„Pojď s námi budovat pohraničí!“*, obsažená v názvu knihy, je tak výzvou k naplnění dvou politických programů, které dominovaly poválečnému Československu – programu národní očisty a vybudování socialistické (či alespoň „socializující“) společnosti.

Zatímco „očistění“ společnosti od „Němců, Maďarů, zrádců a kolaborantů“ mohlo být jakožto akt spočívající v destrukci staré společenské struktury vyřešeno jedním rázným škrtem pera, budování socialistické pospolitosti byl mnohem složitější a hůře uchopitelný proces. Z různých představ o tom, jak má vlastně socialistická společnost vypadat, získala brzy prim koncepce komunistická; v pohraničí tak skutečně můžeme postrehnout problémy, které se staly osudem socialistické společnosti, dříve než ve zbytku Československa. Radikální změna společenské hierarchie, kdy se na místa vyhnaných německých statkářů dostali menší rolníci a zemědělští dělníci bez odpovídajících zkušeností a znalostí, vyústila ještě během čtyřicátých let ve vážné hospodářské problémy, z nichž se místní zemědělství vzpamatovávalo další dvě desetiletí. Noví dosídlenci, kteří se dostali do problémů, tak uvítali kolektivizaci zemědělství, která proběhla v pohraničí na rozdíl od většiny republiky bez většího odporu, a stali se oporou nově ustavené diktatury KSČ.

Model společenského vývoje

„Tabula rasa“ bývalých Sudet tak navzdory původním záměrům tvůrců osidlovací politiky podává více než o úspěších budování socialismu svědectví o jeho rozporech a konflikttech, podobně jako podle Kleinové ukazuje obnova hurikánem zničeného New Orleans na limity neoliberálního uvažování o společnosti. Srovnání těchto dvou analýz se přímo

nabízí, neboť dokumentují radikální proměnu představ o tom, jaké společenské vztahy jsou žádoucí a na čem spočívá legitimita vládnutí během krátkého období několika desetiletí. Wiedemannova analýza zachycuje obnovu místa po živelní katastrofě – vysídlení celých okresů během několika měsíců – a následné konflikty o povahu budoucí lidové demokracie, které mezi sebou sváděli komunisté s představiteli ostatních stran. Také zde platí, že vývoj v pohraničí, kde měla KSČ na osidlovací politiku silný vliv, předjímá vývoj v celém Československu. Budování pohraničí tak poskytuje v lecčem přesnější zmenšeninu společenského vývoje v Československu než na první pohled analogické budování nových, vzorových socialistických měst ve stejné době.

Wiedemann čtenáře ohromuje především úctyhodným množstvím zpracovaných historických pramenů, které dodávají jeho tezím

velkou autoritu, avšak příliš velká porce archivních odkazů a na ně navázaných tematických odboček je i hlavním úskalím místy těžko stravitelného textu. Dává přednost vědecké akurátnosti před esejistickou elegancí, takže čtenář ocení zejména úvodní a závěrečnou kapitolu knihy, kde dostává vyprávění spád a jednotlivé teze na sebe bezprostředně navazují. Nasbíraný důkazní materiál činí z jeho práce, jak konstatovali i recenzenti, zásadní příspěvek k dějinám poválečných společenských změn a zejména migrace obyvatelstva, která bývá vnímána především skrze odsun (Wiedemann používá pojem „vyhnání“) německého obyvatelstva.

Autor je historik.

Andreas Wiedemann: „Pojď s námi budovat pohraničí!“ Osidlování a proměna obyvatelstva bývalých Sudet 1945–1952. Přeložil Petr Dvořáček. Prostor, Praha 2016, 466 stran.



Budování nového pohraničí předcházela odsun Němců. Foto archiv VUF

vykřičník

Otázka priorit

MARTIN HEKRDLA

Politika je otázkou priorit a rizik s nimi spjatých. Například když si naši lidovci určili jako prioritu expanzi strany do jimi nedotčených oblastí a spojili se s hnutím starostů, nesou riziko, že nepřekročí práh vstupu do sněmovny. Ale dějí se i horší věci. Když sociální demokraté pojali letošní říjnové volby jako boj s Andrejem Babišem, symbolem přímého propojení ekonomické a politické moci, a za zbraň si zvolili šilenou policejní reformu, de facto podpořili propojení státu s mafii. Vzali na sebe riziko, že budou sami vnímáni jako jeden z kořenů závažného společenského zla. Výkon priorit umí zkrátka nastolit otázku, zda je politika určena hlupákům, kteří špiček svých nosů nedohlédnou, anebo přece jen hlavně darebákům, jimž je už opravdu všechno jedno. Výkon priorit obnažuje.

Vidíme to dnes ve Francii, do jejíchž prezidentských voleb nahlíží celý svět se zatajeným dechem. Z hlediska osvětlující funkce priorit je nakonec lhostejné, kteří dva z jedenácti prezidentských kandidátů v neděli 23. dubna

– po uzávěrce tohoto čísla – prošli do druhého kola a kdo z nich nakonec 7. května ovládne Elysejský palác. Jde o něco jiného. Nebesa strnula, když se před prvním kolem v průzkumech veřejného mínění natlačili na špičce loket na lokti Marine Le Penová (extrémní nacionalistická pravice), François Fillon (čím dál extrémnější nekonzervativní pravice), Emmanuel Macron (chameleonský neoliberalismus) a Jean-Luc Mélenchon (radikálně levicový reformismus, recyklovaná Syriza plus plán B minus kapitulace). Bylo obnažující sledovat, jak všechny politické i mediální, zahraniční i francouzské mluvčí hlavy rázem téměř zapomněly na nebezpečí lepenismu a vrhly se unisono na Mélenchona, jediného politika z čelného čtyřlístku, který vybalil levicovou agendu. Útok na něj byl zjevnou prioritou.

Ta mozaika stěží uvěřitelných invektiv, napájená autentickým zděšením, stojí za to. Dozvěděli jsme se, že nejen v Mélenchonově Vzpurné Francii (France insoumise), ale i ve vzpurné Francii s malým „v“ je „silná dávka antigermanismu“, takže kritika Evropské unie a zvláště Angely Merkelové mají zaručený úspěch, psal Frankfurter Allgemeine Zeitung. „Bývalý trockista (Mélenchon) se jeví jako jediný levicový kandidát, kterého je třeba brát vážně“, neboť Mélenchonovými vzory jsou podle renomovaného německého listu Fidel Castro a Hugo Chávez a jeho ekonomický program má „komunistickou inspiraci“. „Extrémy se

dotýkají,“ konstatoval Süddeutsche Zeitung. A objasnil čtenářům, že „Marine Le Penová, kandidátka krajní pravice, a Jean-Luc Mélenchon, kandidát krajní levice, zaujímají stejné postoje [sic!]: odsuzují globalizaci i liberální ekonomické reformy a stavějí se proti Německu a EU“. Že se tu popírá různý obsah, různá míra hloubky a opravdovosti kritických postojů, není překvapivé. Šokující je přiznání německého tisku, že údajně vyznavače Fidela Castra je třeba „brát vážně“. To jsem opravdu nevěděl a dám si na ně příště pozor...

Když pomineme Wall Street Journal a Financial Times, které mimo jiné psaly o tom, že Mélenchon je určitě horší než Bernie Sanders, hlavní krupobití se na hlavu kandidáta Vzpurné Francie sneslo samozřejmě ve Francii samé, té pokorné, málem bych napsal: tolerantní. Slova úvodníků Le Figara, vlajkové lodi pravicových médií, se prolínala s výroky Fillonovými či Macronovými, takže už ani nelze říci, kdo co řekl či napsal jako první. Kdekdo opakoval po Figaru slova o „šíleném projektu francouzského Cháveze“, o „velkém třesu z jiných časů“ a „bezprecedentním převratu“, jenž promění Francii „v Kubu bez slunce“ a „Venezuelu bez ropy“. Plačky zaříkávaly standardní Mélenchonův program jako – hrůza hrůz! – „mix společného programu levice z roku 1981 a nového projektu na způsob Lidové fronty v roce 1936“. Depresi státotvorných elit léčilo Figaro vyzváním „silné

reakce finančních trhů“. „Mélenchon není levice,“ provolávali, „Mélenchon je Východ, Maximilián Iljič Mélenchon“, tedy Maximilián Robespierre a Vladimir Iljič Lenin, Velký teror a Gulag. O tom, že Mélenchonův „totalitní program“ plně podporuje Amnesty International, francouzská média zarytě mlčela.

Nezklamal ani bouřlivák pařížského května 1968 Daniel Cohn-Bendit v rozhovoru pro deník Libération, ústřední orgán vyčpělých osmašedesátníků. Odsoudil Mélenchonovo „autoritářství a bolívarské fobie“, Mélenchonovu řeč v Marseille o míru označil za „hloupý a hrozivý antiamerický pacifismus“. Obvinil levicového kandidáta, že chce „zachránit mír dohodou s Putinem a Asadem“. Svěřil se, že je otřesen přáteli, kteří mu říkají, že budou volit Mélenchona. „Jsou připraveni ukřižovat Evropu,“ posteskl si. Vždyť neoliberální „Evropa je naše jediná šance“ a chameleon Macron nejlepší volba. Tentýž Macron, který se hlásí ke konečnému vítězi roku 68, „velkému Charlesovi“. Macron vyřkl dokonce tuto stupidní větu: „Jako de Gaulle jsem si zvolil to nejlepší z levice, z pravice a také ze středu.“

Nikdy tak nebušili do Národní fronty rodinného klanu Le Penů, nikdy za více než čtyřicet let její existence, jako v jediném dubnovém týdnu do Jeana-Luca Mélenchona. Je to otázka priorit. Bez ohledu na výsledek francouzských voleb víme teď, jaké mají.

Autor je politický komentátor.

pkf | prague philharmonia



Krása dneška

Netradiční setkání
se soudobou hudbou
a jejími tvůrci

**PETR
WAJSAR**

pátek 9. 5. 2017, NoD

Večer soudobé hudby pod záštitou
PKF – Prague Philharmonia s všestranně
orientovaným komponistou, zpěvákem
i kytaristou Petrem Wajsarem.

Vstupenky na www.pkf.cz a v síti GoOut
Studenti jen za 100 Kč

generální partneři:



MINISTERSTVO
KULTURY

hlavní partneři:



MOUNTFIELD

mediální partneři řady S: A2, His Voice, Radio 1



3

punctum
krásava 27, praha 3

30.4. 20h

not the music
(éric normand
& philippe lauzier)

dj yukimura

psychedelický
flákač na odstřel

A2 C MINISTERSTVO
KULTURY

PRAGA
PRAHA
PRAHA

RADIO
1
97.9

Vize tance
**MEZINÁRODNÍ
DEN TANCE**

29. 4. 2017

#JustDance

TO BUDE TANEC!

WWW.danceday.CZ

Buďte u toho!



Česká televize



TANEČNÍ
AKTUALITY.CZ

23. MEZINÁRODNÍ KNIŽNÍ VELETRH A LITERÁRNÍ FESTIVAL

**VÝSTAVIŠTĚ
PRAHA HOLEŠOVICE**



11.–14. 5. 2017

SVĚT
KNIHY
PRAHA

TÉMATO

GENIUS LOCI V LITERATUŘE /
M(Ě/I)STO V HLAVNÍ ROLI
KNIHA JAKO OBJEKT
AUDIOKNIHY



MINISTERSTVO
KULTURY



Brandt



MAGNESIA

NÁRODNÍ
MUZEUM



alza media

CzechTourism

AUROTON

noc
literatury
.cz



Česká televize



Český rozhlas

PRÁVO



HOST

ECHO



A2



newton media



Hranice existovania

Obrázky z mexickej ulice

Přinášíme pochmurné impresy z Tapachuly, města na mexicko-guatemalské hranici, kde se nachází největší detenční centrum v Latinské Americe. Tady se rozhoduje o tom, kdo bude moci pokračovat dál na sever. Kvete tu obchod s bílým masem a na ulicích běžně potkáte dětské imigranty, kteří si přivydělávají jako prodejci žvýkaček nebo čistíči bot.

LUCIA DUERO

Tapachula, región Soconusco, stát Chiapas, Mexiko

Rozmýšľam, čo ma v skutočnosti privádza na toto miesto plné chaosu, obchodu, tep-la, korupcie, nebezpečenstva, nádeje, zmät-ku. Patria miestu, alebo mne? Odrážame sa jeden v druhom?

Tento text sa píše sám v angličtine, a ja neviem prečo, lebo jeho skúsenosť pochádza zo španielčiny. A ja hovorím z hraníc mojich jazykov. A je to práve jazyk, ktorý má privie-dol k bezhraničnosti, keď sa svižne pohybuj-em z jedného slova v španielčine do druhého slova v angličtine, cez slovenčinu, aby som na chvíľu pristála vo vete.

Majster ulice

Malý Guatemalčan sa pozerá naokolo a hľa-dá zákazníka. Priblíži sa ku mne a ponúkne mi sladkosť. Táto časť Mexika bola kedysi Guatemalou, a tento chlapec, ako mnohí iní, ignoruje geopolitické reality svojej vlastnej doby. V roku 1881 sa prezident Justo Ru-fino Barrios poslednýkrát pokúsil získať pre Guatemalu zónu Soconusca štátu Chiapas, no neúspešne. V roku 1882 sa Guatemala

navždy vzdala práva na tieto teritória v pro-spech Spojených štátov mexických. Podobnú minulosť má aj severná hranica, kde Mexi-ko v roku 1848 po Mexicko-americkej voj-ne prišlo takmer o polovicu svojho územia: o štáty Kalifornia, Nevada, Utah, Nové Mexi-ko, Texas a časť územia štátov Arizona, Colo-rado, Wyoming, Kansas a Oklahoma. Takmer všetky dodnes nosia španielske či domoro-dé meno, ale význam mien nevidno, stra-til sa v čase. Jazyky sa dodnes prekračujú, v pohraničných štátoch je španielčina den-nou realitou.

Aké má meno tento deväťročný chlapec? Podstúpil túto cestu, aby zarobil a ušetril peniaze, a vráti sa naspäť na miesto, ktoré nevolá krajina, vráti sa, keď začne škola, ale-bo keď bude treba siať. Nepoužíva výrazy ako Mexiko a Guatemala. Prekročí riekku Suchiate na 956 kilometrov dlhej hranici medzi dvo-ma krajinami, na mexickej strane so štátmi Chiapas, Tabasco a Campeche, na guatemal-skej okresy San Marcos, Huehuetenango, Qui-ché a Petén. Táto hranica je miestom väčši-ny obchodu medzi Mexikom a Guatemalou a celou Strednou Amerikou.

Táto hranica je aj domovom mayskej civilizá-cie, ktorá obývala územie Mexika, Guatema-ly, Hondurasu, Belize a El Salvadoru. A jazy-ky? Do roku 2003 Guatemala oficiálne uznala existenciu dvadsiatich dvoch jazykov maya, zatiaľ čo Mexiko formálne schválilo ďalších osem mayských jazykov. To len hranica nemá jazyk.

Ako dieťa prekročí hranicu? Nevieme. Nepo-vie, a ani iní nepovedia. Zaplatil trafikantom a mal šťastie, že ho neuniesli, nezabili, nepre-dali na orgány alebo prostitúciu? Je tu, stal sa majstrom ulice, vlastní dokonca aj vozík na sladkosti. Mexičanka Karla, ktorá deťom dva-krát do týždňa donáša jedlo v ekologických nádobách, je jedna z mála, ktorá opustila tra-dičnú ideológiu o vzdelávaní nevzdelaných.

Donáša im jedlo, organizuje víkendové rekre-ačné aktivity a chápe, že kázať pracujúcemu deväťročnému chlapcovi pomáhajúcemu rodi-ne o potrebe návštevy školy, je mimo jeho reality.

Potom sú tu tí, ktorí sa zasekli v najväč-šom detenčnom stredisku v Latinskej Ame-rike. „Neprejde ani deň, aby som tu nevi-del amerického úradníka,“ hovorí mi jeden z výskumníkov neziskovej organizácie pôso-biacej v Tapachule, ujasňujúc mi, kto je šéfom hranice.

A kto sú títo ľudia? Čo hľadajú? Rodina utekajúca z biedy situácie podobnej vojne v Hondurase, v súčasnosti jednej z najnebez-pečnejších krajín Latinskej Ameriky, plnej zlo-činu vybudovaného na troskách vojenských diktatúr a zahraničných intervencií. Keď sa v Amerike hovorí o zahraničných interven-ciách, odkazuje sa na tie americké – v našom preklade, v španielčine *estadounidense*, keď-že Amerika je unesený názov celého ameri-kého kontinentu, slovo, ktoré si Spojené štá-ty americké privlastnili. Amerika je kontinent, nie štát, no výber slova podvedome prezrá-dza ďalšie reality.

V preklade ani jedno neznamená nič kon-krétno: americké – malo by odkazovať na celú Ameriku, teda na žiadne konkrétne miesto. *Estadounidense* je adjektívum od Estados Unidos (Spojené štáty). Nemáme preklad pre slovo, akým zvyšok amerického kontinentu nazýva USA.

(Ale aj plný názov Mexika je Spojené štá-ty mexické.)

Ďalší obrázok z pohľadnice: hodiny prechá-dzajú naokolo, a rodina čaká na svoje doku-menty. Medzitým riaditeľ útulku, v ktorom čakajú, čelí vyhrážkam smrti, pretože sa odvá-žil udať miestne authority zapojené do organi-zovaného zločinu v obchode s ľuďmi. Podari-lo sa mu niekoľkých uväzniť, no čoskoro boli na slobode. Siete sú široké a ryby sú rýchle.

Ak prehovoríš proti sieti, riskuješ guľku. Tvr-dé reality Strednej Ameriky.

Vlak smrti

Južná hranica ťa privedie do Mexika z centra, Mexiko ťa privedie na sever, pomaly, postupne, alebo ťa vráti späť do stredy. Ak sa ti podarí prekročiť južnú hranicu, prekonal si prvú pre-kážku a môžeš nasadnúť na vlak smrti (smrť, znova), tiež nazývaný La Bestia (Beštia). Teda, nasadnúť nie je to správne slovo. Je to skôr obrázok z pohľadnice, kde sa pozeráš priamo do kamery, bez sedadla vyhradeného vo vnú-ri vlaku. La Bestia ťa môže priviezt na sever-nú hranicu pri prekročení celého Mexika, ale-bo nikam. Úplne to závisí od tvojho šťastia.

Informovanosť je majetkom, z ktorého sa kapitalizuje. Nemať informáciu je byť mimo kapitalistického systému informácií, nechať sa zhltnúť predátorom.

Všimla som si, že som neuvedomele preš-la do španielčiny, nevšimla som si hranicu, ani som pod slovami necítila riekku. Ako pre-chod z Guatemaly do dediny Frontera Hidal-go v Mexiku.

A čo sa deje, ak sa zasekneš na hranici? V čo dúfaš? Pohľadnica odtiaľto: žiť život mimo najkonečnejšieho z nebezpečenstiev. A aby si mohol žiť, musíš mať pocit, že nebudeš kedy-koľvek zabíť, unesený, vyhľadávaný či žijúci pod vyhrážkami.

A ak máš menej ako osemnásť rokov a chceš zostať v Mexiku, lebo niektorí chcú zostať aj v Mexiku, čo sa stane? Nič sa nestane. Možno budeš mať vo vrecku doklad o povolení pobytu, ak si mal dosť trpezlivosti mesiace naň čakať, v prípade, ak ti ho udelili a ak ti ho následne neukradli. Nedokumentovaní imi-granti čelia rôznym pascám nie len na ulici, ale aj na miestnych úradoch. Netrestanie zloči-nov a priestupkov je jedným z charakteris-tických rysov stredoamerickej politiky. Siete.

A čo je domov?

„Cítíme, že nás ponížujú,“ uvádzajú miestne ženy o svojich skúsenostiach s miestnymi vládnymi úradmi. Samozrejme, že sú ponížo-vané, tak to funguje, ak nie si biely v Strednej Amerike, ak nemáš prístup k belosti, ktorá ožiarí zmyslové bunky tých, s ktorými jed-náš. A ešte si aj chudobná, a žena. No zbo-hom. Radšej choď domov, lebo z toho budeš len v depresii, a aj tak nič nevyjednáš. A doma ťa čakajú deti a práca.

Podľa prieskumov uskutočnených o ženách v pohraničnej zóne Soconusco, Chiapas, Mexi-ko sa väčšina žien domnieva, že nepracuje, aj napriek skutočnosti, že do domácnosti mesačne prispieva štyridsiatimi percentami príjmov prostredníctvom rôznych drobných prác. Ale nie sú si toho vedomé. Je to manžel, kto zarába. Informácie.

Južná hranica je v strede. Stred je medzi juhom prechádzania a severom dochádzania.

A čo povedať o severe? Prejdeš zo Strednej do Severnej Ameriky. Možno sa ti podarí dostať sa tam, možno sa ti podarí dostať sa do tvojej krajiny talizmanu. A potom, potom už poznáš ten príbeh. Ja rozprávam len prí-beh pred severom.

A čo je domov? Tam, ukazuje dieťa prstom, niekde do vzduchu. Domov nemá meno, veď domov je predsa meno. A ulica, čo je ulica? Je to chodník, povie zmätene po chvíli premýš-ľania, to predsa musí byť ulica. Chodník je aj jeho pracoviskom. Tam sa prechádza, tam sedí, tam je, tam rozmýšľa, tam sníva. Dodnes rozmýšľam nad údivom po mojej otázke, čo je ulica.

Pozerám sa na chlapca a rozmýšľam. Čo odrážame jeden v druhom?

Hranica môjho jazyka sa prekračuje v kaž-dom slove. Veď čo je hranica, ak nie šanca prekročiť?

Autorka je prekladateľka.



Jedna z možností, jak překročit guatemalsko-mexickou hranici, vede přes řeku s pomocí improvizovaných vorů. Foto Julio Esteban

Řez násilím

Nová kniha o subkulturách

Jakou roli hrálo násilí ve vztahu většinové společnosti a subkultur od osmdesátých let minulého století až do roku 2004? Na to se snaží přijít studie Ondřeje Daniela Násilím proti „novému biedermeieru“. Svůdná strategie tematického zúžení na fenomén násilí má ale svá úskalí.

BOB KUŘÍK

V posledních letech se v Česku vydává stále více žánrově různorodých knižních přehledů subkultur. Po sociologických sondách editovaných v knize *Revolta stylem* (2012) a obrázkovém katalogu *Kmeny* (2012) přichází Ondřej Daniel s knihou *Násilím proti „novému biedermeieru“* s podtitulem *Subkultura a většinová společnost pozdního státního socialismu a postsocialismu*. Jde o přehledovou studii subkultur na pomezí soudobých dějin, mikrohistorie a kulturních studií, která shrnuje a rozšiřuje dřívější autorovy práce. Jestliže výše uvedené publikace sdílejí přes všechny zásadní rozdílnosti charakter spíše úvodní a obecné sondy do tématu (jednou sociálněvědní, podruhé především fotografické), Daniel má ambici vést úžeji zaměřený přehledový řez subkulturami. V rámci období konce státního socialismu a takzvaného dlouhého postsocialismu v Česku (do roku 2004) a na příkladu blackmetalistů, chuligánů, rasistických skinheadů, subkulturních antifašistů, autonomů, ale i světa drog, autostopu, technoparty či vesnických tančovaček kniha tematizuje roli a dynamiku násilí a politiky ve vztahu subkultur a většinové společnosti.

Morální panika

Jestliže kulturní elita společnosti tehdejší doby směřovala ke konformismu, konsenzuálnímu klidu, privatizaci veřejného života a všeobecné měšťácké uhlazenosti, pak vybrané subkultury a aktivistické kruhy se s touto novodobou utopií takzvaného nového biedermeieru střetávaly, narážely na její limity a snažily se ji narušit a prostoupit jí – často právě s pomocí násilí. Bylo to právě subkulturní násilí, jež ve společnosti i kvůli práci masových médií a bezpečnostních složek vyvolávalo „momenty morální paniky, které symbolicky potvrzovaly hranice

tolerance subkulturní praxe ze strany utopických vizí bezproblémové společnosti“. Dynamika morální paniky se ovšem lišila od subkultury k subkulturě – jestliže aktivity některých skupin (chuligánů, uživatelů drog) jsou v ní v průběhu zkoumaného časového úseku víceméně trvale zapuštěné, u jiných je možné hovořit jen o náběhu (rvačky na tančovačkách na konci osmdesátých let), epizodním kolísání mezi podporou a panikou (subkulturní rasismus i antifašismus), přílišné marginalitě (symbolické aktivity black metalu) či neškodnosti (stopaři a traveleři). Nicméně i přes obranné mechanismy společnosti se některým subkulturním aktérům a aktivitám podařilo prolomit hranice a proniknout do mainstreamu – učebnicovým příkladem nadále zůstává Daniel Landa.

Ambice zúžit psaní o subkulturách na násilný vztah kulturní většiny a subkulturních menšin je osvěžující. Autor vsazuje téma nejen do poměrně detailně diskutovaného, byť někdy až příliš výčtově prezentovaného kontextu „dlouhého postsocialismu“, ale i do žánrově různorodé a bohaté pramenné základny, sahající od fanzinů přes noviny až k absolventské práci až k memoárovým rozhovorům či hraným filmům. Ono zúžení, respektive jeho konceptualizace se ale rovněž stává výzvou, které si je autor vědom. Jednak vychází z předpokladu existence dvou celků – subkultury a mainstreamu –, jež navíc stojí ve vzájemné opozici, což s sebou nese problém jejich homogenizace na úkor vnitřní diferenciaci či poněkud nekontrolované pronikání kosmologie konfliktu některých subkulturních aktérů do analytického autorského jazyka, jednak jde pak o myšlení v binárních opozicích, které soudobá sociální teorie (například v souvislosti s takzvaným ontologickým obratem) zásadním způsobem problematizuje. Autor jako by viděl jen jedinou polohu vzájemného vztahu, totiž násilnou opozici, což může vést až k přílišné redukci a simplifikaci jinak vysoce komplexního vztahu, ve kterém kromě střetu běžně rezonuje i reprodukce, sdílení, kolaborace, symbióza a podobně.

Násilí v plurálu?

I přes problematické předpoklady binárního myšlení se jedná o legitimní výzkumnou strategii zúžení, zvláště když autor její úskalí reflektuje. U knihy s názvem *Násilím proti „novému biedermeieru“* čtenář prostě očekává, že řeč bude o násilí, a nikoli spolupráci.

Achillova pata jinak dobře vystavěné a čtivé práce netkví v zúžení samotném, ale spíš ve způsobu práce s násilím. Autor debatu o násilí totiž nedotahuje do konce a kniha jako celek tím strádá. V úvodu se sice dočkáme „čištění stolu“ představením různých konceptualizací násilí, které jsou relevantní pro zkoumaný fenomén – od nejrůznějších podob státního násilí socialistického zřízení (otevřené bití, „civilizovaná“ represe, skryté násilí) přes sametové nenásilí ovlivněné mírovým hnutím osmdesátých let či bourdieuvské symbolické násilí až po performativní násilí jako komunikační prostředek na ulici nebo morální paniku –, více se ale podobnou debatou už kniha nezabývá a nepokouší se ji oživit ani použitým empirickým materiálem, ve kterém se mihají velmi různorodé typy a souvislosti násilí, jež odhalují, že je potřeba diskutovat násilí induktivně a v plurálu.

S výjimkou výše zmíněné role morální paniky si tak čtenář může jen domýšlet, co mají společného a čím se naopak liší estetická symbolika násilí a smrti v českém black metalu, domluvené či spontánní bitky chuligánů, rasově motivované útoky, preventivní násilí radikálních antifašistů, policejní násilí na jedné straně a umožňování násilí policejním nezasahováním na straně druhé, militantní, a přesto performativní násilí autonomního černého bloku, rvačky na tanečních zábavách, extremizace násilí či privatizace násilí bezpečnostními agenturami. Opomenutí konceptualizace různorodosti žánrů násilí v použité empirii (například v souvislosti s produkcí maskulinity, politickou geografii subkulturního transferu či vyjednáváním a distribucí hranic etiky a estetiky násilí) totiž přizívá nešťastný předpoklad, že násilí je neproblematická, vyřešená, vyčištěná, singulární kategorie, kterou není třeba analyzovat. Zároveň to podřívá epistemologickou kontrolu autora nad textem a legitimitu logiky volby příkladů, ze kterých činí arbitrární shluk historie. Proč by si měl čtenář v jedné knize jinak číst o pár fackách na vesnické zábavě, rasových útocích českých skinheadů, vraždách páchaných norskými blackmetalisty, státem institucionalizovaném násilí či performativním násilím černého bloku?

Autor je sociální antropolog.

Ondřej Daniel: Násilím proti „novému biedermeieru“. Subkultura a většinová společnost pozdního státního socialismu a postsocialismu. Pistorius & Olšanská, Příbram 2017, 178 stran.

napětí

Anarchista Lukáš Borl z bývalého mosteckého komunitního centra Ateneo, jenž byl zadržen kvůli údajnému založení takzvané Sítě revolučních buněk (SRB), byl po sedmi měsících propuštěn z vazby. SRB se formou komuniké zveřejněných na internetu přihlásila k několika žhářským útokům na policejní auta a mýtné brány. Do dnešního dne ale není zřejmé, kdo za organizací skutečně stojí. Borl byl zadržen už v rámci akce Fénix, následně byl ale propuštěn. Až poté po něm policie vyhlásila pátrání. Do svého zadržení v září loňského roku se Borl ukrýval, nyní bude čekat na svobodě na soudní proces, v němž je obviněn ze „založení, podpory a propagace hnutí směřujícího k potlačení práv a svobod člověka“.

V neděli 9. dubna přišlo asi tisíc lidí podpořit Autonomní sociální centrum Klinika na demonstraci, která začínala na pražském náměstí Míru, poté prošla centrem a byla zakončena koncerty na Těšnově. Podle svolavatelů z kolektivu Kliniky bylo třeba veřejně upozornit na to, že budoucnost komunity je v ohrožení, a zároveň připomenout, co všechno se za tři roky podařilo v centru uskutečnit. S projevy na podporu Kliniky vystoupil například bývalý disident a levicový novinář Petr Uhl, historik Michal Pullmann nebo historička umění Milena Bartlová. O dalším osudu centra bude rozhodovat soud.

Kolektiv nácitiletých gymnazistů na Slovensku 18. dubna zorganizoval jeden z největších protestů, které země zažila od roku 1989. Na protikorupční demonstraci se v ulicích Bratislavy sešlo podle některých odhadů až patnáct tisíc lidí, což by znamenalo více účastníků než při protestech proti korupční kauze Gorila v roce 2012. Studenti před zahájením průvodu, jenž směřoval z Hviezdoslavova náměstí na náměstí SNP, doručili na úřad vlády memorandum, v němž požadují okamžité odvolání policejního prezidenta Tibora Gašpara, ministra vnitra Roberta Kaliňáka a prokurátora Dušana Kováčika, vyšetření některých korupčních kauz a zrušení účelových amnestií Vladimíra Mečiara.

Ve Venezuele ve středu 19. dubna po celé zemi probíhaly protesty proti politice prezidenta Nicoláse Madura za účasti desetitisíců lidí. Jejich motivem byla vedle kritické hospodářské situace a vysoké inflace i skutečnost, že nejvyšší soud nedávno posílil prezidentovy pravomoci. Na mnoha místech došlo k ostrým střetům mezi demonstranty a policií. Podle opozice při nich zemřeli dva mladí lidé: v Caracasu podlehl střelnému zranění sedmnáctiletý mladík a čtyřřidvacetiletá žena byla zastřelena na demonstraci v San Cristóbalu. Ve stejný den venezuelské úřady převzaly kontrolu nad továrnou největšího amerického výrobce automobilů General Motors.

—lr—



Největší pouliční rioty zažila Česká republika v roce 2000 při demonstracích proti Mezinárodnímu měnovému fondu a Světové bance. Foto Roman Berkovec



Vratislav Brabenec, Petra Josefína Stibitzová
Pajasany
 Meander 2016, 36 s.

Básník a saxofonista legendárních Plastiků opět vyjel s knihou zdánlivě drobnou, leč působivou: komiksovým příběhem o jednom stromu pajasanu, jeho růstu a skácení, a vposled se zenovým ponaučením. Zábavnou formou prosté dvoubarevné kresby Brabencův příběh ilustrovala Petra Josefína Stibitzová a vytvořila tak doprovod jeho poetického kóanu. Pajasany jsou velice fajn stromy. Uchyť se i v městské pustině a rostou rychle vzhůru. Před několika pátky jsem žil v domě na pražských Vinohradech, starém bratru 120 let, a tam ve vnitrobloku rostl pajasan stejně starý – já mu tedy říkal „Jasane“, protože hmyzu a ptactvu je to jedno. Jelikož byl tenhle jasan v závětrí, vyrostl až k hřebeni střechy pětipatrového secesního činžáku a v tichu a klidu dvora se rozkošatěl do rozměrů monumentu. Ten strom za oknem, se švitořením a flétnovým zpěvem a šumem listoví a zelenavými odlesky, mi dával sílu a život, když jsem byl v nesnázích. V Brabencově vyprávění se o pokácení pajasanu zasadí jakási domovní důvěrnice, že prý z něj padá listí. Ale to je výtečné, listí lze shrabat do kupy a třeba do něj skákat radostí! Zda jasan, který jsem doprovázel, ještě roste, nevím, už tam nebydlím. Také jsem viděl dům na stromě – v několika podlažích byly pokojíky s žebříky a schůdky a k sestupu byla používána houpačka s velkorysým rozkyvem. Ten strom však byl lužní, myslím, že dubisko nedohledné velikosti. Se stromy se dá žít – zato bez nich ne, a když, tak mizerně. Tak snad stromy ještě nějaký čas vydrží, budeme-li přisazovat!

Vít Kremlička



Sajjid Kašua
A bylo jitro
 Přeložila Šárka Melanie Sedláčková
 Pistorius & Olšanská 2017, 232 s.

Sajjid Kašua se i ve svém třetím románu drží toho, co mu jde nejlépe a co sám jako izraelský Arab zažil, než se rozhodl, že jeho budoucnost není v Palestině ani v Izraeli, ale ve Spojených státech: na příkladu palestinského novináře, který stejně jako autor píše v hebrejštině, rozehrává další variace na téma nepatřícnosti, která nedovoluje stát se plnohodnotnou součástí izraelské společnosti, ale stejně tak brání smířit se s návratem do rodné arabské vesnice. Kašuovo formálně jednoduché a cynicky sžíravé psaní sice nikdy neztrácí ze zřetele, že jsou to Židé, kteří dlouhodobě hrají roli utlačovatelů a okupantů v asymetrickém konfliktu, ale zároveň odmítá, že by slabší byli jaksi automaticky bez viny. I tentokrát se ukazuje, že hebrejsky píšící Palestinec má přečtený hlavně vlastní národ, jež bez skrupulí líčí se všemi neduhy, které by jiný přehlížel. Když se hlavní antihrdina spolu s celou rodinou ocitne v rodné vesnici, kterou neprodyšně uzavře izraelská armáda, okusíme vzorek brutality „jediné blízkovýchodní demokracie“, ale především se nám naskytne pohled na vyděšené izraelské Araby, kteří jsou připraveni prodat vlastní soukmenovce ze Západního břehu za vodu a elektřinu nebo si se sousedy navzájem rabovat ledničky a spížírny. Kašua lakonicky opisuje banální skutečnost, na niž se tak často zapomíná – totiž to, že utrpení z lidí nedělá lepší bytosti a že Palestinci jsou na utrpení odborníci. Navíc „být Arabem je ta nejstrašnější věc, jaká se dnes může člověku stát“.

Lukáš Rychetský



Michal Vrba
Prak
 Argo 2016, 187 s.

Debutový román Michala Vrby patří do hojně skupiny současných literárních zpracování dávnější i méně dávné historie, z níž ovšem výrazně vybočuje překvapivě dobrým psychologickým ztvárněním anatomie slabocha a zrádce. Zdánlivou letní idylku na chatě, kde se poprvé po patnácti letech od konce války setkává „soudruh tajemník“ s majitelkou chaty a její dcerou, narušuje dceřin objev dvou sešitů. Ty obsahují zповěď původně uvědomělého a angažovaného novináře, z nějž se těsně po fašistické okupaci stává kolaborant. Pod vlivem obsedantního strachu z mučení a ztráty bezpečí své rodiny začne překládat, editovat a stylizovat oficiální německá prohlášení. Kvůli tomu se ho všichni zřeknou, s nikým se nestýká a v relativním klidu se začne mstít s pomocí titulní zbraně. Jenže msta dovede být slepá a minulé události vrhají stín i na současnost. Vrba stvořil dobře komponovaný příběh s plastickými postavami. S rozvahou dávákuje napětí a vytváří silný a napínavý děj, v němž je obsažena nebanální morální reflexe lidského selhání. Pro Prak je charakteristická lačnost, s níž se ztracenec v cíli své cesty snaží dokončit zповěď; lačnost dívky, která deníky objeví a horečnětě se jimi pročítá; a lačnost čtenáře, který se snadno nechá strhnout dějem. Lze najít i přesah do současnosti: při líčení každodenní práce s propagandistickými texty vidíme analogie s dnešními copywritery, korporátními novináři nebo tiskovými mluvčími, kteří také slouží moci, ovšem ne proto, že by jim hrozilo mučení či smrt, ale prostě pro snadný příjem slušných peněz.

Karel Kouba



Zdeněk Uherek, Šárka Ošťádalová, Věra Honusková, Vladislav Günter
Migrační historie
 PANT 2016, 143 s.

Označení „migrant“ se (pro mnohé s pejorativním nádechem) stalo jedním z ústředních pojmů veřejných debat v České republice posledních let. Tyto diskuse však povětšinou postrádají širší povědomí o teoriích migrace nebo její historii. Za odborníky jsou pak vydáváni i spisovatelé středověkého braku. Situaci by mohla alespoň částečně napravit publikace, která se již svou základní premisou, že migrace je „základní vlastností společnosti“, staví proti mnoha zaběhlým názorům. Stojí za ní kolektiv autorů – antropolog a dvě právničky – vedený ředitelem Etnologického ústavu Akademie věd Zdeňkem Uherkem. Kniha vznikla s cílem nabídnout základní informace o tom, co je to migrace, proč vzniká, jaká je její historie především ve střední Evropě a jaké má dnes právní rámce. Jedna z kapitol se věnuje také otázce integrace do nového prostředí. Autoři při psaní kapitol spolupracovali s portálem moderni-dejiny.cz a Asociací učitelů občanské výchovy. Vedle širší veřejnosti má tedy kniha ambici oslovit i studenty středních škol. Zde však zároveň naráží na své limity – zdá se totiž, že velmi těžce hledala míru mezi odborností a nutným zjednodušováním. Na některých místech je kumulace cizích slov taková, že může činit neodborné veřejnosti – natož středoškolákům – značné problémy; na jiných zase zkratkovitost možná až příliš zastírá důležité souvislosti. Publikace se ale jistě dá doporučit všem, kteří na necelých sto padesáti stránkách hledají základní vhled do problematiky.

Jakub Vrba



Pátá loď
Piata loď
 Režie Ivetta Grófová, Slovensko 2017, 85 min.
 Premiéra v ČR 6. 4. 2017

Předchozí film Ivetty Grófové Až do města Aš připomínal současnou neoficiální tvorbu čínských režisérů tzv. generace D-Buffs – vybledlý obraz levnější digitální kamery zachycuje bezútesný životní příběh slovenské dívky, která přijede do Čech nejprve pracovat jako šička a posléze se z ní stane společenice bohatých Němců. Druhý film Pátá loď, který letos na festivalu v Berlíně získal cenu dětské poroty Křišťálový medvěd, se také věnuje nezletilé hrdince z chudých poměrů, jež je kvůli lhostejnosti svého okolí odkázaná sama na sebe. Režisérka tu ale volí do značné míry opačnou stylizaci. Oproti dokumentaristické syrovosti debutu je Pátá loď někdy až neestetizovaná (důsledně bílý byt hrdinčina kamaráda Kristiána), vždy ale pečlivě promyšlená, s citem pro výmluvné vizuální detaily. Film je rozdělen na dvě dramaticky rozdílné části. Zatímco první opisuje dobře známou dráhu sociálního dramatu o dítěti trpícím bídou, v níž vyrůstá, druhá se pouští do mnohem originálnějšího podniku. Spojuje totiž sociální témata s tradicí filmů s dětskými hrdiny, jaké se u nás natáčely před revolucí. Sledování dvojice dětí, které se na babiččině zahradě starají o opuštěná novorozeňata a budují si tam úkryt před zlým vnějším světem, je dost odvážný pokus o skloubení poměrně střizlivě pojaté městské robinsonády a až magickorealistického ztvárnění dětského světa. Je to kombinace, která nejlépe funguje, když film nesklouzává ani do jedné z obou poloh, ale daří se mu obě nenásilně sladit.

Antonín Tesář



Sam Lewitt, Cheyney Thompson.
Sít. Gradient. Opilecký krok
 Dům umění města Brna, 19. 4. – 30. 7. 2017

Tři roky po výstavě Obrazy a předobrazy se teoretik Karel Císař vrátil na scénu v roli kurátora. Výstava Sít. Gradient. Opilecký krok se opět věnuje určité formě dialogu, tentokrát ovšem nejde o rozhovor mezi současnými díly a jejich modernistickými kurzory, nýbrž o vztah vizuálního umění a vědy, konkrétně matematiky. Dialog na výstavě probíhá také mezi dvěma představenými umělci. Sam Lewitt se vyjadřuje především skrze instalaci a objekt, Cheyney Thompson zase využívá zejména „tradiční“ médium malby. Císař v Brně připravil výstavu, která koresponduje s historickou tradicí Domu umění a rafinovaně zachází s „prázdným“ prostorem. Snaha o vyvážený poměr děl obou umělců se do výstavy promítla nejen kvantitativně, ale také kvalitativně: ve středové síni je množství energie důsledně rozděleno mezi topná tělesa Sama Lewitta a zářivky osvětluující Thompsonovo monumentální plátno. Série Thompsonových obrazů dokonce vznikla přímo pro brněnskou výstavu. Kromě inspirace v exaktních vědách spojuje oba umělce také zájem o ekonomické otázky, týkající se zejména hodnoty, práce a oběhu kapitálu. Karel Císař akcentuje především skutečnost, že navzdory formalismu má dílo obou autorů také společenskokritický a politický přesah. Nakolik jsou tyto obsahy přítomné v samotných dílech a do jaké míry se rozvíjejí prostřednictvím další interpretace, už bude muset posoudit každý divák sám.

Tereza Jindrová



Fráňa Šrámek
Měsíc nad řekou
 Slovácké divadlo, Uherské Hradiště, premiéra 4. 3. 2017

Oblékání klasických starých dramat do moderního hávu může být velmi záslužná činnost. Vzít nadčasovou myšlenku díla, opatrně z ní sejmut jíž ne tak nadčasový obal, ještě opatrněji přidat aktuální prvky a celé dílo pak nabídnout nové generaci diváků. Při tomto procesu však může vzniknout paskvil, který nakonec nikoho neobohatí a jen zbytečně vytahuje energii z herců i diváků. Třeba takový, jaký vznikl ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti. Jedno z prvních představení Měsíce nad řekou prý vyvolalo pozdvižení: na adresu režisérky Anny Petrželkové se ozývaly vulgární urážky a jeden z diváků musel být dokonce vyveden ze sálu. Hra však může působit kontroverzně asi skutečně pouze na moravském maloměstě. Rádoby provokativní prvky jsou do kusu implementovány jen pomocí scény a kostýmů. Nepochopitelně zůstaly zcela zachovány toporné, archaické dialogy. V druhé části se objevuje několik dobře vygradovaných momentů, které se však utápějí ve spoustě nudných a nezajímavých scén, a nedaří se tak dosáhnout kýženého dramatického efektu. Inscenace se po celou dobu pohybuje někde na trojmezí dramatu, frašky a poetického rozjímání nad mládím. Od všeho si bere něco a nikde pořádně nezakotví. Kvůli celkové nesourodosti mezi moderním a starým, respektive naprosto nedostatečné modernizaci je počín režisérky roztržštěný, mělký a jednoduše nefunguje.

Kryštof B. Hájek



Sova smrti
S/T
 CD, PolíS 2016

Základní rozvržení dua Sova smrti se zdá být velmi jednoduché: Tomáš Míka hraje na banjo a posílá signál Janu Faixovi, který ho pomocí elektroniky živě procesuje. Mívám jednoduché koncepce rád, protože čím jsou jednodušší, tím je snažší na ně nemyslet. A v ideálním případě mohou vést k jakémukoli výsledku. To ale není případ Sovy smrti. Tahle sova není, čím se zdá být, řekl by agent Cooper ze seriálu Twin Peaks... Kdybych byl Alex Švamberk, snažil bych se desku systematicky popsat, přirovnal bych ji k něčemu, co tu už bylo, a asi bych měl potřebu hudebníkům poradit, co mohli udělat lépe. Kdybych byl Z. K. Slabý, odmítl bych nahrávku při popisu deformovat existujícím jazykovým kódem, místo toho bych zdeformoval jazyk a pokusil se onu nahloučenou, skřípkující, rozbrskující a prokluzkovitou hudbu vystihnout mentální oklikou. A kdybych byl Benjamin Slávik, určitě bych raději napsal o něčem úplně jiném. Ale protože jsem Johan Holzel, musím přemýšlet o vztazích dominance a podřízenosti. Kdybych si měl vybrat, kým bych radši byl? Tím, kdo poskytuje materiál, ale nad jeho výslednou podobou nemá kontrolu? Anebo tím, kdo má nad výstupem moc takřka absolutní, ale je odkázan na cizí zdroj? Jistě, Míka může hrát, co si zamane, stejně jako Faix může čarovat s efekty a smýčkami, a dokonce přihodit i nějaký ten beat, ale základní nastavení se zkrátka nedá otočit – zkuste Kaoss Pad procesovat banjem... Když však na toto omezení dokážu zapomenout, musím uznat, že Sova smrti se poslouchá opravdu dobře. Jak říkám, není nad to, když jsou věci jednoduché.

Johan Holzel

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND



PŘEDPLAŤTE SI KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

O bjednejte si roční předplatné A2! Ušetříte, každou středu vám **Ádvojka** přijde až domů, podpoříte své oblíbené periodikum a navíc jako dárek získáte **designový zápisník!**

Standard	799 Kč
Mecenáš	1 500 Kč a více
Elektro	499 Kč
Student	719 Kč

O roční předplatné (26 čísel) si napište na adresu: **distribuce@advojka.cz**. Ke studentskému předplatnému vyžadujeme potvrzení o studiu.

eskalátor

Stydím se za české počasí. Jak se má našinec tvářit před nešťastnými turisty, kteří s tichou výčitkou k mrazivě mlčenlivé obloze postávají ve frontě na předražené ušanky – koncem dubna? Jak den za dnem čelit billboardům a polykat další a další zoufalá slova, tykadla, kosočtverce? Že bude líp? Skutečně? A kdy? Ještě tento týden? Nebo aspoň do konce listopadu a pak se ochladí? Aby se za nás děti nestyděly – až jim někdo vykecá, že jsme lítali na Měsíc, transplantovali obličej, ale lék na kocovinu ani slušné a důstojné počasí jsme vynalézt nesvedli. Dokonce ani ten vítr – falešný a prázdný symbol změn, takto živel primitivní – není na straně lidu. Přináší kroupy, které nejsou pro radost, nejsou ani k jídlu, jsou leda k vzteku. A nebohým turistům shazuje papachy do všudypřítomného bláta; ti už neskrývají své rozhořčení, jimž spravedlivě nasýtí reklamační formuláře. Jako by se pyšně vysmíval velikonočnímu poselství, vyvrací vítr stromy, které padají lidem na auta a působí četné škody našim drahým pojišťovnám. Na víc se nezmůže. Co říci na adresu těchto větrů? Takovými větry lze jediné pohrdat.

R. Rops-Tůma

Sledovat debaty na slovenské levici je jako pozorovat zápasy v bahně – po několika hodinách vám konečně dojde, že si zúčastnění kal náramně užívají. Příkladem může být i nedávná rozepře o morální násobilku: „Kolik

Churchillů je jeden Stalin?“ Odvěké spory, jestli je možno chirurgicky oddělit zásluhy obou politiků na pádu třetí říše od organické jednoty jejich zmrdství, se tentokrát rozproudily potom, co jistý slovenský podnikatel v informačních technologiích a čerstvý konvertita na levičnou neohraněnou rasistu Churchila jako symbol boje proti fašismu. Při následné výměně názorů se od bahna umazal úplně každý. Pocit všudypřítomné a všeprostopující intelektuální trapnosti se ještě zintenzivnil, když se na narýsovaných liniích konfliktu začali lidé hašteřit o smysl Velkého protikorupčního pochodu, jenž se v Bratislavě odehrál den po Velikonočním pondělí. Jestliže přijmeme kategorizaci dětských nemocí levičáctví, které Sławomir Sierakowski uvádí ve své předmluvě k polskému vydání Žižkovy Revoluce před branami, pak je slovenská levice nemocná až na kost.

L. Likavčan

Nový kandidát na prezidenta Miroslav Frajbíš předvedl během prvních pár dní kampaně tak povedenou performanci, že mu dosavadní hvězdy politického bizáru Petr Cibulka a Tomio Okamura můžou jenom závidět. Frajbíšova videa se stala hitem. Na jednom z nich pod názvem Zakuklence sem nepustíme! kandidát sugestivně mává plastovým světelným mečem a voličům vzkazuje, že zastaví „všechny ty špióny, ty imigranty“. Kromě uprchlíků trápí prezidentského kandidáta i to, že ho vlastní rodina chce okrást o dva miliony – mít peníze je zkrátka neštěstí. Probrat vše až po ujištění, že „nejdůležitější je zdraví“, zvládá za pouhých

čtyřicet vteřin. Logicky se po ohlášení Frajbíšovy kandidatury objevily pochybnosti o tom, jestli nejde jen o velmi povedený trolling. Správně jeho facebookového profilu to však vehementně popírá. Na poměry „bývalého učitele, sportovce a maséra“ je nicméně kampaň až přehnaně profesionální. A obsah jeho výzev k národu je tak okatě optimalizovaný na většinového českého voliče, že by stačilo vyměnit ve jméně slabiku „fraj“ za „ba“ a nikdo by nic nepoznal. Pokud to ale lidový kandidát s hashtagem #berutonasebe myslí vážně, má duo Zeman–Ovčáček opravdu velmi vážný problém.

O. Novák

Na obrovských lánech, které vznikly v dobách zakládání Jednotných zemědělských družstev v padesátých letech, dnes úzká skupina průmyslových zemědělců pěstuje rostliny za použití nejrozumnějších jedů a nad nimi se vznášejí miliony včel, u nichž se vsadilo na intenzivní chov. Pokud máte pocit, že včelaři jsou lidé milující rozmanitost přírody, nenechte se zmýlit. Právě Český svaz včelařů si do plemenářského zákona platného od letošního března prosadil, aby jediným druhem včely určeným pro „šlechtění a plemenitbu“ byla včela medonosná kraňská. Původní druh, tedy včela medonosná tmavá, který rostliny a stromy na našem území obhospodařoval tisíce let, byl určen k vyhlazení. Mezi důvody, které Svaz uvádí, je vyšší bodavost včely tmavé a menší medný výnos. Důvodem, o kterém se už tolik nemluví, je malá odolnost včely kraňské vůči parazitovi, známému jako kleštík, proti němuž se léta neúspěšně bojuje chemickými

zbraněmi. Ty s radostí dodává zprivatizovaný Výzkumný ústav včelařství. Skutečnost, že jednatel této firmy je v předsednictvu svazu a naopak předsedkyně svazu v dozorčí radě ústavu, naznačuje, proč musí odolnější včela tmavá vyklidit pole včely kraňské.

J. G. Růžička

Půl století a jeden rok trvalo čekání brněnských hokejových fanoušků na získání dvacítkového titulu ligového mistra. Zapomenuty jsou roky nekonečného soužení v první lize, dokonce i jeden rok v druholigovém pralese. Hráči se s majitelem obětovali na ledě i v zákulisí a spolu s „nejlepšími fanoušky v republice“ došli až na stupeň nejvyšší. Potud sportovní pohádka. K ní se pokouší připojit finanční kouzelník Andrej Babiš, když na Facebooku sliboval hnedle nový stadion s větší kapacitou. Není první, kdo se snaží z fan(t)a(s)tických fanoušků vyždímat nějaké politické body. Za současným úspěchem jsou i desítky milionů z městské kasy, jimiž brněnská radnice rok co rok pomáhala klubu zaplatit hvězdné hráče a jež byly oficiálně vykázané jako dotace na mládežnický hokej. Nemalý podíl na současné slávě má i brněnské výstaviště, které svého času sponzorovalo klub přemrštěnými částkami. Když později peníze ve firemní pokladně chyběly, vedení se v rámci úspor nezdráhalo propustit dvě třetiny zaměstnanců. Ale bez odříkání a obětí ještě nikdo nic nezískal, a tak kometický titul určitě hřeje nejen modrobílou fanouškovskou šlechtu, ale i politicko-podnikatelskou smetánku. Sláva jim.

V. Ondráček