

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
2. 8. 2017 ROČNÍK XIII
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

16

KNIŽNÍ DESIGN

Eva Maceková, 2017
ISSN 1803-6635



**restaurace jako sociální a literární fenomén / Svět podle Daliborka
bratislavský hudební underground / Dunkerk Christophera Nolana
rozhovory s Albertem Manguelem, Františkem Štormem
a Rogerem Griffinem / Brazílie, země bez budoucnosti
lze porazit Islámský stát?**

Mezi Václavem a kostrou velryby

MILENA BARTLOVÁ

Pokud nehodláme považovat národ buď za přirozenou identitu, anebo za nic, ale víme, že je to vlivný a komplexní, emocionální a politický konstrukt, nebudeme považovat péči o konstitutivní místa jeho paměti za nevýznamnou banalitu. Moderní českojazyčný národ sám sebe „vymyslel“ a ustanovil v druhé třetině 19. století a není žádnou banalitou už proto, že dnešní Česko je jeho prvním samostatným státem. Jedním ze symbolických dovršení sebekonstrukce Čechů jakožto českojazyčné komunity bylo vytvoření zpola posvátného a zpola sekulárního chrámu národa, Pantheonu v Národním muzeu. Budova byla postavena a vyzdobena ve stylu novorenesance, reprezentující gründerský kapitalismus, a to jako levnější varianta dvorských muzeí ve Vídni. Mozek Františka Palackého, vložený do schrány ve zdi, byl pravou tělesnou relikvií, sakrální charakter ale Pantheonu dodala především vizuální umělecká díla velmi konvenční podoby. Bronzové sochy velkých mužů a nástěnné malby výjevů z českých dějin společně tvoří kultovní místo, kde se národ mysticky udržuje a je formován kontinuitou mezi minulostí a budoucností. Je samozřejmě otázkou, jak dnes na omezeném prostoru muzejního Pantheonu pokračovat v takovém národním kultu dál.

Ve chvílích historických událostí se lidé scházejí u sochy svatého Václava před muzeem a místem, kam jsou stále znovu přiváděny generace dětí, aby se staly Čechy, je sál s kostrou velryby. Pantheon zajímá jen hrstku vyhraněných vlastenců, stejně jako Národní památník na Vítkově, který se po vzniku Československa měl stát novým, republikánským chrámem „státního národa“. Znevážit důstojnost Pantheonu tak musel rovnou sám ředitel Národního muzea, když vypustil údajně „historický chyták“ o tom, které sochy by měly být z Pantheonu v jubilejním roce 2018 vyřazeny a které sem naopak vráceny. Nebyly-li přesné a podrobné informace o vybavení Pantheonu a zbytku muzejní budovy v té chvíli běžně dostupné, nešlo o povedený vtip a popíchnutí veřejnosti, ale o arogantní gesto.

Následně Národní muzeum zveřejnilo na svém webu několik vysvětlujících videí

a začátkem prázdnin i přehled sochařské obsazenosti. Jsou tu argumenty pro dvě odlišné koncepce uvedení do údajně původního stavu: buď se má stát Pantheon muzeem muzea, připomínat hlavně ty, kdo se o stavbu budovy zasloužili, a vzdát se tedy specifické národní sakrality, anebo má být jeho symbolická role ztělesnění „vzmachu českého národa“ sice uznána, ale zafixována k roku 1948.

Původní stav je nesmyslnou fikcí vzhledem k tomu, že Pantheon samou svou povahou byl koncipován a dlouhodobě provozován právě jako živé kultovní místo české historické paměti. Byli a jsou zde politici, historici, vědci a umělci. Mezi šedesát mužů se v patriarchálním režimu dostaly jen tři



Kresba David Böhm

ženy: císařovna Sissi (do roku 1919) a spisovatelky Božena Němcová (od roku 1924) a Eliška Krásnohorská (od roku 1968). Habsburský císař s chotí byli odstraněni po vzniku republiky, protikatolický kacíř Jan Hus dostal v roce 1939 místo busty velkou sochu. Válečný mučedník Julius Fučík a historik a politik Zdeněk Nejedlý byli přidáni a zase odebráni, stejně jako v různých dobách sochy dalších politiků i vědců, nemluvě o portrétech umělců, kteří byli roku 1951 v podezření, že jejich původ není dostatečně česky čistý – česko-německý zemský charakter muzea se totiž definitivně rušil až po vysídlení českých Němců.

TGM byl zařazen ještě za života, odmontován v roce 1951 a vrácen roku 1968, zatímco dnes tak oslavovaný Karel IV. tu nebyl nikdy.

Odvolávání se na fikci „původního stavu“ je zmatečné. Pokud by jí měl být třeba stav sboru národních výtečníků za první republiky, nebylo by možné vracet císařský pár a musel by se vyřadit Jan Hus. Nesmyslné je tvrzení představitelů Národního muzea, že politickou věcí se obsazení Pantheonu stalo až po zavedení diktatury komunistické strany v roce 1948: bylo jí vždycky a je jí právem i dnes. S výjimkou Fučíka, Nejedlého a S. K. Neumanna tu nikdy nebyly portréty vyložené komunistických osobností (Neumann ale nevalil a směl zůstat i po roce 1991). Příznačné je označení proměn do roku 1948 jako „přirozeného vývoje“. Jsme svědky jedné z možných interpretací českých dějin, a to té konzervativní, někdo by řekl přímo klerikálně reakční. Dvě třetiny celkového trvání Československa jsou v této koncepci škrtnutými ne-dějiny. Legitimním představitelem českého národa smí být podle ní monarcha, který se odmítl dát korunovat za českého krále, ale nesmí jím být odbojář umučený nacisty a nepatří sem až na maličkou výjimku ani žádné ženy, protože přece nic skutečně velkého nevykonaly.

Taková interpretace je samozřejmě legitimní jako jeden z možných konceptů českých dějin. Její zastánci mají stejné právo ji prosazovat a propagovat jako zastánci koncepcí jiných, například republikánské, rodově spravedlivé, sekulárně pokrokářské nebo marxistické. Nemají ovšem právo podle svých ideologických preferencí měnit materiální podobu důležitého místa společné paměti jen proto, že ministr kultury a vedení muzea jsou zrovna náhodou kulturními a politickými konzervativci, a ještě přitom zakrývat svou volbu slovy o odbornosti. Proč nenechat Pantheon ve stavu, do něhož nyní dospěl, a doplnit jej dokumentací předchozích proměn? Pokud má konstrukt českého národa vůbec nějaký smysl, pak jako rozměr sebereflexe politického společenství lidí žijících v této zemi.

Autorka je profesorka dějin umění na UMPRUM.

editorial

Před takřka sto lety se slavný americký typograf W. A. Dwiggins se svým bratrancem L. B. Siegfriedem v sérii fiktivních rozhovorů pustili do nakladatelů, kteří ignorují řemeslnou úroveň knih a k jejich vydávání se stavějí, jako by vyráběli mýdlo – chtějí prodat co nejvíce kusů a na produkci „zboží“ co nejvíce ušetřit. Při pohledu na knihupecké pulty zjistíme, že pamflet z roku 1919 je stále aktuální. Vycházejí ovšem i krásné knihy – upozorňuje na ně především autor tématu Jaroslav Tvrdouň. Jako ukázkové nakladatelství, v němž se spojují kvality literární s kvalitami řemeslnými, představuje italské Adelphi, vedené Robertem Calassem, jehož esej o roli nakladatele v dnešním světě rovněž najdete v tomto čísle. Český tvůrce krásných knih a písem (jedním z jeho fontů je vytištěna i většina textů v A2), hudebník a typograf František Štorm, mluví mimo jiné o písmu, které žije svým vlastním životem, nebo o maniakálním zvuku dřevorytu, který připomíná metalové kartáče. A kdyby snad někdo pochyboval, zda mají v dnešním světě knihy ještě místo, přesvědčí ho významný esejist a knihovník Alberto Manguel. Ten tvrdí, že tištěná kniha na rozdíl od digitálního textu „přetrvává, i když je třeba z šestnáctého století, a zatímco ve fyzickém smyslu představuje minulost, v intelektuálním smyslu je současná“. Zůstaňme zatím u tohoto optimistického závěru. Karel Kouba

z obsahu

- 4 Peklo, očištec, ráj. S Albertem Manguelem o knihovnách, Dantovi a Borgesovi / Michal Špína
- 10 Válka v dokonalém rytmu. Dunkerck Christophera Nolana / Martin Šrajcr
- 11 Ecce homo Nazihomolka. Dokument Víta Klusáka Svět podle Daliborka / Vladimír Tupáček
- 12 Děti nultého prostoru. Bratislavský hudební underground v britském dokumentu / Karel Veselý
- 21 Stávám se špalíkem dřeva. S Františkem Štormem o knižním designu a typografii / Jaroslav Tvrdouň
- 26 Modernita zabíjí kulturu. S Rogerem Griffinem o fašismu, populismu a mýtu obrody / Jakub Drábík
- 30 Konec chalífátu? Vojenské a politické prohry ISIS / Rudolf Kvíz

Fanda Pánek



Vařila krysa kašičku
na rezavém rendlíčku
tomu dala
tomu dala
na nikoho se
nevysrala

Báseň vybral Elsa Aids

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
16. SRPNA 2017

Cesta ke znovuzrození národa

Modernismus a fašismus Rogera Griffina

Britský historik Roger Griffin, s nímž přinášíme rozhovor na straně 26, se zabývá především výzkumem vnitřní dynamiky fašismu. V knize *Modernismus a fašismus*, která je považována za průlomovou historickou práci, se pokouší tuto totalitární tendenci uchopit skrze ideologii a intelektuální podhoubí, z něhož vzešla.

JAROSLAV FIALA

Nad tím, co je fašismus, dlouho panovaly nejasnosti. Marxisté jej vždy považovali za reakční jev, úzce spojený s kapitalismem a jeho krizemi. Fašismus byl podle nich hnán velkým kapitálem a hlavním rezervoárem jeho podpory byla znejistělá střední třída. Na opačném konci ideologického spektra se zase setkáme názorem, zastávaným pravicovými libertariány, že fašismus je v podstatě levicové hnutí. Fašisté se údajně svými státními zásahy do ekonomiky, potlačováním individuálních svobod a budováním všemocného státu nelišili od ruských bolševiků. Tento názor je poměrně rozšířený i u nás. Často se také zdůrazňuje, že Benito Mussolini vyrostl ze socialistických kořenů, a nakonec i hitlerovská NSDAP měla v názvu slovo „socialistická“.

Tím ale debata o fašismu zdaleka nekončí. Podle některých historiků byl fašismus zvlášť-

obyvatelstva žila ještě po první světové válce na venkově a byla chudá a nevzdělaná. Italský fašismus byl proto spojen s modernizací a snahou vybudovat z Itálie sebevědomou a prosperující zemi s velmocenskými ambicemi.

Griffin využívá pro analýzu fašismu pojem „palingeneze“. V řečtině znamená „palin“ znovu a „genesis“ je začátek nebo zrození. A právě palingeneze stojí podle Griffina v jádru všech fašistických hnutí, jež „znovuzrození“ navíc spojuje s vyhrcočeným nacionalismem. U fašistických ideologů najdeme bezpočet příkladů zmíněného palingenetického mýtu. Futurista Filippo Marinetti měl vizi nové Itálie zrozené z první světové války. Básník Gabriele D'Annunzio zase přišel s prototypem „nové Itálie“, kde už nebude vládnout tradiční politika, nýbrž kombinace vlastenectví, militarismu a státu pojatého jako „umělecké dílo“.



Griffin se snaží pochopit fašismus tak, jak mu rozuměli samotní fašisté. Foto elmondo.es

ní tím, že neměl ucelenou ideologii a pokračoval zažité hranice mezi pravíci a levicí. Od obou si totiž vypůjčil něco. Koneckonců, sami fašisté tvrdili, že vystupují proti „zaostalosti pravice a ničivosti levice“. Politologie nicméně fašismus řadí tradičně ke krajní pravici, jelikož fašisté pohrdají rovnostářstvím a kladou důraz na společenskou hierarchii a tradice. Sám Benito Mussolini ve spisu *La dottrina del fascismo* (Doktrína fašismu, 1932) napsal, že „toto století je stoletím autority, směřuje doprava, je to fašistické století“.

Další otázkou je, co různé typy fašismů spojuje dohromady. Britský historik Ian Ker-shaw, který je v českém prostředí známý svým rozsáhlým životopisem Adolfa Hitlera, kdysi napsal, že „v jádru všech fašistických hnutí samozřejmě stojí snaha o znovuzrození národa“. Jenže tato myšlenka dlouho nijak „samozřejmá“ nebyla. Důkladně ji prozkoumal teprve britský historik Roger Griffin, jehož klíčová práce *Modernismus a fašismus* (Modernism and Fascism, 2007) před časem vyšla i češtině.

Mýtus o palingenezi

Jedinečnost Griffinova přístupu spočívá v tom, že se snaží pochopit fašismus tak, jak mu rozuměli samotní fašisté – třebaže rozhodně není sympatizantem krajní pravice. Po důkladném studiu fašistických textů, uměleckých děl a dalších zdrojů došel k závěru, že všechny fašismy spojovala specifická představa o úpadku, jemuž je nutné čelit. V případě italských fašistů šlo o reakci na to, že většina

a vědomí vlastní konečnosti, a ovšem také jakým způsobem se identifikuje se sociálními skupinami a politickými hnutími. Tyto pasáže Griffinovi slouží jako předpolí pro tezi, že fašismus je – stejně jako komunismus – produktem krize liberalismu. Podle Griffina byla obě hnutí směsí politické propagandy a teroru, podmanila si občanskou společnost, potlačovala lidská práva a vznikla jako reakce na obavy z kapitalistické modernizace. Musíme si však položit otázku, zda tento pohled není poněkud ahistorický. O jaké občanské společnosti a lidských právech lze mluvit ve střední Evropě nebo Itálii ve třicátých letech? Jaká „lidská práva“ měl například chudý rolník na rumunském venkově nebo dělník postižený hospodářskou krizí? Kolik lidí skutečně žilo v liberalismu a demokracii? Nežili spíše v „mikrofašismu“ svých pracovišť, bydlíšť a leckdy i rodin? Griffinovi zde schází politicko-ekonomická perspektiva, která by nasvítla fenomén fašismu přesněji.

Jak vzniká fašismus

Proč řadoví Němci kývli na vyhlazování celých skupin obyvatelstva a na totální válku? Griffin tvrdí, že i německý nacismus byl radikálním pokusem o znovuzrození národa a že jeho součástí byla snaha o „rasovou očistu“. Problém spočívá v tom, že maloměstská část obyvatelstva, většinou nižší střední třídy, která tvořila základnu podpory Hitlera, v sobě měla již dlouho před začátkem holocaustu zakořeněné určité rysy, jako například pohrdání slabostí, asketismus a přehnanou spořivost, kulturní konzervatismus nebo nenávisť k cizincům. A k tomu je třeba připočíst pruské uctívání militarismu, autorit a disciplíny.

Zmíněné rysy jsou zachycené v beletrii nebo třeba v knize Ericha Fromma *Strach ze svobody* (1941, česky 1993) a ukazují na zajímavý jev: fašismus mohl bezpochyby vzniknout jako reakce na „odkouzlení“ tradičního světa, v zásadě ale vyrostl z hodnot přítomných v samotném jádru liberálního kapitalismu, respektive z jeho neřešených rozporů. Rétorika o občanské společnosti působí ve chvíli, kdy se mýjí s realitou, jako pouhý fetiš. Frustrovaný člověk obklopený nespravedlností, sociální nerovností a útlakem se řečem o lidských právech může jen smát a snadno podlehnout fašismu, který dokáže společnost dočasně mobilizovat vidinou vnějšího nebo vnitřního ohrožení a nabízí lidem možnost vybití si vztek.

Z uvedených důvodů nelze podceňovat ani současnou vlnu pravicového populismu v Evropě a USA. Griffin má pravdu, když v nedávném rozhovoru pro Salon Práva uvedl, že Donald Trump ani další ultrapravicoví nejsou „skuteční fašisté“. Jenže právě populismus à la Trump vytváří politické a kulturní podhoubí, ze kterého by se mohl – třeba v důsledku další hospodářské a finanční krize – nový fašismus zrodit. Jakoliv je tedy mýtus o znovuzrození národa velmi zajímavým příspěvkem k poznání fašismu, k jeho skutečnému pochopení a poučení z historie nestačí.

Autor je historik a šéfredaktor A2larmu.

Roger Griffin: *Modernismus a fašismus*. Přeložila Eva Kalivodová. Karolinum, Praha 2016, 602 stran.

Úzkost z modernizace

Dobrá polovina Griffinovy knihy je věnována vymezení pojmu modernismus. Ten je chápán jako revolta proti již zmíněnému pocitu společenského úpadku. Modernismus v politickém smyslu chce dát našim životům, zmítaným úzkostmi z individualizace, rozkladu tradic nebo technologických změn, nový smysl. Takto vymezený modernismus se ovšem neujal jen ve fašistické Itálii či nacistickém Německu. Se specifickými typy modernismu přišli i ruští bolševici nebo americký prezident Woodrow Wilson, který měl po první světové válce rovněž svou představu o „nápravě světa“ a usiloval o mezinárodní spolupráci.

Griffinův přístup má řadu úskalí. *Modernismus a fašismus* je velmi ambiciózním pokusem o ucelený systém filosofické antropologie. Vedle analýzy fašismu tu najdeme úvahy o tom, jak člověk zakouší svou existenci v běhu času, jak zvládá smrtelnou hrůzu

Peklo, očištec, ráj

S Albertem Manguelem o knihovnách, Dantovi a Borgesovi

Nemají v sobě knihovnické katalogy něco pekelného? A proč si Jorge Luis Borges naopak představoval ráj jako knihovnu? – ptali jsme se Alberta Manguela, spisovatele, esejisty a ředitele Národní knihovny Argentiny. Mluvili jsme také o budoucnosti tištěných knih a nevýhodách elektronických médií.

MICHAL ŠPÍNA

Držíte se ještě svého zvyku číst každé ráno jeden zpěv Dantovy Božské komedie? Ano, už asi deset let začínám každý den jedním Dantovým zpěvem. Je to určitý způsob literárního i duchovního cvičení.

A který zpěv to byl dnes?

Dnes ráno jsem četl osmnácté *canto* Očišce, ve kterém Dante prosí Vergilia, aby mu vysvětlil, co je to láska. V tomto překrásném zpěvu Dante rozvíjí aristotelské pojetí, podle něhož duše přirozeně tíhne k dobru, což pro Danta představuje lásku, která podle posledního verše celé Božské komedie „hýbe sluncem i všemi hvězdami“. Vergilius tu říká: „Váš pochop věcí skutečných pak v hlavě/ si tvoří představy, jež rozvinuje/ a ducha k nim pak táhne naléhavě.“ Jako by tedy říkal, že duše zachytí vytoužený obraz, který potom znovuvytváří prostřednictvím imaginace – a v tom spočívá jak láska, tak literární akt.

Už rok jste ředitelem Národní knihovny Argentiny v Buenos Aires. Je to po tolika textech, které jste o knihovnách napsal, vaše první knihovnické zaměstnání? A před jaké výzvy vás staví?

Ano, jde o mé první zaměstnání v knihovně, pokud tedy nepočítám tu svou, osobní. Vlastně jsem chtěl vždycky být knihovníkem, ale věděl jsem, že k tomu nemám dostatek disciplíny ani inteligence. V argentinské národní knihovně mi jde především o to, aby se tu lidem pracovalo pokud možno příjemně, aby knihovna nebyla jen kulisou kulturních událostí a aby nebyla ve vleku jedné politické strany jako v minulosti. Má být především institucí, která efektivně slouží svým uživatelům. Proto musíme pokračovat v digitalizaci a snažit se, aby náš katalog držel krok s dobou.

Žil jste na několika kontinentech a nikdy jste se nehlásil k nějaké národnostní identitě. S jakým pocitem jste přijal vedoucí místo v instituci, která má v názvu slovo „národní“? Dávám tomu výrazu stejný význam jako Borges: když jste světový, jste i národní.

Připadá mi, že vaše texty krouží okolo knihovny jakožto ideálu, který se nakonec vždycky ukáže být nedosažitelný. Když už jste zmínil Borgese: jakým způsobem rozumíte jeho slavné povídce Babylonská knihovna? Myslím si, že se tato povídka zrodila z touhy a současně ze zoufalství. Z touhy chápat knihovnu – a sice každou knihovnu – jako možnost, jak dát světu smysl skrze shromažďování zkušeností proměněných ve slova, a ze zoufalství způsobeného uvědoměním, že každá knihovna obsahuje také podvrhy, omyly, falešná svědectví, inkoherece. Babylonská knihovna je oslavou tohoto paradoxu.

V jedné kapitole Knihovny v noci popisujete případ biskupa Juana de Zumárraga, který nechal přivést na americký kontinent první tiskařský lis a zároveň stál za zničením většiny aztéckého písemnictví. Jak se dnes přistupuje k uchovávání paměti původních národů Argentiny a Latinské Ameriky? Spíš než o paměti bychom bohužel měli mluvit o zapomnění. Snažím se v naší knihovně zřídit centrum paměti původních národů, ale vůbec to není snadný úkol. Máme zdokumentovaný materiál, ale rád bych našel někoho z domorodých komunit, kdo by centrum řídil. A to se mi zatím nepovedlo.

Podařilo se vám převést svou rozsáhlou osobní knihovnu do Argentiny?



Alberto Manguel. Foto z osobního archivu

Ne, naprostá většina knih je dosud ve skladišti v Kanadě. A zatím nemám tušení, jaký bude jejich další osud.

Ve své předposlední knize Cestovatel, věž a červ se věnujete metaforám čtenáře. Je vám některý z titulních tří typů čtenářství bližší než ostatní? Myslím, že v sobě mám od každého trochu. Určitě jsem čtenář-cestovatel nebo cestovatel-čtenář, moje knihovna je zároveň mou geografii. Stejně tak jsem bookworm neboli knihomol: knihy doslova hltám, neuplyne den, kdy bych nějakou nečetl. A moje knihovna sice možná není věž, ale určitě je ze slonoviny, materiálu, z něhož je vystavěna brána klamných snů v závěru Vergiliovy Aeneidy. Nicméně Dante o těchto snech říká, že jsou „errori non falsi“, což bychom dnes mohli přeložit tak, že jsou fiktivní, ale nikoli nepravdivé.

V jiném vašem textu se píše, že čtení je komunitární akt, a v esejí Poslední stránka říkáte, že „akt čtení stojí na počátku společenské smlouvy“. V jakém smyslu? Každá společnost funguje jako systém vzájemné komunikace. V případě gramotných „společností knihy“ je prostředkem této komunikace psané slovo. A psané slovo je možné teprve díky čtení. Nelze vytvořit systém písemného kódování významů, pokud nemůžeme předem určit, jak bude dešifrován. Nejprve tu tedy musí být čtenář.

Psal jste také o čtenářích, kteří v různých obdobích dějin riskovali vlastní život při četbě zakázaných knih. Není tu nebezpečí, že dnes, kdy „je vše dovoleno“, budou čtenáři méně pozorní? Právě tehdy, když je vše dovoleno, musíme být co nejstrašitější. Za každým povoleným aktem jsou totiž tisíce dalších aktů, které zůstávají ve stínu, ale nadále mají následky. A právě těm musíme věnovat pozornost.

Proč si myslíte, že tištěné knihy přetrvají a že se web „nestane nádobou naší minulosti“? Protože webový obsah existuje pouze v přítomnosti. Nebo, chcete-li, je mimočasový.

Žádná elektronická „minulost“ neexistuje. To, co tu jednou bylo a co už tu není, mizí navždy. Naproti tomu tištěná kniha přetrvává, i když je třeba z šestnáctého století, a zatímco ve fyzickém smyslu představuje minulost, v intelektuálním smyslu je současná. Tištěná kniha je časová a jsme to my, čtenáři, kdo ji činí současnou – tím, že ji otevíráme. Webová stránka je však současná vždy a neúprosně. Postrádá časovou hloubku.

Co tedy soudíte o velkých elektronických vzdělávacích projektech? Například taková Wikipedie archivuje veškeré předchozí verze svých článků... Každý produkt kterékoli technologie má své výhody a své vady. Palimpsest, jakým je článek na Wikipedii, má určitě svou hodnotu, zároveň mě ale znepokojuje jeho pomíjivá a nejistá povaha. Proto si nadále myslím, že v určitých ohledech nám tištěný svazek nebo rukopis poskytuje bohatší a jistější informaci.

Dokážeme se v budoucnu oprostit od neustálého porovnávání knih s elektronickými médii? V jednom rozhovoru jste říkal, že dosud napodobují knihu a hledají svou vlastní formu... Ano, jsem přesvědčen, že nové elektronické technologie svou uměleckou formu dosud nenašly. Pořád ještě mají něco z klasických knih, případně z televize, videoher... Ale určitě přijde chvíle, kdy jejich tvůrci objeví formu uměleckého díla, která bude skutečně a autenticky elektronická.

Vraťme se na závěr k Dantovi a Borgesovi. Podle často citovaného výroku si Borges představoval ráj jako knihovnu. Ale u Danta jsou i očištec a peklo představeny jako určitý katalog – seznam hříšníků. Nepřipadá vám, že každá knihovna a každý katalog má v sobě něco pekelného? Metafory, které si volíme, bývají často nedokonalé. Borges mluvil o ráji jako o knihovně proto, že knihovna byla tím, co nejvíc miloval. A zároveň měl za to, že třeba takový ráj, jaký by namaloval El Greco, by pro něj byl peklem nepřipravených světců a kardinálů. Prvky ráje, očišce a pekla koexistují v každé knihovně, stejně jako v každém prostoru obývaném lidmi.

Alberto Manguel (nar. 1948) je spisovatel, esejista, editor a od roku 2016 také ředitel Národní knihovny Argentiny. Dětství strávil v Izraeli, kde se jeho prvním jazykem stala angličtina, španělsky se naučil až po návratu do Buenos Aires. V šedesátých letech byl jedním z předčítačů slepoucích Jorgeho Luise Borgese. Z univerzity odešel po prvním ročníku a pracoval pro londýnská a pařížská nakladatelství. Žil na Tahiti, v Anglii, Francii a Kanadě. Společně s Giannim Guadalupim napsal obsáhlou práci *The Dictionary of Imaginary Places* (Slovník imaginárních míst, 1980). Mezi jeho další knihy patří *Dějiny čtení* (1996, česky 2007; viz A2 č. 44/2007), *Knihovna v noci* (2006, česky 2009; viz A2 č. 6/2010) a *Cestovatel, věž a červ* (2013, česky 2016; viz A2 č. 24/2016).

Když muž nenávidí ženu

Manželství podle Philipa Rotha

Philip Roth si často pohrává s autobiografickými prvky a na základě skutečných událostí ze svého života staví velké románové fikce. Kniha *Žít jako muž*, kvůli níž začal být spisovatel považován za misogynu, zpracovává jeho hluboké manželské trauma.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Román *Žít jako muž* (My Life as a Man, 1974) Philip Roth patrně musel napsat, aby mohl s konečnou platností uzavřít jednu kapitolu svého života a zbavit se motivu, který souvisel s jeho katastrofálním prvním manželstvím. To se mu neustále nutkavě připomínalo a on se je opakovaně (a neúspěšně) snažil literárně zpracovat. O čem jiném nakonec psát než o tom nejhorším, co vás v dosavadním životě potkalo? V Rothově případě šlo o ženu, která ho fingovaným těhotenstvím vehnala na pár let do manželství, a on se jí v průběhu dlouhého rozvodového řízení nemohl zbavit. Rothova oblíbená hra s autobiografickými motivy, které posunuje do oblasti fikce, asi nikdy nebyla tak blízko reálnému životu spisovatele, jenž si liboval ve vytváření svých románových protějšků, byť často značně pokřivených.

Navždy misogyn

Není náhoda, že právě tato kniha dovedla několik známých feministických literárních kritiček k tomu, že Rotha označily za misogynu, jakkoli to svědčí o jejich špatné schopnosti porozumět textu. S tímto stigmatem Roth nicméně od té doby žije v podstatě neustále a nutno říct, že jeho sžiravý styl a naprostá otevřenost v psaní o partnerských vztazích tomu jen napomáhá. Feministická kritika pak v něčem paradoxně připomíná zavržení americkými rabíny, kterého se Rothovi dostalo po zveřejnění románu *Portnoyův komplex* (1969, česky 1992) za údajné zesměšňování židovských soukmenovců. I zde mimoděk zaznívá,

že něco se prostě psát nesluší, a je pak tudíž úplně jedno, jak dobře to je napsáno. Podobně jako představitelé americké židovské obce Rotha kvůli jeho sarkasmu vůči některým členům vlastní komunity obviňovali, že stejně jako nacisté nenávidí všechny Židy, několik feministek zase dospělo k názoru, že přiznává nenávisť k jedné konkrétní ženě v románu *Žít jako muž* svědčí o opovržení celým ženským pokolením. Jenže tak se ani při nejlepší vůli tato kniha číst nedá – i když se jednoznačně a také přiznaně nese na vlně nezkracených negativních emocí.

Objekt Rothovy nenávisti v podobě psychopatické první manželky musel zemřít při auto-nehodě a muselo uběhnout dalších šest let, než různé variace příběhu na téma podvodného vlákání do manželství dostaly konečný, velmi rafinovaný tvar. Důkazem obtíží při snaze literárně ztvárnit, jak se může stát, že dobrovolně skončíte s někým, kdo je vám v podstatě po všech stránkách odporný, je první část románu, nazvaná Užitečné fikce (ze spisů Petra Tarnopola). Tu tvoří dvě zuckermanovské povídky, z nichž především ta druhá s příběhem zrazeného manželství otevřeně koketuje. Obě fungují samy o sobě, ale také v sepětí s druhou částí knihy, která se jistě nikoliv náhodou jmenuje Můj skutečný příběh.

Není pochyb o tom, že autobiografické vyprávění spisovatele Petra Tarnopola je v naprosté většině podstatných skutečností, ale i v řadě detailů shodné s jedním obdobím Rothova života, to ovšem neznamená, že je třeba brát všechny vyličené události doslovně a s voyeurskou touhou po skandalizaci dovozovat, že Roth zmlátil svou manželku, až se z toho pokálela, a tajně rozséval své sperma po bytech přátel a veřejných institucích. Právě tak ovšem někteří recenzenti román četli – což sice svědčí o síle sugesce, které je spisovatel schopen, ale také o selhání kritického myšlení. Dodejme, že když si Roth začne v románu *Žít jako muž* vymýšlet nebo přehánět, dá se to skoro vždy poznat, což zdaleka neplatí pro většinu jeho ostatních románů. I tahle neohrabanost je nakonec příznakem, že se autor nedokázal od vlastních trýznivých prožitků zcela odpoutat.

Jen další pacient

Až posedlá umanutost se zpravidla projevuje redundancí, a právě to se Rothovi děje, když na řadě míst knihy říká totéž a ještě k tomu takřka stejnými slovy. A navíc si to zřejmě dobře uvědomuje. „Ať se hmoždím sebevíc, abych tu podlou skutečnost převedl do krásné literatury, přes celý text září krvavá píseň: JAK MOHLA? MNĚ?“ Zatímco v případě psychoanalytické léčby se neustále opakování a obsedantní kroužení kolem jednoho tématu jeví jako přirozená součást nekonečné terapie i neurózy, u románu to stírá rozdíl mezi uměním a prostou sebeléčbou pomocí psaní. Přes všechnu stylovou bravuru to nakonec působí až únavně. Jenže i tohle Roth moc dobře ví, což nejlépe dosvědčují slova jeho alter ega Tarnopola: „Jsem pouze další pacient, který se snaží vyléčit sám sebe.“

Na až fyzické nenávisti k člověku, jenž nás kdy si nějakým, i třeba zvráceným způsobem přitahoval, není nic zvlášť překvapivého, nelidského ani odsouzeníhodného. Roth navíc ve svých knihách nevede v první řadě boj se ženami. „Copak vy nechápete, že to není tím, že by ženy pro mě

znamenal tak málo – potíž je v tom, že pro mě znamenají tak mnoho!“ říká Tarnopol svému psychoanalytikovi. Pokud autor v knize, která rozpálila doběla tolik čtenářek, svádí s něčím zápas, pak je to hlavně veskrze konzervativní představa o tom, jak má žít muž, který vyrostl z nadaného a slušného židovského chlapce. To je ostatně jedno z Rothových celoživotních témat a není příliš intelektuálně náročné si uvědomit, že společenské okovy, z nichž se snažil v šedesátých letech vyprostit („systém sexuální spravedlnosti“, jak tomu posměšně a výstižně říká), nemají tak daleko k patriarchálním rolím, které feminismus právem atakuje.

„Beletrie, podobně jako manželství, vyvádí s různými lidmi různé věci,“ sděluje v dopise Tarnopolovi jeho sestra. O tom, jak obojí zatočilo na přelomu padesátých a šedesátých let s Rothem, se dozvídáme z knihy, která musela spatřit světlo světa, aby mohly následovat další, často mnohem zdařilejší velké americké romány.

Philip Roth: *Žít jako muž*. Přeložil Jiří Hanuš. Mladá fronta, Praha 2017, 323 stran.



Philip Roth. Foto lionandthehunter.com

literární zápisník

Léto na vsi

JIŘÍ ZIZLER

Ale bude to jen rámeček. Koneckonců můžu si psát, o čem chci, co mě napadne. Jako autor mám takovou moc. To se ví, že ji budu držet na uzdě. Tak o největších bolestech světa? Hladomor? Globální oteplování? Ponožky v sandálech? O horku a suchu a že nerostou houby a není nic v televizi a jak jsou všichni povrchní a tak. Nebo sdělit něco tak strašně důležitého a závažného a naléhavého a lomcujícího a dechberoucího, z čeho půjde mráz po zádech. (To existuje. Jednou mě vzal pan docent R. ve svém novém fordu, a jak jsme najeli na okruh a on sešlápl plyn k podlaze, cítil jsem, jak mi stoupá ledový proud od toho spodního žlábků po páteři nahoru až k šíji, asi jsem i zbledl. „Jiříku, ty se bojíš? To já si jen tak hraju.“ Rychlost sněsu, ale nemiluju; je v ní i něco zlého a pokušivého.) Třeba by mě aspoň jeden čtenář chtěl poznat, nebo dva, tedy ne jako hned po přečtení za mnou okamžitě přijet, to by mi trochu vlezlo do soukromí, to by se muselo připravit, ona příležitost se vždycky najde, prostě tak výhledově...

Ale jdi ty, vždyť je to tak naivní a pošetilé, představ si, kdybys dostal minutu na oslovení světa. Co bys tak ze sebe asi dostal? Háj, píš... jako ti bambulové na těch internetech... Ale přece jen – odhalit ten Mariánský příkop nitra, tu hloubku všech hloubek, psát jako anděl i démon zároveň, a stát přitom na hraně, na té jediné hraně, na níž se lze udržet! Život je stavba z karet, které přece tak nádherně a pevně drží! Jenže když se člověk treťí a vpravdě se ponoří do hlubin, čtenář si leda pomyslí: Má nás všechny za blbce. A v hlubinách plují ryby, stříbrné ryby, zlaté ryby, modré ryby a moudré ryby, které mají tolik co říct. Čas se jen zasekl (Bůh čas ještě neprodal) a instalátér je na dovolené ve vzdálené galaxii. Lidstvo se nechá dějinami vodit na obojek, občas zašteká, pak zase zaleze poslušně do boudy. Za kus flákoty se nechá poštvat na cokoli s duší, rvi a trhej! A kde je vznos, který nás vytáhne vzhůru, za nos, aha? Mystika není pitomost, vážení, mystika je základ všeho. Budoucnost bude buď mystická, nebo nebude vůbec, zní epochální pravda. Ale mystika v horku, to je někde chyba, duch je u ledu a led je ve sklenici. A svět pořád na té hraně. Každý je někdy na hraně. Jednou v Píriinu, Bulgarie, hora Kamenica či Kremenica, už nevím, třítisícovka. Přišli jsme nahoru, a ono ouha, jen turistický vrchol. Ten pravý je támhle, takový kousíček! Tož se tam vydáme, dívky pohlídají batožinu. Leč zrada – optický klam, ba soustava klamů, za každým

vrcholem vždy zas další se ukáže – jakási metafora bytí. Tak se šlo, pak už se šplhalo a lezlo, a náhle... Pode mnou propast nedozírná, nade mnou deset metrů kolmá stěna. Pohleděl jsem dolů na tu vzdálenou hradbu ostrých výčnělků a změnil se v panáka z hadrů, ruce a nohy guma, celé tělo trnulo a brnělo, dech smrti byl vedle, funěl mi do tváře. Ještě jeden pohled pod sebe a umřu. K repete však nedošlo, instinkt života je silný... Škrábu se vzhůru, kamarád Milde, jediný to mezi námi horolezec, který již horu dávno dobyl, na mě dolů volá: „Jirko, vole, jak to lezeš? Kde máš tři pevný body?“ To já neměl nikdy v životě. „Ne, ne, ne, tak ne! Budu ti říkat. Vlevo je důlek, zahákni se a nohou. Výstupek vpravo, chytň se! A teď...“ Jo, vyšlo to, přehoup! jsem se. Ti další též. Večer jsme se opili. Konec dobrý, všechno dobré. Z dalšího maléru o pár let později už jsem se nedostal tak hladce. Tam byly ztráty, ale zůstal jsem živ. Smrt je vždy na talíři pěkně připravená, jen ten servis se liší dle cenové skupiny.

Jeden ale nemůže být zároveň mystik i básník, potom se někdy látka rozpadá či trhá. Snad i to se dá někdy překonat. „Myslete na morál, malověrní,“ jak říká trenér Franta Straka. A potom ten sen, co jsem si někde zaznamenal, jistěže na papír... Mám tolik papírů, všude se hromadí a vrší, kácejí se a padají, sypou se a létají, jsem z jiných století, jsem člověk papírový, jsem celý z papíru. Jdu tedy městem a nesu své tašky s papírem a bojím

se, že se mi nějaká ztratí. V podchodu vyhledám WC, kde inzerují erotický salon „Džataky“. V kabinách se něco děje, buď drogy, nebo sex. Přistoupí ke mně starý Vietnamec, jehož jsem viděl v seriálu Pěstírna, a ptá se mě, co chci. Utíkám. Jsem na mostě, asi je to Karlův most, potřebuji se dostat na druhou stranu. Náhle zjistím, že most buď končí v polovině, nebo se prodloužil do nekonečna. Nejsem si tím jistý, ale v zásadě je výsledek stejný. Musím se vrátit. Když tu náhle vidím, jak ke mně přistupují Hrad a Svatovítský chrám a další budovy, nebo spíš já předstupuji před ně, ale jsou zvětšeny do neskutečně ohromné velikosti jako nějaké vesmírné monumenty. Otáčím se, jenže tam se děje to samé, domy se neúprosně zvětšují a působí přísně a neochvějně a mám dojem, že to celé už je Apokalypsa a nastává Poslední soud. Ony nás budou soudit, ne někdo jiný. Řekni mi, ó řekni, co se tady stalo! Prvotní polévka ze žhavého magmatu a nějaké ty páry a smršť reakcí a teď já a ty, a tohle všechno, jen na chvilku chvilíčku, navěky.

Že je všechno jen biomatrix, elektrické impulsy v mozku? S tím nepočítejte. Až se to vyjasní, bude pozdě. A nůžky se rozevírají. Kámen, nůžky, papír: – Ale prosím vás, to jsme z toho celí zmatení. Jak tedy s tím létem, ty houby a borůvky a koupání a vysilující lenošení a... To taky není špatné téma. Tak zas někdy přistě.

Autor je literární historik.

Jak se kalí zkušenosti

Restaurace jako sociální a literární fenomén

Restaurace je laboratoř společnosti vědění, píše ve své knize amerikanista a kulturní historik Christoph Ribbat. Testují se zde nové formy chuti a zábavy i kulturní trendy. Ribbatova montáž autobiografií, memoárů, průvodců, románů a esejů vypráví nejen o „břichu moderny“, ale také o souvislosti kulinární imaginace se sociálními a kulturními teoriemi.

BLANKA ČINÁTLOVÁ



Edward Hopper: Automat, 1927

Hostina je původní a primární formou všech rituálů, neboť tradiční společnost věří, že pouto, jež vzniká mezi spoluhodovnými, může být silnější než pokrevní příbuzenství. Dějiny literatury ukazují, že se též jedná o stěžejní narativní topos – tělo je syce no pokrmy, duch vyprávěním. Potvrzují to i konkrétní literární žánry: symposion, hospodská historka nebo kavárenské minutorové romány. Ritualizaci stravovacích návyků a kulinářství, včetně četných vysvětlujících mýtů, pozorujeme i v současné kultuře. Subkulturní či „kmenovou“ identitu stále častěji definuje, co a jak člověk jí. Šéfkuchaři se stávají popkulturními hvězdami, televizní diváci hltají kuchařské pořady v naději, že i oni se mohou provařit ke slávě a úspěchu, celebrity píšou kuchařky, a kdo nevaří, alespoň fotí, co má na talíři, aby rozkoš z inscenovaného jídla rozmnožil na sociální síti. Volba správného bistra s pho polévkou je téměř estetickým postojem, preference malých, nekoncernových pivovarů či kolektivně vypěstované mrkve rozhodnutím politickým a občanským.

Technika montáže

„Gastronomické mýty a fikce se těsně prolínají s dobovými a společenskými diagnózami, zaměřenými na skutečnost,“ píše v závěru knihy *V restauraci aneb Příběhy z břicha moderny* (Im Restaurant. Eine Geschichte aus dem Bauch der Moderne, 2016) německý amerikanista Christoph Ribbat. „A ty jsou v restauračních podnicích dílem kuchařů a číšnic, kritiků i vědců obou pohlaví. A neexistuje lepší metoda, než je technika montáže, jak nechat na povrch vystoupit jedinečnou souběžnost kulinární i narativní tvořivosti na jedné straně a těžkou práci i závažná fakta na straně druhé.“ V jedné z četných poznámek pod čarou se dovíme, že autora k technice montáže inspiroval mimo jiné román amerického spisovatele Johna Dos Passose *Manhattanská přestupní stanice* (Manhattan Transfer, 1925, česky 1930), v němž „je montáž využita jak k dynamické reprodukci moderních smyslových dojmů, tak k předvedení a reflexi sociální nerovnosti, a to vše v jasně vymezeném prostoru“.

Může to být právě způsob zpracování, co z Ribbatova textu činí „chutné“ čtení. Text na pomezí eseje, publicistiky a románových či anekdotických fragmentů v leccems připomene jinou úspěšnou knihu současné německé

literatury, totiž *1913. Léto jednoho století* (2012, česky 2013; viz A2 č. 12/2013) Floriana Illiese. Nejedná se sice o středoevropské kalendárium jednoho roku, neboť Ribbatovy gastronomické příběhy se odehrávají během několika století a na několika kontinentech, ale i zde se v kaleidoskopu zdánlivých marginalit a delikátních detailů analyzuje modernita jako taková. Na rozdíl od Illiesovy prózy, kterou drží pohromadě několik intimních motivů a témat a jež čtenáře nezatěžuje rozsáhlými rešeršemi primární či sekundární literatury, nás ovšem Ribbat nechává nahlédnout pod pokličku.

Autor v četných odkazech a poznámkách pod čarou upozorňuje na různorodé zdroje, z nichž své gastronomické příběhy z břicha moderny smontoval: ze vzpomínek proslulých i zapomenutých restauratérů, šéfkuchařů, kritiků, z gurmánských blogů, lifestyleových časopisů, michelinských příruček a restauračních průvodců, ale také z textů akademických, z případových studií, z prací sociologů, filosofů či kulturních antropologů. Tuto žánrovou fašírku navíc koření řada „hrdinských“ historek – z pomocníka na mytí nádobí se vyklube slavný spisovatel, z někdejší milenky Elvise Presleyho uznávaná restaurační kritička, která si sice nevzpomene na erotické detaily, ale přesně si vybaví, že si Elvis objednal sendvič s volským okem. Komické se přitom prolíná s tragickým a absurdním (architekt Simon Wiesenthal skicuje v koncentráku detaily zamýšlené restaurace).

Od bujónu k foodies

Do restaurace, píše Ribbat, se na rozdíl od kaváren nechodí proto, aby se člověk zapojil do diskuse s ostatními, ale „aby se jedinec osvěžil a předvedl svou senzibilitu“. Ribbatovy „příběhy“ nás provádějí luxusními hotelovými restauracemi, čínskými bistry, pákistánskými grily v New Yorku, německými stánky s kebabem i jídelnami, které vaří ze zbytků na skládce. Zastavují se u klíčových milníků, jakými jsou například úloha suší v kultuře a ekonomické globalizaci, vznik fastfoodu či molekulární gastronomie, role restaurace v černošském protestním hnutí či při formování multikulturní společnosti. Je to ale především vyprávění o proměně volby. Na počátku restaurační historie si hosté pařížských revolučních podniků vybírají mezi telecím, zvěřinovým a drůbežím bujónem. Na jejím konci se konzument rozhoduje politicky a ekologicky, neboť „informace o vzniku

jídla patří k morální a politické povinnosti“. Gurmána nahradil foodie, slowfoodový aktivista, který místo rafinovanosti upřednostňuje původnost a ekologickou udržitelnost. Poněkud utopická historie tedy začíná vyhraněným individualismem precitlivělého elitářského gurmána a končí strážníkem žijícím v souladu s přírodou a osvobozeným od globalizovaného kapitalismu.

Příběhy z břicha moderny vyprávějí též paralelní dějiny sociologie. Skoro to vypadá, že teprve zúčastněné pozorování v roli hosta, číšníka, kuchaře či pomocné síly přivedlo řadu známých teoretiků společnosti a kultury k formování jejich konceptů. Ribbat ukazuje restauraci coby typické teritorium Popperovy otevřené společnosti a jako arénu, kde lze zkoumat sociální role (Goffmann). Příběh gastronomie spojuje s vizí postindustriální společnosti vědění (Bell) a připomíná antropology Berrise a Suttona, již označili restauraci za ideální postmoderní situaci. Skrze gastronomické historky lze demonstrovat proces vytváření (produkování i konzumování) symbolů a sociálních statusů, kulturních či rasových stereotypů, upozornit na „souběžnostžitku a tvrdé práce“, na sociální nerovnost.

Suroviny z bistra

Exkurze do literatury přelomu století a moderny zase odhalují souvislost mezi gastronomickou a románovou imaginací. Ti, co si nemohou dovolit návštěvu rafinované restaurace, o ní aspoň sní, všímá si Ribbat při četbě Balzaka či Zoly. Orwell se po zkušenostech pomocníka v kuchyni ve svých esejích ptá po smyslu luxusu a civilizace, Proust jde na samu mez senzitivity chutě, hotelový nomád Joseph Roth popisuje vykořeněnost moderní společnosti a tak dále. Francouzská „nová kuchyně“ se srovnává s filmovou novou vlnou a novým románem a umělecká postava gurmána trochu splývá s benjaminovským flaneurem: „prochází pařížskými ulicemi, zkoumá vystavené sladkosti a nasává vůni pečeně, nic nepovažuje za banální“. Místy jde trochu o hru na efekt – líbivé komparace jsou občas jen řazeny jedna za druhou coby položky na jídelním lístku a ke skutečné srovnávací analýze nedojde.

Styl Ribbatovy *Restaurace* připomíná kmitání uštvaných číšníků, kvapný cinkot vidliček uspěchaných hladovců. Požitky neupozadují lopotnou práci. Na rozdíl od zmiňovaného Illiese převažuje publicistické konstatování a glosování nad esejistickým náznakem a ironickou lehkostí. Nejzajímavější jsou citace, ale díky Ribbatovu způsobu montáže nepůsobí jen jako výpisky z četby. Ribbat je mizerný kuchař, ale výborný číšník. Zkrátka, není to žádná gurmánská haute cuisine, spíše bistro. Foodie stejně restauraci a bistro nerozlišuje. „V restauraci, ohnisku moderny, se kalí zkušenosti. Tělo pracuje a sebe samo zakouší obzvláště intenzivně. Nadšení, odpor, radost, hektičnost, pocity přináležitosti a výlučnosti tu působí silněji než jinde. Abych tuto intenzitu čtenáři zpřítomnil, obětoval jsem něco z metodické rafinovanosti. Na stůl patří skoro syrový materiál.“

Christoph Ribbat: V restauraci aneb Příběhy z břicha moderny. Přeložila Daniela Petříčková. Prostor, Praha 2017, 284 stran.

Život, hra bez hranic?

Nad jedním německým bestsellerem

Rus je ten, kdo miluje břízy – tak zní název prvního románu Olgy Grjasnové, německé spisovatelky pocházející z Ázerbájdžánu, který vyšel před pěti lety v Německu a od té doby byl přeložen do mnoha jazyků, nyní i do češtiny. Čím příběh o lásce, migraci, náboženství a krvi tolik zaujal?

EVA MARKOVÁ

Debut Olgy Grjasnové *Rus je ten, kdo miluje břízy* (Der Russe ist einer, der Birken liebt, 2012) vznikl v rámci jejího studia na Literárním institutu v Lipsku, tedy na vysoké škole, která se věnuje tvůrčímu psaní. Kniha obsahuje všechny klady i zápory, které lze prvním literárním počínům zpravidla přičíst. Autorka má očividně co říct, je patrné, že témata, o nichž píše, zná a osobně se jí dotýkají – ale snad právě to jí znemožňuje jít více do hloubky; spíše jen klouže po povrchu a nechává nás, abychom si domýšleli nejen faktografické údaje, ale i motivace postav. Také závěr románu zůstane otevřený. A přitom je znát, že autorka není bez talentu: daří se jí konstruovat brilantní, ostře vypointované tragikomické situace, umí vystavět dialog, často balancuje na hraně patosu, aniž by upadala do sentimentality.

Mlčení o minulosti

Vypravěčkou příběhu je Maria Kogan, řečená Máša, mladá dívka, která v jedenácti letech spolu s rodiči po delším rozhodování a několika traumatizujících zážitcích během války o Náhorní Karabach emigrovala z Ázerbájdžánu. Rodina židovského vyznání se nakonec namísto do Izraele rozhodne jít do Německa, aniž by někdo z jejích členů uměl slovo německy. Máša je v cizí zemi najednou němá. Postupně zjišťuje, že chce-li

být místními akceptována, musí být lepší než oni – a tak se nejprve naučí perfektně německy a posléze vystuduje tlumočnictví, hovoří plynně pěti jazyky, uvažuje o práci pro OSN a nakonec odjíždí do Izraele, kde pracuje jako překladatelka a tlumočnice pro jednu z německých mírových organizací (je pozoruhodné, že jako Židovka v Izraeli překládá mimo jiné z arabštiny, ale hebrejsky neumí ani slovo).

Mášin lingvistický životopis je jednou z linií románu, tu další tvoří její milostné vztahy: po všelijakých eskapádách, kdy se zamilovávala sice snadno, ale do špatných lidí, začne žít s Eliasem, fotografem z Durynska, tedy spolkové země náležející původně k východnímu bloku. Elias Mášu miluje, ale potřeboval by víc vědět o jejím dětství a zkušenosti imigrantky, což ona považuje za typický německý rozmar a odmítá s ním o tom mluvit. Že to pro něj bylo opravdu důležité, jí dojde až po jeho náhlé smrti, způsobené tukovou embolií a komplikacemi při hojení zlomeniny stehenní kosti.

Vlastní minulost však není jediným tabuizovaným tématem: jen pozvolna se dozvídáme o životních příbězích hrdinčiných rodičů nebo jejích partnerů. V knize nakonec není snad jediná „normální“ postava. Všichni zažili nějakou zásadní tragédii, téměř nikdo nemá domov a mateřský jazyk – alespoň vnímáme-li oba pojmy skrze evropskou tradici, opírající se o koncept národa. V životech postav románu nejsou hranice podstatné, což se demonstruje i prostřednictvím Mášiných milostných vztahů, na něž nelze uplatnit klasickou dichotomii heterosexuality a homosexuality.

Nová německá hrdinka

Grjasnova se stala miláčkem německých čtenářů i kritiků, kterým absence důkladněji propracovaného narativu nijak nevadila, naopak vyzdvihovali autorčinu názorovou radikalitu, syrovost, neuhlazenost a naléhavost jejího textu. Většina recenzentů

z významných periodik, jako jsou Süddeutsche Zeitung, Zeit nebo Frankfurter Allgemeine Zeitung, se shodla na tom, že Máša je přesně ten typ hrdinky, který německé literatuře chyběl. Podle nich je to silná, neodbyt-ná, neúnavná, zcestovalá žena, která nastavuje zrcadlo Německu, jež chce být přívětivě k lidem, kteří tam přicházejí hledat nový domov, ale ve skutečnosti jim nabízí jen hysterický strach, nepochopení a resentment.

Takové čtení je pochopitelné: Němci si uvědomují, že koncept multikulturalismu občas selhává, a četba takzvané migrační literatury patří na středních a vysokých školách k dobremu tónu. Navíc v době, kdy Grjasnova vydala svůj debut, začínal eskalovat syrský konflikt a Německo muselo začít uvažovat nad tím, jaký zaujmout postoj vůči migraci, přičemž všem bylo jasné, že už jen z historických důvodů nesmí nikomu odpírat pomoc. Ano, jsou to zcela neliterární fakta, ale ovlivňují recepci literárních děl.

Věci, o kterých se nemluví

Kniha Olgy Grjasnové otevírá dialog o nepříjemných otázkách a nabízí možnost, jak nenásilně diskutovat o věcech, o nichž se jinak mluví těžko. Nejen z její prózy, ale i z rozhovorů s ní je přitom patrné, že ani ona nezná východisko z komplikované společenské situace.

Na dokončení své první knihy dostala stipendium Nadace Roberta Bosche, udělující až do roku 2017 cenu Adalberta Chamissa, jež byla určena německy píšícím autorům, jejichž mateřským jazykem není němčina. Označení „migrační literatura“ se postupem let zproblematizovalo a začalo být považováno za stigmatizující nálepku, zároveň se však nadací podařilo, aby se díla psaná lidmi, jejichž mateřským jazykem není němčina, dostala na roveň literatury národní. To je husarský kousek už kvůli tomu, že autoři, kteří jsou rozkročení mezi dvěma kulturami, ve svých textech zpravidla konfrontují různé společenské systémy a odkrývají zkostrnatělé mechanismy, jichž si ve svých životech běžně nevnímáme. Pozoruhodný bývá často i jazyk, jímž své knihy píší: například autoři se slovanskými kořeny zpravidla zvláštním způsobem zacházejí se syntaxí, která je ve slovanských jazycích oproti němčině výrazně rozvolněná. To je ovšem něco, co překlad většinou nemůže reflektovat, protože by jej to v očích čtenářů diskvalifikovalo. Konfrontace různých kulturních systémů na úrovni motivů a chování však zůstává – a jak je vidět na německém příkladu, může národní kulturu obohatit.

V jednom rozhovoru Grjasnova poznamenala, že před dvaceti lety by recenzenti věnovali jejím knihám pozornost, protože je žena, a teď je zase zajímavá, kde se narodila. Chápu, proč ji to rozčiluje, zároveň je to však dobrá zpráva o stavu současné německé literární scény, která tak demonstruje svou citlivost vůči celospolečenským tématům.

U nás kniha přiměla k reakcím dokonce i několik autorek blogů o knihách, které však mnohdy nepostřehly, že Grjasnova nepochází z Ruska, ale z Ázerbájdžánu, a pozornost nevěnovaly ani tomu, že v knize je neustále implicitně přítomný dialog mezi islámem, židovstvím a křesťanstvím. Ukazuje to, že možná ještě nejsme schopni tak precizního čtení jako průměrný čtenář německý. A právě proto má Grjasnovou smysl číst: není to bůhvíjaká literatura, ale jako zpráva o životě jedné mladé ženy, které se lidé častěji ptají spíš na vyznání než na to, kam chce jet na dovolenou, je to působivé čtení.

Autorka studuje komparatistiku.

Olga Grjasnova: Rus je ten, kdo miluje břízy.

Přeložila Tereza Semotamová. Větrné mlýny, Brno 2016, 282 stran.

ÍDIOT DÝCHÁ

Pro dámu u psacího stolu

S.d.Ch.

Na okapu nad kuchyňským oknem slyším vzájemný masakr holubů, pak ten moudřejší ustoupí, vertikálně protne výhled okenním rámem a slétne do útrob vnitrobloku, kde mi vzala klid na práci takzvaná restaurační zahrádka. Především afektovaný smích přiopilých žen velmi ochotně stoupá po fasádě domu a v neztenčené intenzitě proniká okenním sklem dovnitř. Jako by pobavená dáma seděla přímo u mého psacího stolu. Ostatně to není vůbec nepodnětná představa, takový transfer. Abych dotýcnou udržel v dobrém rozmaru, budu ji dál podlévat alkoholem a vyprávět zábavné historky ze světa umění: Představte si, madam, co jsem se dočel v propagačním materiálu soutěžení přehlídky dokumentárních filmů, cituji: „Umění by mělo narušovat jistoty...“ Ne, fakt, vy se smějete, ale takhle to tady chodí... Vtipná ironie? Ale vůbec ne, oni to myslí vážně, já také nevím, jaké jistoty, ale to máte jedno, důležitý je neokázalý étos nad lidským údělem, i proto snad zvítězil nastajlovaný oční granulát natočený v koprodukcí s HBO, ne, nesmějte se... Tohle víno vám chutná? Nedivím se, také není z Moravy... Vy jste z Moravy? A víte, že v Moravské galerii vystavili kolečkové brusle Davida Černého, na kterých se ten rebel v devadesátých letech proháněl po chodbách AVU, kde ostatní rebelové odbojně kouřili? Ježíšmarja, nesmějte se tolik, vždyť se praštíte hlavou o můj psací stůl z překližky! Výstava fetišů? Ne, takhle to neprezentují, jde o další podobu projektu Kmeny... Co se smějete? Že tu zdechlinu ojíždějí do mrtva? Také to kurátoruje komodifikovaná duševní mrtvola, to se nedivte, výnosný nápad se musí vytěžit, poněvadž našťestí už žijeme v kapitalismu, vzpomeňte jen na nebožtíka Aloise Nebela... Toaleta? Do předsíně a vpravo... Co říkáte? Že je i pod deklek na hajzlu? To víte, být všude je první zákon píárkového zoufalství... Prosím? Já vás přes to splachování špatně slyším. Že jsou ti umělci s čísly jako mor? Ano, vždyť je to mor... Teď ochutnáme červené... Kolaborace? To je silné slovo, oni prostě využívají možnosti, o kterých se programový ředitel Knihovny Václava Havla domnívá, že tu stále jsou a pro všechny... Ne, vážně, nesmějte se, kombinace raně devadesátkového mentálního zámruzu s podceňováním obludného systému, běžícího na principu prohlubování nerovnosti a nespravedlnosti, je povinnou výbavou všech trafikantů... Na zvracení? Tak do předsíně a vpravo... Cože? Pije Bu2r a zapíjí ho Redbullem s vlastním portrétem? Tak ho nechte, můžu být rád, že se mi v míse neprohání v nejnovějším BMW, které německá automobilka v rámci prevence chudoby půjčuje zdejším celebritám... Co se smějete? Tuhle nabídku využívá i houslista Šporcl... Ano, ten, co je schopen v televizi na housle doprovázet obrazovku se záznamem ženského biatlonu... No, a teď jste se uhodila! Ne, bez legrace... Byli by blbí, kdyby se zřítali marketingové vyžírky, protože tu není nikdo, kdo by je přesně a nemilosrdně charakterizoval, a oddělil tak od světa, na kterém parazitují. Tím myslím od zanikajícího světa autentického umění... Ale hlavně že se bavíte... Proč jim to lidé žerou? Já nevím, madam, možná to souvisí s takovým tím zvláštním zúžením společenských impulsů. Než aby konzumovali, radši řeší své duševní potřeby konzumováním duševního zboží, abych se tak blbě vyjádřil... A jeжда! Vy jste smíchy spadla ze židličky... Neuhodila jste se? Tak radši něco jiného... Povím vám, jak jsem byl pozván na diskusi o umělecké kritice, moderovanou moderním divadelníkem Petrem Christovem... No to si děláte legraci, že jste se mi tu smíchy počůrala, a přitom víte, že je to v předsíni napravo!



Sara Habgood: Břízy, 2015

Tradice zavazuje

Hlavními důvody, proč jsou čeští knižní grafici a typografové oceňováni nejen u nás, ale i ve světovém měřítku, jsou tradice sahající do dvacátých let 20. století, výrazné osobnosti a důležitá role školství, konkrétně Vysoké školy umělecko-průmyslové. Soutěži o nejkrásnější české knihy roku se nicméně nevěnuje dostatek pozornosti.

JAROSLAV TVRDOŇ

Nejkrásnější české knihy roku patří k nejtradičnějším českým soutěžím. Oficiální historie této akce se píše od roku 1965, kdy ji začal pořádat Památník národního písemnictví. Už roku 1968 se k hlavním cenám přidala i Cena Arna Šánky za nejlepší práce studentů středních a vysokých škol výtvarného zaměření. Tradice, na niž Nejkrásnější české knihy navazují, však sahá až k roku 1928, kdy Spolek českých bibliofilů začal pořádat soutěž o krásnou knihu. Ta pak pokračovala až do roku 1940, kdy byla z politických důvodů přerušena.

Generace typografů

Český knižní design měl a má významné postavení. Typografie, která s knižní úpravou přímo souvisí, nikdy nestála v pozadí dějinných událostí, naopak je spoluutvářela. Bibliofilové udržovali kontakt se světovými špičkami typografie i knižního designu. Díky jejich činnosti se můžeme chlubit osobnostmi jako Oldřich Menhart, František Muzika či Ladislav Sutnar, jejichž sláva dosud trvá jak u nás, tak ve světě. Dostatek práce a zájem čtenářů, kteří svými nákupy umožňovali další nakladatelskou činnost (nakladatel František Borový si například mohl dovolit vydávat sbírky básní nejen v běžné, ale i v bibliofilské úpravě), podnítil nebývalý rozkvět české knižní kultury, který byl – a to je třeba zdůraznit – podporován i školní výukou. Zásadní byla pro českou knižní kulturu pražská Vysoká škola umělecko-průmyslová (UMPRUM), jež vychovala řadu generací typografů a grafiků, kteří se výrazně podepsali na podobě české knihy.

Mezi nejvlivnější osobnosti patřil vedoucí Speciálního ateliéru užité grafiky ke knižní úpravě a plakátu (takzvané Speciálky) František Muzika, jehož působení na UMPRUM začalo bezprostředně po druhé světové válce a bylo ukončeno až roku 1970, čtyři roky před jeho úmrtím. Jeho zásluhy vyniknou, když se podíváme do přehledové publikace Karla Fabela *Současná typografie* (1981). V knize se téměř nenajde osobnost, která by nebyla buď Muzikovým žákem, nebo žákem jeho žáků Milana Hegara či Jana Solpery. Solpera na téže škole od roku 1973 vyučoval nauku o písmu a v roce 1987 se stal vedoucím Ateliéru knižní grafiky a písma. Většina uvedených knižních úpravců

opakovaně obdržela jak české, tak mezinárodní ceny.

Tradice české knižní úpravy a typografie nebyla přerušena ani po roce 1989. Již roku 1990 nastoupila na UMPRUM další osobnost knižního designu, Zdeněk Ziegler, který zde pak působil patnáct let a ovlivnil řadu současných špičkových designérů, například Zuzanu Lednickou, Tomáše Machka nebo Štěpána Malovce. Podobný vliv na další generaci měl typograf a grafik Rostislav Vaněk.

Cena autistů

Jak asi tušíte, nerozepisuji se zde o historii českého knižního designu a o vlivu UMPRUM na jeho podobu náhodou. Pokud navštívíte webové stránky Památníku národního písemnictví a najdete si kupříkladu, kteří výtvarníci byli po roce 2000 úpravci vizuálního stylu výstavy a katalogu soutěže Nejkrásnější české knihy roku, zjistíte, že z šestnácti posledních ročníků jen tři neměly na starost osobnosti spojené s UMPRUM. A podíváte-li se na

designéry oceněné v letošním roce, dozvíte se, že z celkových 38 ocenění připadlo 26 současným či bývalým studentům této školy. Co z toho plyne, je vcelku jasné: UMPRUM je u nás jedinou vysokou školou, která je schopna vychovat špičkové knižní designéry a poskytnout jim dostatek příležitostí pro jejich rozvoj. Kniha je totiž na UMPRUM nepovažovanějším výstupem práce.

To, že jsou Nejkrásnější české knihy roku jedinou významnou soutěží v oblasti českého knižního designu, ovšem ještě neznamená, že se jim dostává zasloužené mediální pozornosti. Lze si ostatně snadno představit určitou nechuť vedení Památníku národního písemnictví při každoročním předávání cen tvůrcům z UMPRUM, u nichž se mění jen pořadí na stupních vítězů. Možná i proto se za propagaci celostátní akce, podporované ministerstvem kultury, neutratí skoro nic. Ocenění se tak bohužel postupně stává jakousi cenou autistů.

Autor je knižní grafik a nakladatel.



Obálky Františka Muziky reprodukovány v knize SNKLHU / Odeon 1953–1995, kterou připravila Nikola Klímová

Nejkrásnější české knihy roku

Zatímco loňský ročník soutěže Nejkrásnější české knihy roku doprovázela bizarní show, která poněkud zastínila smysl akce, letos se i přes klasičtější formu předávání ceny jednalo o ročník slabší.

JAROSLAV TVRDOŇ

Soutěž Nejkrásnější české knihy se koná každý rok a každý rok ji v pražském letohrádku Hvězda provází předávání prvních tří cen udělovaných v osmi standardních kategoriích a také výstava, která se posléze stává výstavou putovní. Povinností spojených s předáváním cen a s vizuálním stylem soutěže i katalogu se vždy ujmají tvůrci ocenění předchozí rok v kategorii Katalog.

Tři stoly

O předchozí ročník se starala Kateřina Šedá s Adamem Macháčkem, kteří předvedli, že je možné realizovat předávání cen i jako trapnou a neuvěřitelně zdoluhavou show se Sámerem Issou, Áfkou Janouškovou, Janou Kratochvílovou a jinými na takovém místě

neočekávatelnými lidmi. Ti byli pozváni, aby předali své vlastní ceny, komu je zrovna napadlo, a tím mimoděk přítomným hostům z oboru grafického designu poskytli možnost promyslet si jejich roli v tomto světě. Letošní ročník byl chudší. Nikoliv však v počtu oceněných knih (těch bylo 38 z 250 přihlášených), ale ve způsobu předávání cen, zpracování katalogu i výstavní prezentaci knih samotných. Ať už vyčítáme Kateřině Šedé cokoliv, jedno se jí musí přiznat: vybírá si skvělé designéry a výstupy její práce jsou na nejvyšší profesionální úrovni.

Letos měli podobu akce na starost Štěpán Marko a Jaromír Skácel, oba čerství absolventi pražské UMPRUM. Předávání cen proběhlo díky hercům z divadla Vosto5 ve velmi uvolněné a svižné atmosféře, za přítomnosti ministra kultury (který se nám neostýchal pochlubit, že si po nocích rád čte s vyslanci nejrůznějších cizích zemí v našich vzácných manuskriptech) a rovněž Vladimíra Uhlíka, vedoucího prezentací sbírky Památníku národního písemnictví, tedy reprezentantů obou pořadajících institucí. Až na dvě výjimky byli oba zároveň jedinými předávajícími cen do rukou oceněných, takže museli permanentně pobíhat mezi pódiem a svými židličkami. Osvěžující změna.

Příliš se bohužel nepovedl diplom pro vítěze, který krom své nevzhlednosti nechtěně prozrazoval ostatní oceněné designéry, jejichž díla přitom zakrývaly černé ubrusy přetažené přes tři stoly za zády moderátorů. A právě tyto tři stoly pokryté knihami byly letošní výstavou. Zástupce PNP se po udělení poslední ceny a po pozvání obecnstva na výstavu knih omlouval, že knihy by měly být samozřejmě na panelech, a ne volně ležet na stolech, ale že se to nestihlo. Dlužno dodat: zaplať pámbůh! Neexistuje mnoho lepších způsobů, jak si prohlédnout knihu, než že ji vezmete do ruky a prohlédnete si ji. Jde totiž o dosti složitý předmět, vyskytující se v reálném prostoru a čase. Ihned po skončení ceremoniálu se k mému překvapení valná většina hostů opravdu vydala dříve k vystaveným knihám než ke chlebičkům v přizemí. Byli zvědaví, co jejich kolegové vytvořili, a především – mohli se s výsledky jejich práce okamžitě seznámit. Vystaveny byly jak vítězné knihy, tak užší výběr knih, kterým ocenění nakonec uniklo, a také výběr z Nejkrásnějších knih světa 2015.

Co by, kdyby

Psát o výstavě, která nemá jiný cíl než umožnit zájemcům nahlédnout do oceněných knih

(což je ovšem strategie každého kamenného knihkupectví), se možná jeví jako ztráta času. Nicméně se můžeme zasnít a vymyslet si vlastní ideální výstavu. Ta by jistě neseštalala pouze z vystavených knih, ale snažila by se ukázat, jak designér pracoval, aby dosáhl svého výsledku. Ukazovala by různé mezistupně jeho práce, prvotní makety, co nejvíce hmatatelného materiálu, aby mohla konkretizovat designérovu činnost. Nebála by se vysvětlit postupy slovy samotných autorů knižních úprav. Katalog k takové výstavě by byl přesným opakem toho letošního, vyloženě nepovedeného, jehož úpravci Štěpán Marko a Jaromír Skácel se dopustili okázalého předvádění svého „promyšleného vizuálního systému“, který však kvůli své složitosti vyústil v naprostou zmatečnost a ve výsledku k znejasnění funkce toho, co vlastně držíme v ruce. Po obsahové stránce bychom se v ideálním případě v katalogu nebáli zhodnotit celý ročník z většího nadhledu a na větším prostoru než ve dvou větách pod každou oceněnou knihou... Prostě bychom se snažili ukázat povahu a smysl práce grafického designéra, aby nebyl široké veřejnosti tak lhostejný, jak jí nyní i kvůli nijaké mediální odezvě je.

Topos galerie

Voyeurismus v podání La Veronal

Barcelonská taneční skupina, jejíž styl je směsí tance, výtvarného umění a filmové projekce, uvedla na závěr festivalu TANEČ PRAHA 2017 site-specific představení Siena v režii a choreografii svého uměleckého vedoucího Marcose Moraua. Pražská performance se však v zásadních detailech od zahraničních uvedení lišila.

NINA VANGELI

Skupina La Veronal, založená v roce 2005, se vyznačuje postmoderním eklekticismem. Dopouští se masivních anachronismů a anapismů, mísí performanci s taneční tradicí, tanec s filmem, výtvarný vjem s fyzickým šokem – organizuje setkání deštníku a šicího stroje na pitevním stole. Jejími členy jsou tanečníci, filmaři i literáti. Pracuje s různými výrazovými prostředky a s četnými kulturními odkazy a narážkami. Její choreograf Marcos Morau analyzuje a rozkládá svět skleněným mnohostěnem. Název jeho performance *Siena* (2013), která ukončovala letošní ročník TANEČ PRAHA, odkazuje k malířství a k toposu galerie. Je to však složitější. I prostor nosí u La Veronal masku: sál Uffizi, v němž se zahraniční diváci při představení Siena ocitnou, je pečlivě provedenou napodobeninou, nainstalovanou na tradičním divadelním jevišti nebo naopak na nějakém netradičním místě. Podezíravá a podezřelá režie Marcose Moraua zpochybňuje a podvrací věrohodnost každého diváckého pohledu.

Urbinská Venuše

V originální, premiérové podobě visí na scéně inscenace *Siena* obraz Tizianovy *Urbinské Venuše* v nadživotní velikosti. Nastoluje téma nahoty, voyeurismu a zmnoženého voyeurismu – performerka coby návštěvnice galerie pozoruje nahou Venuši a sama je při tom pozorována dalšími návštěvníky, na něž dohlíží hlídač galerie, rovněž performer. A z odstupu výjev sleduje skutečné publikum. Prostor maskovaný jako galerie poskytuje skvělé příležitosti a inspiraci pro vícečetné a protínající se divácké projekce.

Pod naddimenzovanou Venuší a vzhledem k ní se odehrávaly taneční vpády. A když říkám vpády, myslím tím s kordy v ruce. Postavy – ženy i muži – v bílém šermířském se tu pod nahou kráskou přepadávaly v přískocích. Nahé tělo v konfrontaci s nahou čepelí nemá pouze politické konotace, je i silně archetypální. Je mytický erotický, evokuje atmosféru příběhů setkání hrdiny ve zbroji s křehkou a svůdnou, spoře oděnou vílou v lese. Pro postmoderní tvůrce z La Veronal je samozřejmě stereotyp zobrazení ženské nahoty především zdrojem kritické ironie.

Tizianova *Urbinská Venuše*, mladá, trochu oplácaná žena na lůžku, se na malíře nejednoznačně usmívá a přikrývá si nedbale rozkrok dlaní. Nebo k němu spíše přitahuje pozornost? V dobovém pojetí je krásná; je i dostupná a zranitelná. Je to asi jedna z pozic, v jaké chtějí muži ženu vidět, vždyť před Tizianem i po něm stejnou či obdobnou polohu obnaženého ženského těla zachytili Giorgione, Abraham Janssens, Joos van Cleve, Velázquez, Goya a po nich posléze Jean-Auguste-Dominique Ingres, Édouard Manet, Jean Renoir, Amedeo Modigliani...

Exponovanost ženského těla

Bílé tělo je jako bílá stránka, malířské plátno, bílý baletizol či filmové plátno – promítáme na ně své představy. Na rozdíl od ostatních projekčních ploch je však u těla zřejmý malý rozdíl: je už „preparováno“ svým pohlavím. Zranitelnost lidského těla je také emocionálním pozadím fyzického divadla, proudu tanečního a interdisciplinárního umění, který je zásadním přínosem neverbálních forem divadla v závěru 20. století a je stále aktuální a produktivní. Skupinu La Veronal k tomuto proudu také řadím.

Součástí původní verze *Sieny* byla i slovní digrese o ženské nahotě napříč staletími výtvarného umění z úst jedné performující tanečnice, součástí té pražské však nebyla. Střízlivě vzato jsou dějiny umění počínaje Věstonickou venuší dějinami mužské pornografie, a tedy i dokumentem moci muže nad ženským tělem. Pokrytecky se o tom obecně mluví jako o obdivu malířů ke kráse ženského těla. Není to čirá lež. V ženském aktu se mísí

celá paleta emocí muže – uchvácení krásou, touha, lačnost, voyeurismus, potřeba zastavit čas, oddálit okamžik smrti, fetišismus, prožitek dostupnosti a zranitelnosti ženského těla a pocit převahy, možná i sadismus, který u pozorovatele žena evokuje.

Nahota jako memento mori

Topos galerie je ideálním místem mimeze a zároveň smrti. Mrtvolnost se tu vznáší ve vzduchu. Snášíme to však dobře. Preparovaná a vypreparovaná nahá těla na obrazech se podobají přišpendleným motýlům; jako když se nám mrtvý motýl reprezentuje doma v krabici. My nic... Již dávno mrtvá žena se reprezentuje (obnažuje) na zdi galerie. My nic... Neměli bychom mít v galeriích promáčené kapesníky, černé brýle a zvednuté límce? Není předpokladem estetického vjemu naše naprostá otrlost?



La Veronal perfovali v Praze svou Sienou v slavnostním sále Colloredo-Mansfeldského paláce. Foto Vojtěch Brtnický

Obří nahota Tizianovy *Venuše* v představení *Siena* je obecně interpretována jako memento mori. Režisér tuto interpretaci nabízí a rozvíjí v narativu představení. Ten se odehrává mezi přivezením a odvezením nemocničního vozíku s mrtvolou v zazipovaném pouzdře. Nad všemi možnými či domnělými připomínkami smrti se však klene ironie choreografa. Výkony tanečnicků-performerů jsou tak zároveň i výkony klaunskými, jakkoli jsou ti klauni poněkud zenoví, poněkud lunatičtí, poněkud robotizovaní.

V roce 2001 představila tehdy kultovní a určující španělská performerka La Ribot v Praze svou performanci *Still distinguished* (2000), v níž zaujala polohu z Velázquezovy *Venušiny toalety*, ležíc – se zrcadlem před sebou – nahá na podlaze galerie NoD. Boty diváků chodily kolem nahého těla v brutální blízkosti. Také u La Ribot narážka na daný segment výtvarných dějin znamenala zobecnění postavení ženy v aktuálním světě. *Siena* je obdobným politickým komentářem a současně i úvahou o psychologických projekcích, které se odehrávají v průběhu vnímání uměleckého díla, jakož i analýzou – co analýzou, pitvou! – tance.

Pražská varianta

V Praze byl pro představení *Sieny* zvolen Colloredo-Mansfeldský palác. Scénou se stal slavnostní sál pod nástropní freskou znázorňující alegorii vítězství habsburské monarchie nad Turky. Freska se nicméně nachází příliš vysoko nad hlavami tanečnic, než aby s ní mohly navázat vztah (také: jaký asi?). Pražská varianta byla, žel bohu, vystavěna celkem nezávisle na charakteru prostoru a lze právem pochybovat, zda šlo fakticky o site-specific. Vždyť ani rozhraní mezi publikem a performery nebylo pohyblivé, nýbrž jednoznačné, v podstatě tradiční, a tím i celkem

fádní. Ústřední smrtonosný narativ se odehrál náležitě, mezihry pěti tanečnic v šermířském, které se spolu ale potýkaly pouze imaginárními zbraněmi, vyzněly nicméně trochu dětinsky. Zachován byl i motiv nahé ležící tanečnice – jedna z účinkujících se v určitém okamžiku obnaží a zaujme na zemi polohu pózující malířovy (Tizianovy, Giorgioneho, Goyovy, Ingresovy, Manetovy, Modiglianiho...) věčné modelky.

Na pražské performanci byla nejpozoruhodnější kvalita tance, silně kontaktního, hlavního výrazového prostředku. Co do jazyka to byla ovšem obecná lingua franca dnešního *contemporary dance*. Těla performerek se pod vnitřními záchvěvy a otřesy všemožně prolamovala, štěpila, drobila. Jako by jimi probíhaly elektrické vlny, jako by šlo o tanec galvanizovaných mrtvol. Tento globální taneční styl vyjadřuje pohybovou nervozitu, rozmývá pohlavní iden-

titu tanečnicků a představuje tělo v jeho rozpo-rech spíše než v jeho harmonii. Tančí se do roztrhání těla. Je to tanec analytický, jsou pro něj charakteristické izolované pohyby, přelévající se tělem. Virtuózní těla zúčastněných jsou rozebratelná na nejmenší částičky, svalové fascie a kloubní spojení, jsou tanečnický sebestpívání. Jsou dábelky obrátá a odhodlaná, ohebná, odolná ve výskoku i v pádu, a zároveň i elegantní a provokativní. Tanec vypadá, jako bychom se na něj dívali v stroboskopickém světle. Odpovídá našemu vlastnímu roztržitému vidění, nervóznímu vnímání nervózního světa.

Z dostupných dokumentů je zřejmé, že pražská inscenace, jakkoli v krásném a adekvátním prostředí, je chudší verzí těch uváděných v zahraničí – kde nescházejí mužští tanečníci, kde se šermuje i skutečnými kordy. A recenze mluví o velké a rozhodující kráse lighting designu, bez které se barcelonský soubor v Praze obešel zcela. Mezinárodně proslulá skupina La Veronal toho nabízí ještě dost, co by naše publikum určitě umělo ocenit, kdyby to dostalo v původním balení.

Italská renesance, k níž název *Siena* odkazuje, si přes staletí podává ruce s dvacátým (a naším nynějším, prodlouženým dvacátým) stoletím, které je další renesancí těla v evropských dějinách. Setrvale platí, jak to formuluje choreograf Marcos Morau, že „lidské bytosti se mohou snadno, ale nikdy nevinně stát vystaveným uměleckým dílem“.

Autorka je taneční publicistka.

La Veronal: Siena. Režie Marcos Morau, choreografie Marcos Morau, texty a dramaturgie Pablo Gisbert – El Conde de Torrefiel, Roberto Fratini, tančí Inma Asensio, Laia Duran, Cristina Facco, Cristina Goñi, Anna Hierro, Ariadna Monfort, Lorena Nogal, Manuel Rodríguez, Marina Rodríguez a Sau-Ching Wong. Premiéra v březnu 2013, psáno z představení 27. června 2017 v rámci festivalu TANEČ PRAHA 2017.

Válka v dokonalém rytmu

Dunkerk Christophera Nolana

Christopher Nolan opustil žánr sci-fi i svět superhrdinů a na základě skutečných historických událostí natočil intimní válečný thriller Dunkerk. Intimita se zde ovšem nevylučuje s epičností, mimořádnou vizuální působivostí a atakem na divákovy emoce. I přes poměrně krátkou stopáž jde o prototyp úspěšného hollywoodského velkofilmu.

MARTIN ŠRAJER

Tvorba Christophera Nolana představuje v kontextu současného Hollywoodu anomálii. Místo aby přejímal cizí světy, buduje Nolan radši své vlastní (do jisté míry to platí dokonce i pro jeho batmanovskou trilogii, která nabídla nové pojetí komiksových filmů). Nepodřizuje se módě digitálního natáčení a 3D konverzí a diváky do kin láká velkofilmy natáčenými „postaru“: na filmový pás, s co možná největším zapojením reálného prostředí a praktických efektů. Jeho inspirace mistry širokoúhlých kompozic, například Davidem Leanem nebo Stanleyem Kubrickem, je patrná také ve stále větším využívání mohutných IMAX kamer. Snímek *Interstellar* (2014), který za nezanedbatelnou část svých tržeb vděčí projekcím z filmového pásu, přitom ukázal, že zájem o velkolepou podívanou, při jejímž vychutnání vám nepřekáží 3D brýle, dosud existuje. Aktuální *Dunkerk* by mohl rozhodnout o tom, zda nastane renesance promítání ze sedmdesátimilimetrového filmu, nebo půjde nadále jen o výstřelek tvůrců typu Quentina Tarantina, Paula Thomase Andersona či právě Nolana, kteří na určité formě tradicionalismu zakládají svou autorskou značku.

Válečný film zachycující masivní evakuační operaci, během které se Angličané v roce 1940 snažili z francouzské pláže zachránit přes 300 tisíc spojeneckých vojáků, byl na nadstandardně široký filmový pás natočen takřka celý a splňuje všechny předpoklady pro to, aby nabídl dechberoucí podívanou. Snaze ohromit diváka Nolan uzpůsobil i konstrukční postup. Oproti dřívějšímu nehledal příběh vhodný pro složitou vyprávěcí strukturu, pouze se snažil co nejkomplexně-

tikot hodin, jenž je umně zakomponován do soundtracku a udává rytmus celého snímku. Tommy se dostává na pláž, kde ostatní vojáci čekají na loď, která by je odvezla do Anglie. Zatím jsou ponecháni napospas nepřátelským bombardérům. Jeden z nich se právě blíží. Vojáci zaléhají, hluk motoru německého letounu zesiluje, tempo hudby se zrychluje, bomby se snášejí k zemi. Pocit ohrožení se stupňuje na hranici snesitelnosti, na níž jej Nolan s občasnými oddechovými pauzami v podobě zádumčivých momentů bezmoci a rezignované pasivity udržuje po zbytek filmu. Není zde žádná expozice vysvětlující historické souvislosti, žádní generálové plánující nad mapou Evropy další postup ani flashbaky z doby před válkou. Pouze několik mužů obklopených nepřítelem. Nejde jim o vítězství, vlastně ani v obvyklém slova smyslu s nikým nebojují. Chtějí se jen dostat domů.

Napětí v *Dunkerku* oproti filmům jako *Zachraňte vojína Ryana* (Saving Private Ryan, 1998) nebo *Hacksaw Ridge* (2016) nevyplyvá z nepřehlednosti situace a nejistoty, odkud přiletí další smrtící kulka. Dojmu naší přímé účasti v probíhající dění Nolan nedosahuje tím, že by nás zahltil válečným chaosem, ale dokonalým ovládnutím rytmu, jehož neustálé stupňování vyvolává silnou fyziologickou reakci. Akční scény jsou zásluhou střídání nervních detailů a působivých celků a pohledů ze země a ze vzduchu současně minimalistické i maximalistické, zdánlivě jednoduché, a přitom nesmírně propracované. Záchranou misi prožíváme ve třech paralelně vyprávěných dějových liniích, které sice pokrývají různě dlouhá období (týden, den, hodina), ale díky flexibilní práci s časem každá z nich

posílit vlastenecké citění diváků. Třetí dějová linie pak má nejbližší k heroickým válečným eposům z šedesátých let. Dvojice letců RAF v leteckých scénách, zjevně natáčených se skutečnými letadly a vzbuzujících současně úžas i bázeň, brání vzdušný prostor před Luftwaffe. Tři různé pohledy na jednu událost tudíž zároveň odrážejí tři různé kinematografické přístupy k válečné tematice v uplynulých desetiletích. Nolanovo mistrovství se projevuje v jejich propojení, které budí dojem koherentního celku (na kompoziční rovině) a společného úsilí (na rovině tematické).

Děje odehrávající se na různých místech a v různých časech se slévají do jediného příběhu za přispění paralelní montáže, zvukového designu a hudby Hanse Zimmera, jejíž gradace započatá v jedné dějové linii plynule pokračuje v další. Spíše než abychom soucítili s postavami, z nichž většinu ani neznáme jmény, jsme vedeni ke spoluprožívání určitých situací. Hrdinou je kolektiv, semknutý na jedné straně neviditelnou hrozbou (výstřely z pušek vojáků, které nevidíme, torpéda ponorek schovaných pod vodou), na straně druhé vidinou Británie, která je na dohled, a přesto nedosažitelná. Nolan se ve své poctě lidem, jejichž odvaha rozhodla o budoucnosti Evropy, dokázal vyvarovat patetického oslavování mezilidské spolupráce i snahy měnit osudy záchraně mise, která měla víc obětí než hrdinů, ve vyprávění o vítězství. Sebezáchovné instinkty jsou tak v některých chvílích silnější než lidská solidarita a apokalyptický obraz hořícího letadla v předposledním záběru vnáší do úlevy z toho, že postavy unikly nejhoršímu, pocítit trpkosti.

Jeden Dunkerk nestačí

Přestože naši orientaci po většinu filmu usnadňuje střídání dějišť v pořadí „země, voda, vzduch“, náznaky budoucího dění nebo opakování událostí, které jsme dříve viděli z jiného úhlu pohledu, nás nutí k neustálému revidování časových vztahů mezi jednotlivými liniemi. Ponor do zdrcující válečné reality je oslabován nutkáním složit „puzzle“, zaplnit prázdná místa (což v některých případech není možné), udělat si jasno v tom, kolik minut uplynulo mezi různými setkáními postav z jednotlivých dějových linií. Prožitek z akce proto není tak intenzivní jako v závěrečných aktech Nolanových starších filmů, kterým předcházelo důkladné obeznámení diváka s fungováním fikčního světa. V *Dunkerku* si – na rozdíl od *Počátku* (Inception, 2010) s několika úrovněmi snů nebo *Interstellaru*, odehrávajícího se na místech, v nichž čas plynul různou rychlostí – pravidla vyprávění musíme odvodit sami.

Vzhledem k ojedinělým řemeslným kvalitám snímku a sugestivitě, s jakou dokáže evokovat situace, při nichž jde o život, však tento rozpor v požadavcích kladených na diváka nevzbuzuje frustraci, ale spíše touhu vidět *Dunkerk* znovu a vychutnat si ho napodruhé jako čistě zážitkovou kinematografii. Nolanovy předchozí filmy byly sice vypravěčsky rafinovanější a myšlenkově ambicióznější, ale okázala struktura v nich mnohdy zastíňovala emoce. *Dunkerk*, držící se v řadě ohledů více při zemi, je v rámci Nolanova díla zatím nejfunkčnějším prototypem velkofilmu, jaký Hollywood v současnosti potřebuje – velkofilmu vybízejícího k opakovanému zhlédnutí v technicky špičkově vybaveném kině.

Autor je filmový kritik.

Dunkerk (Dunkirk). USA, Velká Británie, Francie, Nizozemsko, 2017, 107 minut. Režie a scénář Christopher Nolan, kamera Hoyte Van Hoytema, hudba Hans Zimmer, střih Lee Smith, hrají Tom Hardy, Kenneth Branagh, Mark Rylance, Fionn Whitehead ad. Premiéra v ČR 20. 7. 2017.



Pocit ohrožení střídají jen krátké zádumčivé momenty bezmoci a rezignace. Foto Warner Bros

ji zprostředkovat fabuli vymezenou historickými fakty a svědectvími přímých účastníků. Emocionální vtažení do vyprávění je zde nadřazeno intelektuálnímu uspokojení. Některé efektní prostředky však mohou minimálně během prvního zhlédnutí snímku působit kontraproduktivně.

Země, voda, vzduch

V relativním klidu se odehraje pouze několik úvodních desítek vteřin. Poté skupinku anglických vojáků procházejících vylištěným městem překvapí nepřátelská střelba. Uniknout se podaří jen Tommymu. Prchá do bezpečí, tempo se zrychluje, ticho střídá

trvá po celý film. Neustále je nám tak připomínána relativita času i hrdinství – nakonec nezáleží na tom, zda budete nepříteli vzdorovat den nebo týden, ale jestli přežijete.

Kolektivní hrdina

K francouzskému břehu se na rekreační jachtě vydává pan Dawson, který vyslyšel prosby britské armády o pomoc civilních plavidel. Zatímco Tommyho příběh vypovídá především o schopnosti přežít v rychle se měnících podmínkách, hrdinská výprava otce rodiny připomíná melodramatické narativy amerických a britských propagandistických snímků, které měly v těžkých časech



Jeníka definuje zbroj dětské velikosti víc než jeho tvář. Foto Sirius Films

Po stopách unikavého mládí

Vítězný film letošní hlavní soutěže v Karlových Varech, české historické drama Křižáček režiséra Václava Kadrnky, v mnohém navazuje na tradici evropské spirituální kinematografie. Je ale spíš inspirativně radikálním gestem než opravdovým duchovním zážitkem.

ANTONÍN TESAŘ

To, že je *Křižáček* Václava Kadrnky v současné české kinematografii zcela výjimečný úkaz, opakují téměř všechny reflexe tohoto snímku. Adaptace básně Jaroslava Vrchlického *Svojanovský křižáček* se odehrává ve 13. století, v éře dětských křižáckých výprav, a vypráví o rytíři, který hledá svého syna, jenž se jednoho dne vyplíží ven z hradu a míří neznámo kam. Kadrnka tuto látku zpracovává v tradici spirituální kinematografie jako tichý, pomalý, kontemplativní snímek s minimalistickým vyprávěním. Obraz využívá akademický formát 4 : 3, používaný ve starých filmech. Vlastně se nabízí otázka, proč film není také černobílý a natočený na klasický filmový materiál. Tím by Kadrnka jen dovršil cinefilní gesto obracející se do historie nejen evropského středověku, ale především umělecké kinematografie 20. století. A *Křižáček* povahu takového gesta nepochybně má – chce být pietním, neokázalým pokračovatelem Bressona, Tarkovského nebo Tarra. Už pro tento heroický, nevděčný záměr je Kadrnkův film automaticky obdivován. Zároveň ho ale nedokáže naplnit. Pořád je totiž spíš autorským gestem než opravdu „duchovním“ filmem.

Modely v kostýmech

Velké množství filmů řazených do tradice „spirituální kinematografie“ staví na kombinaci radikálních formálních rozhodnutí. *Post Tenebras Lux* (2012) Carlose Reygadase je také natočený v akademickém formátu, často používá rozostřené okraje a spojuje fantaskní trikové scény s bezprostředními záběry hrajících si dětí. *Matka a syn* (Mat i syn, 1997)

Alexandra Sokurova předkládá obrazy poznamenané různými distorzemi, způsobenými tím, že kamera natáčela přes skleněné výplně, zrcadla nebo speciální čočky. Černobílé *Satanské tango* (Sátántango, 1994) Bély Tarra má více než sedmihodinovou stopáž rozdělenou na pouhých zhruba 150 záběrů. Tato formální výstřednost má ale zároveň sloužit předání zkušenosti spirituálního vytržení, nahlédnutí mysteriózní povahy světa, který obýváme. Formální volby tedy nemají působit formalisticky, nemají upozorňovat samy na sebe, ale naopak se stát základem organické divácké zkušenosti.

Když v *Křižáčkovi* sledujeme rytíře jedoucího na koni lesem, kde mezi stromy prosvitá jediný výrazný paprsek světla, je to pořád spíš gesto, naplnění formálního zadání, srozumitelný symbol, než pokus o zobrazení světa jinýma očima. Stejně tak dlouhé mezery mezi jednotlivými replikami postav a vůbec záběry, v nichž na sebe protagonisté filmu jen vyčkávací zírají, nenesou žádné vnitřní napětí. Je možné vycítit Bressonovu snahu o práci s herci, kterým říkal „modely“. Jenže zatímco Bresson usiloval o „bytí modelů namísto zdání herců“, Kadrnkovy postavy jsou příliš typizované, příliš silně definované prací maskérů a kostymérů, než aby „byly“ stejným způsobem jako Bressonovy modely. Matouš John v roli malého „křižáčka“ Jeníka a Karel Roden coby rytíř Bořek tvoří protipóly syna-dítěte a otce-starce. Jeníka přitom definuje mnohem silněji jeho zbroj a meč dětské velikosti než jeho tvář. Podobně je Bořkovým klíčovým atributem bohatý plnovous, pod nímž je jeho obličej téměř skrytý.

Zbloudilý otec

Můžeme se ptát, v čem je vlastně Kadrnkův film spirituální. *Křižáček* v podstatě převrací naruby ústřední metaforu slavného debutu Andreje Zvjaginceva *Návrat* (Vozvrášení, 2003). Ruský snímek má dvě vrstvy – jednak vypráví o vztahu otce a jeho synů a jednak je to metaforické dílo, v němž je otcovství a synovství aktualizací prastaré opozice Boha-otce a člověka-syna. Dva synové se ve filmu musí vyrovnat s komplikovanou osobností svého otce, který byl nepřítomný a najednou se objeví v jejich životě. V *Křižáčkovi* je ale rytíř Bořek bloudícím ztraceným hrdinou a syn unikavým mystériem, od kterého se otci nakonec dostane životního poučení. Je to však poučení světské, ne duchovní. Jde o poznání, že potomci jsou vždy na odchodu od rodičů, vždy míří

do dále budoucnosti, a ne do domova minulosti. Je to silná a ve filmu svým způsobem velmi působivě podaná myšlenka, která ovšem nevyžaduje tak extrémně obřadné a symboly zatížené formální podání, jaké Kadrnka zvolil.

Křižáček dost pravděpodobně zůstane unikátním filmem, přesto ale má šanci být významným centrem úvah o současné české kinematografii. Žádný jiný z nových domácích filmů s artovými ambicemi, jakými jsou *Rodinný film* (2016) nebo *Já, Olga Hepnarová* (2016) nemá tak jasný a důsledně dodržovaný koncept. Žádný také neprezentuje tak jednoznačné a silné téma. A konečně žádný není určen tak riskantními autorskými volbami.

Křižáček. ČR, SR, Itálie, 2017, 90 minut. Režie Václav Kadrnka, scénář Václav Kadrnka, Jiří Soukup, Vojtěch Mašek, kamera Jan Baset Střítežský, střih Pavel Kolaja, hudba Irena Havlová, Vojtěch Havel, hrají Karel Roden, Matouš John, Eliška Křenková ad. Premiéra v ČR 3. 8. 2017.

Ecce homo Nazihomolka

Dokumentarista Vít Klusák popisuje svůj dokument Svět podle Daliborka jako „portrét něžného neonacisty“. Přestože kritici zpochybňují jeho metodu, jde o působivou sondu do stavu české společnosti, připomínající klasické filmy šedesátých let.

VLADIMÍR TUPÁČEK

Ačkoliv se nejnovější projekt dokumentaristy Víta Klusáka *Svět podle Daliborka* dostal do kin během okurkové sezóny, podařilo se mu vyvolat poměrně bouřlivé mediální reakce. Filmoví recenzenti se spíše než do komplexního hodnocení díla pustili do úzkoprsého přemítání, nakolik lze film brát jako seriózní dokument a nakolik jako hranou mystifikaci. Jde však o zcela banální kauzu, která odvádí pozornost od toho, že vznikla vskutku brilantní filmová sonda do duše (či spíše žaludku) českého národa, jakou bychom

v české filmové produkci posledních let hledali marně.

Trapnost a blbství

Lze připustit, že Klusák skutečně nenatočil tradiční dokument. Kritici však předvedli naprosto rigidní způsob chápání tohoto pojmu. Jako by pouze konvenční portréty Olgy Sommerové byly hodné tohoto označení a vše ostatní bylo nutné řadit jinam, v horším případě pak rovnou do kategorie „vylhaná mystifikace“. Jako bychom z historie českého filmu neznali celou řadu slavných titulů, jež se primárně pohybovaly v žánru dokumentu, ale současně si s ním se značnou mírou stylizace pohrávaly, klidně i s pomocí hraného inscenování. Vzpomeňme třeba na půl století starý *Pytel blech* (1962) Věry Chytilové nebo Vachkovu *Moravskou Hellas* (1963).

Klusákův *Daliborek* je dílem této tradice stylizované dokumentaristiky. Nesetkáme se v něm ani se staticností zpovídaných mluvících hlav, zírajících do očí zvědavého režiséra, ani s akční roztřesenou kamerou, jež zrovna zachytila nějaký šokující jev. Klusákův film je založen na rekonstrukci událostí, jež měly proběhnout během daného časového rozmezí. Postavy v čele s neonacistickým mamánkem Daliborkem tak vlastně hrají samy sebe v dlouhých poklidných záběrech, aniž by bylo patrné, že některé své autentické výroky výrazněji kaširují. Smutně groteskní nádech snímku dodává nenápadná, ale rafinovaná střihová skladba, vynikající často ve zdánlivě nicotných detailech, jakým jsou třeba rodinné dárečky ve vánoční scéně.

Daliborek není typický neonacista a ani film nelze vnímat jako monotematickou reflexi neonacismu. Jeho sociálně kritický záběr je mnohem širší. Ostatně nejde tu jen o titulního aktéra, ale o celé jeho okolí, od matky po prostoduchou partnerku. Kdo sleduje českou xenofobní scénu, mohl by namítnout, že existují ještě horší případy. Přesto se Klusákovi podařilo zachytit v současném českém filmu pramálo vídanou koncentraci nízkosti, trapnosti a blbství, projevující se jak v názorech, tak například v estetickém vkusu.

Pivní neonacismus

Klusák tak v rámci porevoluční kinematografie v lecčem nejpoctivěji navazuje na studie tuzemského maloměstáctví typu Formanova *Hoří, má panenko* (1967) nebo Papouškových *Homolkových*. Stejně jako tyto satiry je i *Daliborek* protkán nekompromisně šířavým humorem, a přesto v něm lze nalézt prvky lítosti a soucitu. Zatímco však Homolkovi pocházeli z doznívajících reformně-socialistické éry, která přes všechny balast nebyla zdaleka tak bezvýchoďná, Daliborek žije v době, kdy všechny možné reformy či revoluce zdegenerovaly ve všeobecný cynismus.

V otázce neonacismu režisér dochází k nijak překvapivému závěru, že do jeho pastí může sklouznout každý zakomplexovaný jedinec nemající před sebou valnou perspektivu. Přitom může jít o víceméně hodného člověka. Daliborek takovým dobrákem i přes své názory bezpochyby je, dokonce o něm ani nelze říct, že by byl úplná nula (svou tvorbou viděl na YouTube prokazuje když už ne talent, tak alespoň jistou kreativitu), jen mu jaksi schází schopnost kritického vyhodnocování informací (tak jako všem čtenářům Parlamentních listů) a převládá slabošská závislost na matce. Aspoň ale vše dělá ze srdce. V této souvislosti se jako nesrovnatelně horší charakter jeví partner Daliborkovy matky Vladimír, který rozlašuje silácké fašizoidní perly pouze tehdy, kdy se mu to hodí.

Daliborek má vlastně něco společného s „hrdinou“ jiného nedávného Klusákova dokumentu, Andrejem Babišem. Jeden je prekarizovaný nácek, druhý věčně nenasytný miliardář, oba však představují dvě stejné nebezpečné alternativy, k nimž může směřovat člověk zklamaný současným systémem. Oligarchizace s rádobyprotestním nádechem a pivní neonacismus si mohou podat ruce.

Autor je filmový publicista.

Svět podle Daliborka. ČR, 2017, 105 minut. Režie Vít Klusák, scénář Vít Klusák, Marianna Stránská, kamera Adam Kruliš, střih Janka Vlčeková, hudba Vladimír Godár. Premiéra v ČR 13. 7. 2017.

Děti nultého prostoru

Bratislavský hudební underground v britském dokumentu

Dokumentární film *The Sound and the Fury* zachycuje osudy tří solitérů bratislavské undergroundové elektronické scény počátku milénia. Protagonisté snímku, slovenští hudebníci Cadillac Face, VooDooMan a Avoided, se ovšem premiéry dokumentu nedožili.

KAREL VESELÝ



Avoided alias Gule Tvojho Fotra. Foto fluid-radio.co.uk

Málokteré hlavní město ve střední Evropě má tak zajímavé moderní dějiny jako Bratislava, kde se střetává silný maďarský, rakouský i český vliv. A snad žádné nepůsobí na první pohled tak jednoznačně nevábným dojmem. Když dorazíte na hlavní vlakové nádraží a vyjdete směrem k autobusovému terminálu, je to jako vrátit se proti proudu času o třicet let nazpět do normalizace. Je tu sice i historický střed města, ale když na rozhledně UFO na mostě Slovenského národního povstání uděláte chybu a podíváte se na „špatnou“ stranu Dunaje, zjistíte, že tou skutečnou Bratislavou je dost možná obří sídliště Petržalka, kde žije třetina obyvatel.

Syrové prostředí a specifické geopolitické okolnosti ovšem leckdy vedou ke vzniku originálních kulturních projevů – a to je i případ bratislavského elektronického undergroundu. „Může se Bratislava stát novým Detroitem?“ ptal se dokonce před třemi lety britský magazín *Wire*, který v obsáhlém článku představil několik bratislavských projektů operujících na žánrových úběžnících techna, noiseu a field recordings. O významu současné bratislavské elektronické scény svědčí mimo jiné fakt, že zatímco české hudebníky tento prestižní měsíčník i další důležitá hudební média zcela ignorují, ti slovenští zde mají recenze pravidelně a jsou díky tomu v čilém kontaktu se světem. Zatímco v Praze se obdivně hledí do Berlína, slovenská experimentální scéna má mnohem širší obzor.

Hořký nádech

„Bratislava je nultý prostor,“ píše Saša Gojdičová v úvodu knihy *BA!* (2008), jež je originálním průvodcem po slovenské metropoli a jejích odlehlých zákoutích a jež zachycuje Bratislavu jako město s velkým potenciálem, který může být naplněn mnoha způsoby. Na jedné straně zde vyrůstají blyštivá obchodní centra a různé developerské projekty, na straně druhé tu zůstaly industriální objekty, které s příručkou *BA!* v ruce objevují městští exploreři a jejichž atmosféra jako by se přenesla do noiseové hudby, jež v minulé dekádě místní experimentální elektronické hudbě dominovala. Tuto osobitou podzemní scénu zachycuje nový dokument *The Sound and the Fury* anglického filmaře, hudebníka a publicisty Gianmarca Del Re.

Po dlouholetém sledování postav bratislavského hudebního undergroundu si za protagonisty dokumentu zvolil Del Re tři svérázné solitéry, stojící mimo trendy i oficiální média. Noiseový písničkář Cadillac Face, hudební kutil VooDooMan i hlukař Avoided alias Gule Tvojho Fotra však během natáčení a postprodukc

documentu předčasně zemřeli, a snímek tak získal poněkud hořký nádech. Sledujeme hudebníky, kterým se jejich neschopnost naplňovat pravidla normality stala osudem.

Neužívám si tvorbu

Jedním z hlavních hybatelů bratislavské scény posledního desetiletí bylo trio Noise Konspiracy, které v roce 2005 spoluzakládal Ďuro Ďurček alias Avoided. Částečně to bylo hudební seskupení, částečně label, především ale skupinka nadšenců, kteří na sebe postupně nebalovali další. „Noise Konspiracy pro nás byla příležitostí, jak něco dělat spolu,“ vysvětluje Ďurček. Společně s kolektivem Urbsound, založeným v roce 2001, představovaly aktivity Noise Konspiracy výraznou roztržku s předchozí generací slovenských experimentálních hudebníků, částečně ještě zakořeněných v akademickém prostředí či navazujících na předrevoluční underground. Místo učebnicových teorií a nostalgie kolektiv Noise Konspiracy přišel s divokým, spontánním ohmatáváním limitů digitální hudby a přirozeně skončil u hlukové hudby, která byla na začátku tisíciletí jakýmsi emblematickým undergroundovým stylem. K „nulté zóně“ slovenské metropole se přidala ještě komunita kolem diskusního serveru Kyberia.sk, díky níž vznikl časopis 3/4 revue, kulturní prostor A4 a festival Next.

„Slovensko je dost neprozkoumané. Podle mého pozorování je místní scéna dost rozmanitá a specifická. Není tak zaměřená na hype, trendy a módu, je sama sebou,“ říká v úvodu dokumentu publicistka a hudebnice Lucia Udvardyová, a vymezuje tak hranice, v nichž se bude Del Reho portrét svérázných bratislavských solitérů pohybovat. Z množství různých postav se postupně vypulpuje další centrální osobnost dokumentu – Tomáš Szász alias Cadillac Face, hudebník míchající kytarové písničkářství s noiseem, jenž debutoval na jedné z kompilací vydaných pod hlavičkou Noise Konspiracy. „Neužívám si tvorbu hudby, je to moje potřeba. Asi jsem doufal, že mě spasí. To je blbost, to se nestane,“ napsal ke své hudební činnosti Cadillac Face, který v roce 2009 dobrovolně odešel ze světa. O čtyři roky později vydaná posmrtná kompilace *Noizy Days*, sestavená a remasterovaná Ďurem Ďurčekem, se setkala s velkým ohlase a vyšly na ni recenze i ve slovenských denících. Těžko ale říct, jak by Cadillac Face na zájem o svoji osobu reagoval. V dokumentu jeho kamarádi vzpomínají, že se vždy cítil nepřijemně, když někdo jeho tvorbu chválil.

Třetím hrdinou dokumentu je Marián Merať alias VooDooMan – hudebník a kutil, který

si programoval vlastní hudební software a vyráběl vlastní nástroje (například vysavač ovládaný zvukovou kartou). Na amatérských záběrech kouří VooDooMan halucinogenní šalvěj a volá archaickým telefonem kamarádům. Schizofrenie se zde spojuje s dobrovolným společenským vyloučením, úplný introvert ale VooDooMan nebyl – kontakt se světem mu zprostředkovával třeba právě telefonní přístroj, kterým volal na náhodná čísla a hovory pak samploval do svých skladeb. Měl také vlastní pořad na nezávislém internetovém rádiu TLIS. „VooDooMan žil ve svém světě a byl jedinečný. Možná zosobňuje slovenskou scénu tím, jak byl idiosynkratický. Dělal, co dělal, a nestaral se o nic jiného,“ konstatuje v Bratislavě usazená producentka Chaosdroid.

Děti své doby

Z čistě formálního hlediska by se na *The Sound and the Fury* daly nepochybně najít mnohé vady. Snímek putující aktuálně po dokumentárních festivalech působí nesourodě a nesoustředěně. Množství postav definujících před kamerou je matoucí a někdy se zdá, jako by mezi nimi autor teprve hledal hrdiny svého dokumentu. Portréty trojice zemřelých hudebníků a jejich osobitá hudba ale vyváží nedostatky. Stejně jako ve Faulknerově románu, který dal Del Reho dokumentu jméno, i tady skládají nezávislé pohledy jednotlivých aktérů dohromady celistvý obrazek. Místo úpadku rodiny Comptonových ve dvacátých letech na americkém Jihu zde ale sledujeme proměnu města, které se z postkomunistické éry posouvá k něčemu zcela novému, jen obtížně pojmenovatelnému, a přitom nechává některé své obyvatele napospas jejich osudu. Ne náhodou končí dokument logem a telefonním číslem slovenské tísňové linky.

Bratislavský „nultý prostor“ začátku tisíciletí zrodil fascinující experimentální scénu, která ve střední Evropě patrně nemá obdoby. Avoided, Cadillac Face a VooDooMan byli však také dětmi své doby – a zároveň jejími oběťmi. Jejich hudba by těžko mohla vzniknout někde jinde a někdy jindy. A právě to dokument *The Sound and the Fury* zachycuje výtečně. Je to snímek působící poněkud depresivním dojmem, ale podobně je vlastně i první setkání s Bratislavou. Je třeba vydržet a krása se ukáže.

Autor je hudební publicista.

The Sound and the Fury. Cadillac Face and the Noise Konspiracy. Velká Británie, Slovensko, 2017, 71 minut. Režie, kamera, střih Gianmarco Del Re.



Jsem sluha tvého hlasu

Písně arménské diaspory na archivních nahrávkách

Genocida arménských obyvatel Turecka v době první světové války, již většina západních zemí konečně začíná oficiálně uznávat za historický fakt, vstoupila i do historie populární hudby. Před nedávnem vyšly sto let staré nahrávky zpěvačky Zabelle Panosianové.

VOJTĚCH JÍROVEC

Na konci dubna se Česká republika připojila k téměř třem desítkám dalších zemí a oficiálně uznala deportaci a masakry arménského obyvatelstva i jiných národnostních a náboženských menšin, k nimž došlo v posledních letech existence Osmanské říše, za genocidu. Turecko, které označení genocida odmítá, zareagovalo nesouhlasným prohlášením. Nezaslalo ale oficiální protestní notu, ani nedošlo k diplomatickému střetu obou zemí, jako tomu bylo před rokem v případě Německa.

Systematická likvidace arménské menšiny začala před 102 lety, v dubnu 1915. Zhruba dvě stě padesát intelektuálů bylo tehdy deportováno z Istanbulu do věznic v okolí Ankary. Šlo o básníky, vědce, právníky, novináře, učitele či politiky, kteří v nelidských podmínkách až na pár výjimek zahynuli. Další popravy, deportace a pochody smrti následovaly. Teror vládnoucích Mladoturků si nakonec vyžádal podle většiny odhadů jeden a půl milionu obětí. Kromě arménské menšiny šlo o křesťanské minority Asyřanů či Řeků. Počet Arménů, kteří smrti unikli odchodem do exilu, se odhaduje na zhruba půl milionu. Mnozí našli nový domov v evropských zemích, například ve Francii nebo Řecku, jiní zamířili přes oceán do Spojených států, kde existovala početná arménská komunita – desítky tisíc lidí sem totiž emigrovaly už po hamídijských masakrech z let 1894 až 1896, za vlády sultána Abdulhamida II.

Nářky nad domovem

Na jedné z lodí plujících přes Atlantik tehdy odcestovala i mladá Arménka Zabelle Panosianová, která ve Spojených státech uplatnila svůj pěvecký talent, když jí dala příležitost Operní společnost v Bostonu. V roce 1917 jí

vydavatelství Columbia nahrálo několik písní ve svém studiu. Spojené státy právě formálně vyhlásily válku Německé říši a Panosianová nazpívala v nahrávacím studiu na newyorském Lower Manhattanu pětici skladeb, mezi nimi i svůj největší hit Groung.

Mnoho písní arménské diaspory té doby najdeme například na kompilaci *To What Strange Place: The Music of the Ottoman-American Diaspora, 1916–1930* (2012). Vyznačují se steskem a melancholií, jež zabarvuje vztah k rodné zemi, kterou emigranti museli opustit, a také k rodině a přátelům, kteří pravděpodobně padli za obětí násilí. Písně a hudební folklor se v zahraničí staly způsobem, jak se vyrovnat s tragickou skutečností a také jak na problém arménské diaspory upozornit nic netušící nebo jen povšechně obeznámené posluchače. Zmíněná píseň Groung, v níž Panosianová nařiká nad ztracenou vlastí, je v tomto ohledu typická. „Jeřábi, nesete mi zprávu z naší země?“ ptá se tehdy šestadvacetiletá arménská zpěvačka. Naléhavost jejího projevu skladbu pozvedá nad úroveň dalších písní nařikajících nad arménským osudem.

Šlo o první skladbu Panosianové, která se dočkala vydání, a jak se později ukázalo, zároveň o její nejúspěšnější nahrávku. Cosi v jejím hlasu fascinovalo posluchače po dalších patnáct let, kdy ji vydavatelství Columbia vydávalo stále znovu, a dodnes jde o jednu z nejznámějších písní vyprávějících o osudu arménské diaspory. Před několika lety ji dokonce zaranžovalo americké smyčcové těleso Kronos Quartet, které Groung předvedlo v New Yorku a Jerevanu.

Po sto letech

Panosianová pokračovala ve své pěvecké dráze i ve dvacátých letech, kdy se vydala do Francie studovat za skladatelem a zakladatelem arménské etnomuzikologie Komitasem, který ostatně byl autorem zmiňované písně Groung. Komitas patřil ke skupině intelektuálů, jejichž deportaci v dubnu roku 1915 začala historie arménské genocidy. Z vězení byl nakonec na přímluvu propuštěn, propukla u něj však duševní choroba, z níž se nikdy nevléčil. O jejich společné práci nejsou dostupné žádné zprávy, Panosianová se ale po čase z Francie vrátila zpět do Spojených států a její jméno postupně zmizelo z povědomí. Zemřela v roce 1986.

Výběr z jejích písní pod názvem *I Am Servant of Your Voice, April – May 1917* vydalo letos v dubnu u příležitosti stého výročí jejich nahrání malé americké vydavatelství Canary Records, které se hudbě menšin z někdejší Osmanské říše dlouhodobě věnuje. Jak říká ředitel labelu Ian Nagoski, z technicky nedokonalých záznamů na nás dýchají životy lidí, kteří jsou dávno zapomenuti. Prostřednictvím nahrávek, jako

je ta Zabelle Panosianové, na nás ovšem také doléhá osud arménské diaspory. I když jejich vlast zůstala na jiném kontinentu, ve svých písních ji arménští hudebníci zachovali nejen pro sebe, ale i pro generace budoucích posluchačů. Autor je publicista.

Zabelle Panosian: I Am Servant of Your Voice, April – May 1917. Canary Records 2017.



Zabelle Panosianová. Foto armenianweekly.com

hudební zápisník

Za všechno může Elvis

MARTIN ZOUL

Kdo je odpovědný za válku v Iráku, finanční krizi minulé dekády, globální oteplování, brexit a Donalda Trumpa? Netradiční odpověď na tuto otázku nabídl v květnové anketě serveru Vice britský novinář Tristan Cross. V divoké, leč elegantní nadsázce označil za hlavního viníka jmenovaných problémů remix Elvisovy skladby A Little Less Conversation. „Nestrávili jsme náhodou podstatnou část nového tisíciletí tím, že jsme se zběsile pouštěli do jedné předvídatelné katastrofy za druhou, aniž bychom se přitom na moment zamysleli – a to všechno proto, že nám to poradil sampl Elvise Presleyho?“ ptá se Cross ve svém textu věnovaném patnáctému výročí vydání singlu se zmiňovaným remixem.

Aktualizovaná verze A Little Less Conversation se stala nečekaným hitem roku 2002 – vrchol singlových žebříčků opanovala celkem ve třinácti zemích. Z málo známé písně, kterou Presley nazpíval v roce 1968, se přes noc stal jeden z jeho největších hitů. Elvisevi dědicové si mohli mnout ruce – bigbeatový remix, za nímž stál Holanďan Junkie XL, nastartoval zájem o Krále rock’n’rollu způsobem, jaký nemá v hudební historii obdoby. Vždyť singlový žebříček Elvis předtím dobyl naposledy v roce 1957! Je to rekord, který zřejmě jen tak někdo nepřekoná. Navíc se zdá, že jde o poslední podobný restart Presleyho posmrtné kariéry.

Zakrátko nás čeká ještě jedno elvisovské výročí: 16. srpna uplyne čtyřicet let od Královy smrti. Oslavy ale proběhnou ve zcela nové atmosféře. Na webu britského deníku The Guardian vyšly nedávno dva pozoruhodné články, jež dokazují klesající zájem o Elvisevu hudbu. Jeden z textů rozebírá výsledky výzkumu, který provedla organizace YouGov. Vyplyvá z nich, že dvacet devět procent Britů ve věku 18–24 let nikdy neslyšelo jedinou Elvisevu píseň. Jen dvanáct procent respondentů z této věkové kategorie pak označilo Presleyho za svého oblíbeného zpěváka. Jiné klasické

hudební hvězdy, jako třeba The Beatles, si přitom u mladých Britů vedly mnohem lépe.

Bylo by zajímavé porovnat tato čísla s výsledky podobného výzkumu ve Spojených státech. Selský rozum napovídá, že písně The Beatles jsou v britské kultuře zakořeněné mnohem víc než hudba Elvise Presleyho v kultuře americké. Navzdory tomuto opomenutí je článek Guardianu mimořádně zajímavý – poskytuje totiž cenný vhled do způsobu vytváření kulturních ikon.

Těžiště Presleyho kariéry spadá do padesátých let. Hudební průmysl tehdy pohánělo vydávání singlů a doba více či méně ucelených dlouhohrajících desek měla teprve přijít. Právě nástup alb byl přitom klíčový pro zrod rockové kultury se všemi jejími postavami se statusem bohů či polobohů. „Celá tato mytologie rockových alb se Elvisevi vyhnula,“ cituje Guardian Davida Hesmondhalgha z Univerzity v Leedsu. „Nic podobného *Seržantu Pepřovi*, s čím by se mladí lidé identifikovali, Elvis nemá.“

Druhý ze zmíněných článků v Guardianu se pro změnu zabývá poklesem tržní hodnoty elvisovských memorabiil. Tady je zdůvodnění prosté: starší sběratelé postupně umírají a na trh se dostávají exponáty z jejich sbírek.

S rostoucím množstvím kopií dříve vzácných desek logicky klesá jejich cena. Článek zmiňuje ekonomické potíže, se kterými se potýká řada specializovaných elvisovských obchodů, odliv zájmu ale postihl i muzeum v Elvisově usedlosti Graceland.

Zdá se, že jsme svědky konce jedné éry. V kolektivní paměti Západu bude Elvis Presley jistě přežívat ještě dlouho. Otázka je, zda to bude zásluhou jeho hudby, nebo spíš vnějších znaků, které v pozdějších rekonstrukcích často sklouzávají ke karikatuře. „Když se na Elvise zeptáte malého dítěte, vybaví se mu maximálně to, že umřel na záchodě v důsledku obezity nebo že nosil srandovní kostým,“ říká Hesmondhalgh, „hudba tu hraje mnohem menší roli.“

A právě tohle oddělení persony od hudby vyděluje Presleyho ze zástupu podobných kulturních ikon 20. století. Možná ještě přijde doba, kdy se k jeho hudební produkci upře stejná pozornost, jako se to stalo před patnácti lety, kdy vyšel remix A Little Less Conversation. Pokud by v tom měla znovu hrát roli aktualizace nějaké Elvisovy skladby, přimlouval bych se za lepší výběr titulu. Co kdyby měl Tristan Cross přece jen pravdu?

Autor je kurátor hudebních podcastů XPLAYMIX.

Sochy protékající mezi prsty

Letos v létě se koná další ročník brněnského bienále umění ve veřejném prostoru Sochy v ulicích, které pravidelně organizuje Dům umění města Brna. K deklarovanému navázání na téma předchozích ročníků, jímž bylo „výtvarné umění a jeho funkce ve veřejném prostoru“, však nedošlo.

MARTIN VRBA



Instalace Září od Pavla Karouse na Moravském náměstí v Brně. Foto Petra Hlaváčková

Za jeden z klíčových textů pro porozumění současnému sochařství bývá považována studie Rosalind E. Krauss *Sculpture in the Expanded Field* (Sochařství v rozšířeném poli), která se poprvé objevila v časopise *October*, jež tato teoretická umění založila v roce 1974 společně s filmovou kritičkou a spisovatelkou Annette Michelson po jejich odchodu z mediální platformy Artforum. Pro angloamerickou teorii a kritiku umění znamenal *October* otevření Pandořiny skřínky, ze které se začaly nezadržitelně hrnout ideje francouzského poststrukturalismu, psychoanalýzy, feminismu nebo dekonstrukce. Už samotný název, který vycházel z filmu sovětského avantgardního filmaře Sergeje Ejzenštejna *Oktábr* (Deset dní, které otřásl světem, 1928), nenechal nikoho na pochybách, odkud vítr vane: progresivní a politicky angažovaná pozice byla programovým východiskem nově ustaveného média.

Nepřekvapí ani, že ve své analýze sochařství se Rosalind Krauss opírá o matematické schéma Kleinovy grupy, oblíbený nástroj Jacquese Lacana, který před třemi lety použil i Alain Badiou ve své pražské přednášce o možném místě nové politické pravdy. Autorce slouží tento nástroj k rozšíření pojetí sochy, kterou negativně vymezuje jako ne-krajinu a ne-architekturu, a postupně tak skrze logické operace dochází k dalším třem kategoriím sochařství: axiomatickým strukturám, vyznačeným místům a konstrukcím místa.

Pravdy umění a vědy

Vzhledem k tomu, že v Brně díky Domu umění a výstavě *Sochy v ulicích* vyšly sochy do veřejného prostoru, by jistě bylo zajímavé chodit po městě s tímto diagramem jakožto pomyslným magickým krystalem, který nám dokáže rozkrývat pozici jednotlivých děl v současném umění. Ve světě, který se od „klasického“ postmodernismu, konceptualismu nebo minimalismu posunul do říše postkonceptuálních poloh (jak soudí například filosof Peter Osborne), se takový pokus může jevit bezmála naivní. Matematická elegance Kleinovy grupy ostatně vyvolávala ve světě umění už od počátku směs fascinace i pochybností o nemístném

zjednodušování. Ačkoliv se Rosalind Krauss snaží podchytit nezvladatelně narůstající komplexitu poválečného a postmoderního umění, činí tak ještě s typicky modernistickým redukcionismem, opírajícím se o představu striktní koherence zkoumaného jevu. Pravda o (sochařském) umění tu má podobu bezmála platónské ideje, oproti níž představují jednotlivá díla jen různé variace téhož, a ocitá se tak v silném kontrastu s neredukovatelnou pestrostí brněnských soch, které si zároveň kladou otázku po vztahu umění, vědy a pravdy způsobem, jenž se už autorčinu epistemologickému optimismu vymyká.

Brněnské *Sochy v ulicích* kurátorů Tomáše Knořlíčka a Libora Novotného jsou již šestým pokračováním přehlídky Brno Art Open, která se ustálila do bienální podoby a tentokrát dala prostor celkem třinácti českým i zahraničním umělcům a umělkyním. Letošním mottem se stal název Goethovy autobiografie *Báseň a pravda* (1831, česky 1914), jež je hledáním vztahu mezi pravdami umělecké tvorby a pravdami vědecké racionality, přičemž tento vztah kurátorské duo historicky umísťuje do našeho postfaktického světa. Ve svém textu si kurátoři nedělají žádné iluze – umění se podle nich „posledních dvě stě let propadá žebříčkem lidských činností, vztahujících se k pravdě“ a „stejně jako víra či náboženství se dostalo do defenzivy v okamžiku, kdy se všeobecná tendence lidského myšlení oddala důvěře ve vědeckou metodu a přesné, racionální pojmy. Nezapadlo a nezapadá do uzavřeného rámce vědeckého myšlení, nenabízí jednoznačné odpovědi, a i když o něm v minulosti platilo přesvědčení, že disponuje schopností dotýkat se pravdy, dnes je vystaveno spíše nedůvěře a všeobecné skepsi.“

Romantický vztah mezi vědou a uměním, které se drží za ruce ve společném zápasu za pravdu, jak jej ztělesňuje Goethe svým vlastním životem, dnes působí exoticky a potřebně zároveň. Jako by hrozby trumpovské postfaktičnosti volaly po návratu modernistického projektu, kde ještě fakta a pravdy nebyly nahrazovány vzájemně nesouměřitelnými sebereferenčními jazykovými hrami. Vypadá

to, jako kdybychom žili v nietzschovském světě posledních lidí, kde se věda i umění rozplynuly v nekonečných perspektivách jednotlivých vůlí k moci, jejichž konečným principem se stává prosazení vlastní životní formy. Umění tu funguje jako dynamický systém rivalit mezi vkusovými komunitami, jež mezi sebou vedou konkurenční boj o prosazení svých kritérií (dobrého) umění. Najít skutečné sdílená a intersubjektivní kritéria zhodnocení uměleckých děl se jeví jako bezmála nemožné a z umělecké, galerijní a akademické infrastruktury se stává pouhý administrativní mechanismus, jehož smyslem je zachovávání a rozvíjení nekonečné plurality vkusů – alespoň za podmínky, že přistupují na pravidla výtvarné aktuálnosti.

Goethe spolu s Rosalind Krauss v tomto kontextu představují dva póly vztahu umění a pravdy. Zatímco spisovatelova romantická figura usiluje ještě o *pravdu umění*, kritičin modernistický diagram je možná nejčistší podobou teoretického pokusu o záchranu možnosti *pravdy o umění*, který se zároveň programově vymezuje proti sociologizujícím tendencím Pierra Bourdieua, opírajícím se o hypotézu třídně stratifikovaného (a tedy relativizovaného) vkusu.

Reálkapitalistický zahradní gril

Právě takový vztah umění, pravdy a třídy můžeme zahlédnout u radikálních realistů Vasilu Artamonova a Alexeye Klyuykova, kteří ve své nástěnné malbě na domě v Údolní ulici čerpají z obrazů Diega Rivery, jenž využívá Leninových rukou, aby v jednom gestu spojil všechny národy a rasy do společného boje za lidskou emancipaci. Leninský univerzalizmus politické pravdy Říjnové revoluce, od které brzy uplyne sto let, jako by nepocházel z tohoto světa. Perspektiva, která křísí nonkonformní směr sovětského realismu, tady vychází z přesvědčení, že bytostně konzervativní, možná i nostalgická figura volající po návratu ke kritice západního modernismu, jak ji prováděla sovětská teorie i umělecká praxe, může právě dnes být autentickou subverzní figurou.

Kontrapunktem takového přístupu může být naopak site-specific instalace *Září* od Pavla

Galerizace brněnského veřejného prostoru

Karouse, na níž je patrný určitý zájem o socialistické artefakty ve veřejném prostoru, v tomto konkrétním případě o sousoší Miloše Axmana s názvem *Komunisté na znamení svého konečného vítězství*, které stálo na Moravském náměstí do roku 1990. V Karousově podání z něho zbyly jen abstraktní reliktý jaderného štěpení nebo vesmírné družice, kterou ovšem nahradil reálkapitalistickým zahradním grilem, tedy klíčovým prvkem dnešní do sebe stažené rodinné pohody. Poněkud bizarní kontext dodává Karousovu dílu – umístěnému v parku na Moravském náměstí – dočasná ocelová konstrukce repliky Německého domu, která je součástí festivalu Meeting Brno, a Letní výstava aut firmy Mototechna, která finančně přispěla na stavbu této konstrukce.

Potřebou návratu k modernismu rozhodně netrpí ani Josef Mladějovský, který si ve své tvorbě mimo jiné rád ironicky pohrává se suprematistickou kompozicí a vystavuje účet jejím ambicím dosáhnout univerzální umělecké pravdy, která by svět chtěla nejenom interpretovat, ale především měnit. Provázanost geometrie, estetické výpovědi monoskopů nebo malevičovských architektonů s aspiracemi na pravdivost výpovědi o světě tak v autorově tvorbě prochází střízlivou až jízlivou reflexí, na jejímž konci je radikální skepse, ústící v hravost a vtip. Z geometrického vizuálního slovníku ruské avantgardy se tím v Mladějovského podání stává cosi na způsob dětských kostek, vhodných pro nezávaznou hru imaginace. Pokud víme, že si pravdu nemáme a nemůžeme nárokovat, je načase opustit protáhlé obličejy a probudit na nich úsměv hrajícího si dítěte. Taková je i Mladějovského brněnská *Kompozice* ve formě grafických listů, které umístil do domovního průchodu, kde si spolu mohou donekonečna hrát odlesky vědeckých a uměleckých pravd v pomyslné platónské jeskyni – ale bez zásadnějšího projevu ve veřejném prostoru.

Asynchronní kompozice

V úvodu zmíněným postfaktickým aspektům vědecké racionality se patrně nejotevřeněji věnuje Pavel Sterec, který se ve své tvorbě

dlouhodobě zabývá latourovským překonáváním demarkačních linií mezi vědou a uměním. Tentokrát umístil před Právnickou fakultu gyroskopický simulátor přetížení, který kolemjdoucí mohou uvést do pohybu a sledovat, jak se daří predátorským časopisům umístěným v jeho ohnisku. Skrze tato Stercem vybraná nerecenzovaná vědecká periodika se i samotná věda dostává do postfaktické doby a je infikována tržními principy komercializace. Následně pak produkuje pochybné výstupy, které proces odhalování pravdy svádějí na scestí. Samotná instalace tím získává na radikálnosti, která jde za rámec průvodního textu, v němž dvojice kurátorů stále uvažuje o vědě jakožto hegemonickém diskursu, k němuž přistupují z pozic umění, trpícího ztrátou společenské prestiže a krizí vlastní legitimacy. Sterec naopak vnáší do hry postpravdivé trable vědy a zobrazuje je uměleckými prostředky, a to před budovou instituce, jež se opírá o univerzálnost pravidel platných pro všechny.

Komercializaci v jejím zplošťujícím aspektu se věnuje instalace *Wunderkammer* německého umělce Philipa Topolovace, který v obchodním centru Velký Špalíček umístil stylizovanou muzeální expozici skla roztaveného při obléhání Berlína. Obyčejný kolemjdoucí se tuto informaci ovšem nedozví a je vystaven pouze preciznímu popisu fyzikálních vlastností každého exponátu. Divákovi je tak předkládána esence toho, co Martin Heidegger svého času nazval vědotechnikou, tedy takového typu racionality, která na realitě dokáže vnímat pouze její utilitární aspekty, využitelné k vytěžování a shromažďování přírodního materiálu. Z přírody se tak v jejím bytí stává zásobárna energie, v jejímž centru je člověk zapletený do kapitalistické mašinérie. Topolovac ve svém díle naopak pracuje s hermeneutickými aspekty jednotlivých artefaktů, jejichž významy jsou skrytě definovány příběhem, který není součástí žádné fyzikalistické definice, ale je naopak dešifrovatelný pouze skrze síť bytostně lidských významů.

Jak je patrné, mezi letošní vystavující třináctkou umělců nenajdeme mnoho umělkyně. *Soch*

v *ulicích* se účastní pouze dvě, a navíc jsou spoluautorkami jediného díla. Jde o česko-polskou dvojici Barboru Zentkovou a Julii Gryboš. Brno Art Open se tím vrátilo do doby svého vzniku v roce 2008, kdy mezi dvaceti autory byla přítomná jediná žena, Eva Eisler. Práce Gryboš a Zentkové má docela skromný formát zvukové události, která trvalost výtvarného díla v čase nahrazuje efemérním okamžikem jednorázové hudební performance v dlouhodobě nevyužívané budově v centru Brna. V jednotlivých místnostech nechaly autorky hrát tutéž skladbu různé najaté hudebníky, kteří nemohli reagovat na tempo ostatních, a výsledná skladba se tak stala asynchronní kompozicí. Může tak zároveň sloužit jako metafora celého projektu, který není společným dílem, ale rozmístěním dia-metrálně odlišných výtvarných přístupů v ulicích Brna, a vytváří podobně nesourodý celek, být zastřešený pokusem o jednotící ideu.

Centrum bez periferií

Kdo by doufal, že projekt *Soch v ulicích* je výsledkem „popularizačního“ úsilí o to, aby umění opustilo budovy výtvarných akademií, hermeticky uzavřené ateliéry nebo bílé kostky galerií a vydalo se mimo svou sociální bublinu vstříc široké veřejnosti, bude zklamán. Interpretace významu brněnských soch se většinou vymyká možnostem nezasvěcených kolemjdoucích, kteří se neorientují v konceptuálním pozadí jednotlivých děl nebo nejsou do světa umění patřičně socializováni. Brněnská iniciativa je spíše reakcí na vnitřní povahu sochy jakožto média, kterému je mezi zdmi galerií občas těsně. Je tak jednou z variant odpovědi na stále aktuální otázku, do jakého prostředí vlastně socha patří.

Všechny sochy jsou navíc umístěny v centru města a bezmála polovina z nich se nachází v bezprostřední blízkosti budovy Domu umění a Domu pánů z Kunštátu. V tomto ohledu není příliš jasné, proč třeba Kinterův umělý sníh taje právě před Domem umění, ačkoliv by mohl lépe fungovat kdekoliv jinde než přímo před budovou instituce, od které mohou

kolemjdoucí nějakou „vizuální past“ téměř očekávat. Je sice těžké určit, jakou trasu má balvan Oldřicha Moryse, který před sebou ulicemi Brna valí lokální Sisyfos, nicméně na SMS zprávu, jež slouží k oznámení aktuální polohy balvanu, mi byla oznámena lokalita Moravského náměstí, takže jsem i v tomto případě došel k závěru, že žádné z děl neopustilo teritorium městské části Brno-střed. Ostatní čtvrti města jako by neexistovaly. Navíc se zdá, že pečlivá práce s kontextem umístění jednotlivých děl byla přebita pragmatismem jednoduššího vyjednávání povolení k jejich umístění.

Pavel Karous v jednom ze svých rozhovorů o artefaktech socialistické éry podává zprávu o způsobu, jakým se umělecká díla dostávala do veřejného prostoru. Tehdejší zákon „stanovil, že se jedno až čtyři procenta z rozpočtu stavby musí věnovat na výzdobu“, a nad celým procesem bděla „odborná komise, ve které seděli urbanisté, architekti a výtvarníci“. Takový systém generoval obrovské množství zakázek, a to jak pro režimní, tak i kvalitní soudobé umění, nejen v centrech, ale i na sídlištích a periferiích měst. „Od roku 1965 do roku 1991 to bylo na dva a půl tisíce děl jenom v Praze. V celém Československu to bude asi desetkrát víc. Za čtvrtstoletí! To je jako představit si obrovské plně naložené letadlo, které čtyřiařacet hodin denně bombarduje města uměním,“ tvrdí Karous. Nepřekvapí, že tomuto zákonu zatnula tipec Klausova vláda už v roce 1991. Co od té doby zbylo z umění ve veřejném prostoru? Mimo jiné mikrobienální dočasné projekty typu brněnských *Soch v ulicích*, které by klidně snesly název „Sochy v ulicích Brna-střed“. Po skončení výstavy všechna díla z „veřejné galerie“ zmizí a zaplují do uměleckých životopisů svých autorů, kde budou lákat pozornost dalších kurátorů. Městský prostor u nás si bude muset na svůj kobercový nálet uměním ještě nějakou chvíli počkat. Autor je doktorand na AVU v Praze.

Sochy v ulicích – Brno Art Open 2017. Dům umění města Brna, veřejná prostranství města, Brno, 7. 6. – 27. 8. 2017.

A proč právě Lenin?

Přinášíme rozhovor s Vasilem Artamonovem a Alexeyem Klyuykovem, autory díla Bez názvu s podtitulkem Pocta Diegu Riverovi, které je součástí brněnské přehlídky Sochy v ulicích. Věnování mexickému komunistickému umělci bylo z fasády domu v Údolní ulici záhy odstraněno.

MARTIN VRBA

Pro svoji práci jste vybrali výřezy ze dvou děl Diega Rivery: Člověka na křižovatce a Jednotu proletariátu. První jmenované dílo bylo zničeno v Rockefellerově centru v roce 1933. Jaký osud Riveru čeká v Brně? Alexey Klyuykov: Vybrali jsme citaci z díla Diega Rivery kvůli příběhu, který se váže k jeho výstavě v Domě umění v Brně v roce 1955. Po dlouhou dobu totiž kolovala legenda, že během jednoho večírku v Uměleckém klubu, kde je dnes depozitum Domu umění, vytvořil na zdi nástěnnou malbu. V devadesátých letech byla legenda jedním z pamětníků

uvedena na pravou míru. Malbu prý vytvořila skupina českých umělců, aby Riverovi udělali radost. My jsme z Riverova díla vybrali fragmenty rukou ze dvou muralů. První motiv pochází z fresky Člověk na křižovatce. Jelikož dokumentace původní fresky z Rockefellerova centra existuje jen fragmentárně v černobílé verzi, vycházeli jsme z remakeu, který Rivera realizoval v Mexiku hned po zničení malby v New Yorku. Podle dochovaných fragmentů se dá usuzovat, že se pokusil o opravdu věrnou kopii. Druhý fragment je z olejomalby Jednota proletariátu z roku 1933, kde Rivera zobrazuje podobný motiv spojených rukou, ale používá výraznější stylizaci. Takže na zdi v Údolní ulici jsou dvě různě namalovaná klubka spojených rukou. Co bude s malbou po skončení výstavy, zatím není zcela jisté. S největší pravděpodobností bude muset být přetřena, i když na daném místě působí poměrně adekvátně a může budit dojem, že už je tam delší dobu.

V obou případech jsou zachyceny Leninovy ruce. Svádí to k tomu citovat starý sovětský vtip: „Jaký je váš nejoblíbenější politik? A proč právě Lenin?“

A. K.: Bylo pro nás podstatné pracovat s problematickou částí obrazu, kvůli které byla malba v Rockefellerově centru zatřena. Také se o té realizaci dá uvažovat jako o jakési hermetické připomínce letošního stého výročí Říjnové revoluce.

Chvíli to vypadalo, že takovou dávku komunismu dokáže Brno ještě snést, nicméně nakonec byla popiska vašeho díla přemalována. Vasil Artamonov: Ano, na spodní části štítu stálo: „Na památku umělce a komunisty Diega Rivery, 1886–1957. A. K. 2017 V. A.“ Přibližně týden po zahájení výstavy byl štítek přetřen barvou [stalo se tak na pokyn městské části Brno-střed – pozn. red.]. Deklarovaným důvodem přetření je fakt, že popiska nebyla součástí původního návrhu, předloženého ke schválení. V tomto ohledu působí úsměvně paralela s Riverovou newyorskou malbou, cenzurovanou proto, že v původním návrhu chyběl výjev s Leninem.

Doposud se kolektiv Radikálních realistů zaměřoval především na galerijní výstavy. Představuje pro vás nástěnná malba směr, kterým by se vaše tvorba měla ubírat?

V. A.: Rozhodně by to mohla být cesta správným směrem. Tato konkrétní realizace však vznikla pro sochařskou výstavu. Organizací, komunikační, byrokratické a technické záležitosti provázející realizaci díla vyřizovali zaměstnanci Domu umění v Brně, a tímto jim musíme znovu za jejich práci moc poděkovat. Nedovedeme si příliš představit, že bychom dělali takovou věc na vlastní pěst bez podpory instituce a zaštitění konkrétní výstavní akcí.

Vasil Artamonov (nar. 1980) je umělec a pedagog, bývalý člen a spoluzakladatel umělecké skupiny P.O.L.E., radikální realista. Žije a pracuje v Praze a v Brně.

Alexey Klyuykov (nar. 1983) je umělec a ilustrátor, bývalý člen a spoluzakladatel umělecké skupiny P.O.L.E., radikální realista. Žije a pracuje v Praze. Obvykle spolupracuje s Vasilem Artamonovem.





Digitální propast je termín, který se vztahuje k rozdílu mezi demografickými vrstvami či regiony, které mají přístup k moderním informačním a komunikačním technologiím (ICT), a těmi s omezeným nebo žádným přístupem. Mezi komunikační technologie patří například telefon, osobní počítač a internet.

Typicky se digitální propast objevuje mezi městy a venkovskými oblastmi, mezi vzdělanými a nevzdělanými, mezi různými socioekonomickými skupinami či celosvětově mezi průmyslově rozvinutými a nerozvinutými státy. Digitální propast ale může existovat i uvnitř populací s přístupem k ICT – je to v důsledku nižší výkonnosti počítačů, menší rychlosti bezdrátových připojení nebo omezeného přístupu k placenému obsahu. Výrazně diskriminačním momentem prohlubujícím digitální propast je i digitální negramotnost. Zatímco ekonomicky z ICT benefitují zejména země bohatého severu, ekologická a sociální zátěž často leží na zemích třetího světa. Zde se přitom těží materiál a vyrábějí součástky pro tyto technologie. Přesto jde o země s nejmenší dostupností ICT i s nejnižší digitální gramotností.

K výrobě jednoho osobního počítače je potřeba 33 tisíc litrů vody a až 19 tun materiálu. K výrobě modelu tohoto počítače z těsta byl použit ekvivalent stejného množství vody a materiálu v poměru 1 : 100 000.

Připravili Zbyněk Baladrán a Zuzana Jakalová
(Display – sdružení pro výzkum a kolektivní praxi)

Tak, jak to chceme my

O odvážném nakladatelství Adelphi

U nás téměř neznámé italské nakladatelství svou historií i současnou praxí ukazuje, že v mizejícím světě kvalitní literatury může být úspěšnou strategií objevování zapadlých skvostů, patřících k méně vážným literárním žánrům, ale také nekompromisní lpění na kvalitě. Nakladatel by měl neustále promýšlet smysl své činnosti.

JAROSLAV TVRDOŇ

Nakladatelství, která by byla světově proslulá a vydávala knihy bez ohledu na jejich potenciální komerční úspěch či neúspěch, není na světě zase tolik. Mnozí čeští čtenáři znají francouzský Gallimard či německý Suhrkamp, málokdo však italské Adelphi. Proč stojí za pozornost?

Vydávání překladové literatury

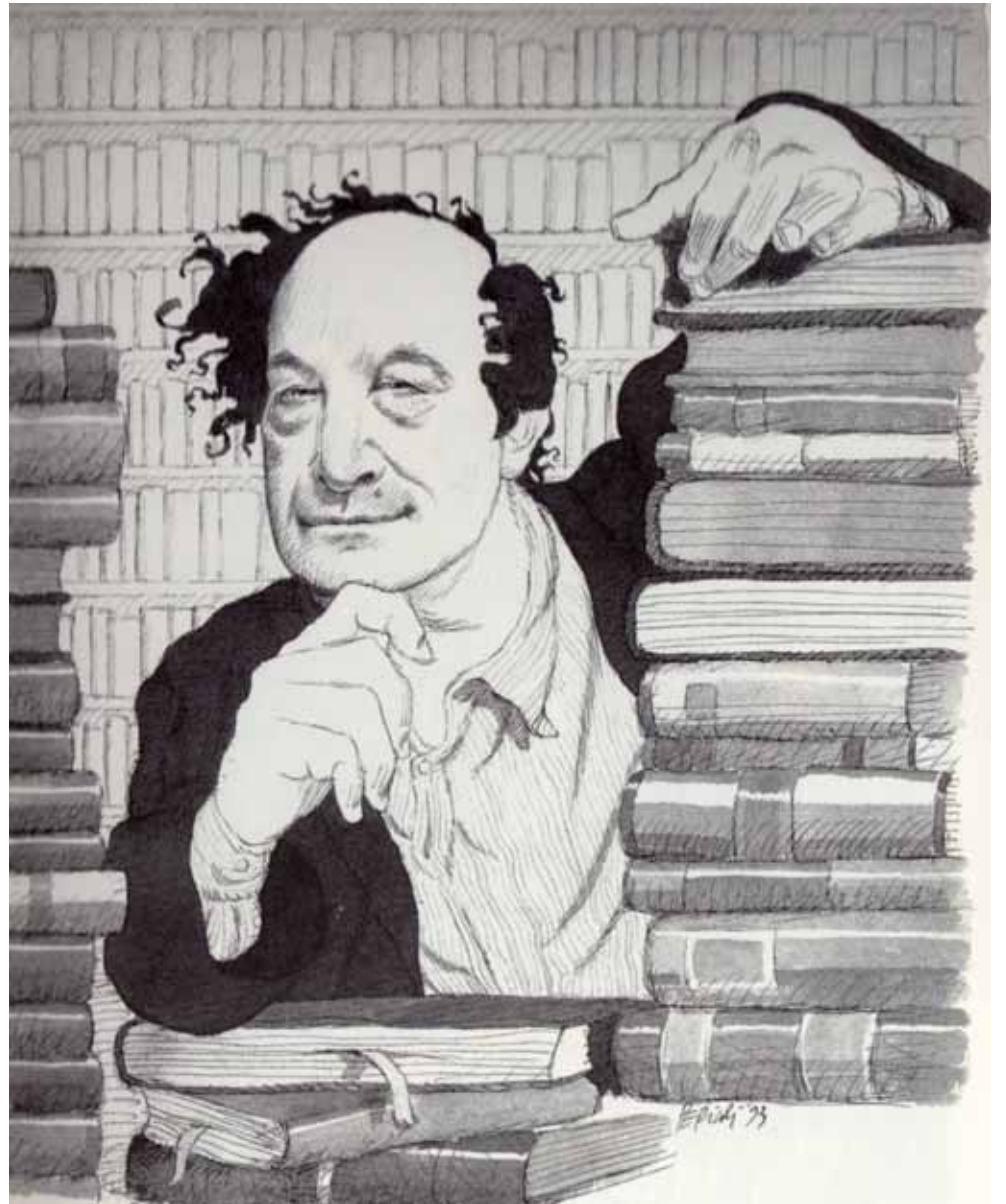
Nakladatelství Adelphi bylo založeno roku 1962 Lucianem Foà a Robertem Olivettim. Od začátku se zde ale objevovalo také jméno Roberta Calassa, který se podílel na jeho řízení a roku 1999 se stal ředitelem a majitelem. Počátek nakladatelství byl spojen s prestižním projektem kritického vydání spisů Friedricha Nietzscheho ve spolupráci s již zmiňovaným Gallimardem a také Walterem de Gruyterem. Orientace na vysoce intelektuální texty však trvala po celou dobu činnosti Adelphi. Znalost většiny hlavních evropských jazyků, řečtiny, latiny a sanskrtu umožnila Calassovi čtení a objevování textů, které byly sice dějinami opomíjeny, ale podle něj splňovaly nejvyšší nároky literatury, a které tedy bylo třeba za každou cenu vytáhnout ze zapomnění. Adelphi se však nikdy neomezovalo jen na beletrii, soustředilo se rovněž na vybrané tituly z oblasti historie, filosofie, lingvistiky či vědy, jež chápalo jako širší součást jediné literární kultury.

V době, kdy se většina velkých nakladatelství z komerčních důvodů orientovala na vydávání ověřených světových bestsellerů či na jistoty domácí literární produkce, Adelphi vytrvalo ve vydávání překladové literatury a v objevování zapadlých skvostů, mnohdy s přesahem do riskantních subžánrů jako sci-fi či do menších a exotických literatur – rakouské či orientální. Jediným kritériem kvality byl úsudek ředitele nakladatelství, který většinu vydávaných knih nejen četl, ale také k řadě z nich napsal anotaci. Jeho celoživotním dílem se stala mimořádně inspirativní Adelphiánská knihovna, ve které najdeme Roberta Bolaña, Petera Altenberga, Leonarda Sciasciu, Louise-Ferdinanda Céline, Thomase Bernharda, Gottfrieda Bennu, Jorge Luise Borgese, Eliase Canettiho, Vladimira Nabokova a mnohé další.

Z českého pohledu by se mohlo zdát, že takový projekt je vlastně něco zcela běžného. Je ovšem třeba si uvědomit, že se jedná o zcela soukromý podnik, nikoliv projekt řízený státem, jak jsme na to byli u nás před rokem 1989 zvyklí a jak ho v té době naplňovala celá řada nakladatelství. Mnohý ze současných literátů vám potvrdí, že se na utváření jeho literárního vkusu podílela zejména překladová literatura, málokdo si však uvědomuje nesamozřejmost jejího bytí. Na podmínky, které provázely uvádění překladové literatury do českého kulturního prostoru před bezmála třiceti lety, můžeme jen smutně vzpomínat.

Bez zbytečných ornamentů

Co se týče vizuální podoby knih z nakladatelství Adelphi, mohou svou nezdobností a kvalitou připomínat edici Světová četba v úpravě Františka Muziky a také známou radu: „Když nevíš, jaké písmo použít, použij baskerville.“ Knihy jsou totiž vysázeny právě tímto písmem, které se pak logicky uplatňuje i na webu nakladatelství. Všech třicet pět edic (a také časopis Adelphiana) je kromě již zmiňovaného písma vizuálně sjednoceno také typicky podlouhlým formátem, který se objevuje jak u menších knih řady Biblioteca minima (105 × 178 milimetrů), tak u formátů větších. Knihy sestávají z nelaminované obálky s pohmatově specifickým materiálem od vlisovaných jemných proužků až po abstraktnější struktury a z vnitřního lehce nažloutlého papíru, hlazeného či



Tullio Pericoli: Roberto Calasso, 1993

nehlazeného, spojeného šitou vazbou. Obálky jsou v nejskromnější verzi jednobarevné nebo s fotkou autora či je použit specifický calassovský postup výběru již hotové malby: texty nevykládají obraz, ale naopak použitá ilustrace se snaží vykládat texty, což není zdaleka tak jednoduché uspokojivě vyřešit, jak by se mohlo zdát.

Jak patrně, nesnaží se v Adelphi o přílišné uplatnění grafiků. Vše je vlastně dáno dopředu definovanou formou a jediné, co je třeba rozhodnout, je nalezení vhodného, již existujícího obrazu či fotografie nebo výběr barvy obálky. K velké nelibosti grafiků se tak Adelphi stalo nakladatelstvím, které si může dovolit grafického designéra téměř postrádat. Proč tomu tak je, je očividné: to nejdůležitější, co se před čtenářem má objevit, je kvalitní text v úctyhodném, nikoliv však přehnaně přitažlivém obalu. Takovéto chápání knihy nezdolaly ani současné knižní trendy, pokoušející se obálkou a přepíacnými vstupními stranami bojovat s klesajícím zájmem mainstreamového čtenářstva.

Jak přežít konec světa

Jak je možné, že se takto prestižní, vizuálně i obsahově vyhraněné a nekompromisní nakladatelství v dobách ekonomické nadvlády komerce drží stále nad vodou? Bylo by naivní si myslet, že takový podnik uspěl v dnešní době jen díky své kvalitě a vzdělanému a osvícenému italskému čtenářstvu. Pravda je, že Adelphi bylo po dlouhou dobu hojně sponzorováno a že přežít se mu podařilo jen zásluhou dobře prodejně série nemaigretovských románů Georgese Simenona, které však svou kvalitou dostojí ostatním titulům nakladatelství. V českém prostředí nejsou podobné nakladatelské projekty známy vůbec, protože jsou roztroušeny mezi množství malých nakladatelů odsouzených k živoření,

a to ještě pouze díky skromným státním dotacím či za cenu komerčních ústupků. A na lepší doby se nám určitě neblýská.

Ekonomické aspekty řízení nakladatelství však nejsou tím jediným, co podobné projekty potápí anebo drží nad hladinou. Mnohem podstatnější je určitý typ osobního přesvědčení, který motivuje vůdčí osobnosti nakladatelského světa k další činnosti. Mezi nevy-slovené motivy jistě patří víra v samotnou literaturu, ve svět literatury, v možnosti intelektuálního zkoumání světa. Jednou z nejtěžších otázek, jaké si vůbec můžeme položit, je ta, co literatura vlastně je. S touto otázkou žijeme a neustále se na ni snažíme odpovědět knihami, které vydáváme. Cítím se sám být součástí tohoto světa, který před našima očima právě zaniká – oproti světu literární vědy, který nebývale, až skandálně bobtná a kvete na rozvalinách literatury. Zavírat oči před zánikem by bylo malomyslné, stejně jako popírat, že člověk dnešní doby prochází zásadní dějinnou změnou. Pro další generace tady však zůstane to, čemu jsme my říkali literatura.

Autor je knižní grafik a nakladatel.

Faire plaisir

Jakou roli dnes hraje nakladatel?

Beletrie dnes jistě není nejoblíbenějším artiklem populární kultury. Významu nakladatele fikce nenahrává ani internetové prostředí, kde každý může zveřejnit, co jen uzná za vhodné. K čemu je podle ředitele italského nakladatelství Adelphi prostředník publikování v době, která oslavuje bezprostřednost?

ROBERTO CALASSO

V současném světě publikačního průmyslu existuje palčivý paradox. Na jedné straně chce být každý nakladatelem. Pokud by se člověk, který vyrábí hranolky, mohl nazvat nakladatelem, hned by tak učinil. Na tom označení je stále něco osudového a prestižního, jako by nakladatel měl vyšší poslání a nebyl pouhým výrobcem. Na druhé straně jsou lidé, kteří stále častěji a hlasitěji prohlašují, že role nakladatele je zcela postradatelná. Vykrešlují budoucnost, v níž se nakladatel stane atavismem, reziduálním orgánem, jehož smysl zůstal pohřben hluboko v historii. Nekonečné dohady o publikování vlastním nákladem jsou založeny právě na této perspektivě.

Ale jak k této podivné situaci došlo? Vždyť se to stalo teprve před nedávnem! Svět zažívá jakési poblouznění z informačních technologií, a to se nyní rozběhlo na plné obrátky. Nejdůležitější je okamžitý přístup ke všemu. Tablet nebo jakékoli podobné zařízení musí zaručit, že je možné rychle získat cokoli (a to doslova, v tabletu může být cokoli přivoláno jediným dotykem). Ale nejen to: musí se to dít na ploše minimálního počtu čtverečních centimetrů. Zařízení se stává dvojrozměrným stínovým mozkiem, který ovšem vůbec nepřipomíná slizovitou konzistenci mozku lidského.

Zbytečný prostředník

Tváří v tvář těmto skvělým vyhlídkám, jež se den za dnem stávají dosažitelnější a výhodnější, může nakladatel působit jen jako hloupá překážka, prostředník, kterého už nikdo nepotřebuje, neboť všichni touží po bezprostřední dostupnosti. Bezprostřednost: to je klíčové slovo. Tak jako Rousseauova „obecná vůle“ měla nakonec učinit většinu zprostředkujících institucí zbytečnými (a pokud možno je všechny odstranit, aby se zamezilo jejich špatnému vlivu), rovněž informační technologie spěje k situaci (své vlastní utopické vizi), jejímž výsledkem – protože vše je spojeno se vším – bude řád, na jehož podobě může každý mít svůj podíl. Byla by to parodie na onen starověký svět, který byl založen na síti „bandhu“, na spojeních, o nichž se zmiňují védské texty. Bylo by to naplnění toho, co René Guénon předvídal pod pojmem „kontrainiciace“. Zda je či není svět tohoto druhu pro většinu lidí žádoucí, se vůbec nezdá být naléhavou otázkou, takže může být docela dobře přenecháno k vyřešení nějakému diskusnímu pořadu. A přece se stále objevuje požadavek posunout se v miniaturizaci a multiplikaci funkcí informační technologie dál, a dokonce je důležitější než kdykoliv předtím, jako by se věčný pohyb stal převráceným obrazem dokonalé nehybnosti, kterou se chlubil egyptští kněží, když tvrdili Hérodotovi, že po 11 340 roků „záležitosti Egypta nezaznamenaly změnu“.

Je nějaký prvek v tomto bouřlivém procesu, který nás obklopuje jako oblak vědění, navždy ztracen, nebo jsme svědky procesu šíření a intenzifikace již existujících prvků? Zkoumání by mohlo trvat dlouho a jeho výsledky by nebyly přesvědčivé. Ale pokud omezíme pole zájmu na publikování, můžeme s jistotou říct, že bez jednoho prvku se oblak vědění (či přesněji oblak informací – ačkoli, copak se samotný rozdíl mezi informací a vědomostí nesetřel?) docela dobře obejde: bez úsudku, oné prvotní schopnosti říct ano nebo ne. A právě úsudek byl základním kamenem existence nakladatele, onoho podivného podnikatele, který nepotřebuje žádnou fabriku a může dokonce i administrativní strukturu omezit na minimum. Dosud měl nakladatel jednu nepopiratelnou výsadu: říct určitému rukopisu ano nebo ne a rozhodnout, v jaké podobě ho předloží čtenářům.

A pokud se lze snadno obejít bez úsudku, ještě víc to platí o formě. Diskuse o formě se vskutku brzy stane bezobsažnou. Jaký má

smysl mluvit o knižních přebalech, pokud je mají pouze knihy „fyzické“ (termín patřící do nedobrovolné metafyziky, který se dnes tak často používá)? Co lze vlastně tvrdit o obálce knihy jiného, než že knihu prodává nebo neprodává? A co potom říct o knižní řadě, zastaralém to termínu? Pokud jde o stránku, nejenže je omezena na fyzické knihy, ale navíc se stává stále více neutrálním a normovaným prvkem. A text, který knihy doprovází? Obecně se skládá z velké dávky chvály spolu se střídou kombinací lákadel, jejichž účinek se samozřejmě snižuje tím více, čím častěji se používají.

Úsudek nakladatele

Jak vůbec mohou za takové situace dál fungovat dobří nakladatelé? Stačí si přečíst korespondenci mezi Flaubertem nebo bratry Goncourtovými a jejich nakladatelem Michelem Lévyem kolem roku 1860, abychom viděli, že autoři a nakladatelé řešili úplně stejné otázky jako dnes: především smlouvu (v níž si nakladatel a autor střídavě přehazují roli zloděje), pak tiskové chyby, nedostatečnou publicitu, výlohy knihkupectví, pokusy získat určité recenze, dlouhé výrobní plány, vyhlídky na udělení ceny (a její přijetí nebo odmítnutí) a chronickou letargii veřejnosti. Tyto rysy publikační fyziologie zůstaly víceméně nezměněny. Změnily se náklady, ačkoli ne zase tak moc. Kdysi byla Descartova *Rozprava o metodě* (1656, česky 1947) publikována ve dvou tisících výtisků, americké univerzitní nakladatelství jí dnes může vyrobit osmnáct set výtisků. Je zbytečné snít o vysokých nákladech, a to i na velkých trzích. Pokud se dnes knihy prodá deset tisíc výtisků, „nakladatel je šťastný“ (z rozhovoru se Sonnym Mehtou).

V čem tedy spočívá základní rozdíl oproti minulosti? Opakují: v úsudku. Vnímání kvality knihy nebo jejích nedostatků se stále více stává pomíjivou a podružnou záležitostí. Je ta a ta konkrétní kniha v pořádku, nebo ne? Co je s ní spojeno? Je cool? Odpovídá trendům, nebo je zastaralá? Fungovala by v podobě e-knihy? Byl by její autor ochotný cestovat?

Jak by vypadal v televizi? To všechno je zvažováno. Zato diskuse o ošklivosti nebo kráse knihy se zdá být nevhodná a mimo mísu. Pokud začne skupina lidí mluvit o knihách, diskuse se okamžitě stočí k otázce elektronického nebo fyzického formátu knih, k ekonomickým vyhlídkám nakladatelství (o něž se velkodušně stará kdekdo), k nejlepší technologii pro čtení knih. Jen velmi zřídka se bude týkat jediné knihy nebo jediného spisovatele.

Zatímco filmový průmysl stále produkuje ročně určitý počet filmů, o kterých musí každý vědět alespoň z doslechu, o knihách to neplatí. Když přejedeme z jedné země do druhé, bude většina populárních autorů prvního národa v sousední zemi zcela neznámá. Argument kvality by bylo možné zavést jen obtížně. Je příliš zavádějící. Často také chybí znalost konkrétních knih. Rozhovor by se nakonec proměnil ve sdělování náhodných útržků informací. A velmi brzy, za všeobecné úlevy, by se vrátil k tématu „elektronické knihy: pro, nebo proti“.

Roztroušený kmen

Co tedy nakladateli zbývá? Stále existuje roztroušený kmen lidí, kteří hledají něco, co se dá nazvat literaturou bez hranic, něco, co je promyšlené, objevené (zde opět bez hranic), skutečné, co není náhražka, co netrpí povrchností, charakteristickou pro poslední léta. „Faire plaisir,“ tak zněla Debussyho odpověď člověku, který se ho zeptal, jaký je účel hudby. I nakladatel se může pokoušet zprostředkovat „faire plaisir“ onomu roztroušenému kmeni a nabídnout mu místo a formu, která mu poskytne to, co hledá. Tato úloha se dnes zdá být obtížnější nikoli z důvodu nedostatku zdrojů, ale protože zorné pole je zakryto množstvím snadno dosažitelného. A sám nakladatel tuší, že by si moc lidí nevšimlo, kdyby z tohoto pole úplně zmizel.

Autor je nakladatel.

Z anglické verze eseje **Faire plaisir**, původně vydaného v souboru L'impronta dell'editore (Adelphi, Milán 2013), přeložila **Marta Martinová**.



Dosud měl nakladatel jednu nepopiratelnou výsadu: říct určitému rukopisu ano nebo ne. Foto Hisaji Hara

Levná forma městské rekreace

S Petrem Gibasem o zahrádkaření ve městech

Pěstování vlastní zeleniny a ovoce se v posledních letech opět stalo oblíbeným koníčkem. Urbánního geografa a antropologa jsme se proto ptali na historii českých zahrádkářských kolonií. V čem se české osady liší od svých evropských obdob? Jaké má zahrádkaření celospolečenské dopady?

NAĎA STRAKOVÁ

Lze nějak obecně hodnotit městskou přírodu?

Přírodu ve městě lze posuzovat z pohledu jejího účelu nebo funkce, tedy třeba ekonomicky – kolik co stojí, nebo biologicky – zda v ní nepřežívají nějaké vzácné druhy organismů. A pak může být hodnocení estetické – zda je to hezké. To už je ovšem kulturně-historicky podmíněno. V územně plánovacím a manažerském pojetí je čitelný, strukturovaný, kategorizovatelný městský prostor považován za kvalitnější, než když představuje změt a chaos. Buď máme zahrádky, park, les, pěšební plochy, nebo ten přehlížený zbytek, který se do škatulek nevejde. Divoká příroda ovšem může být nakonec hodnotnější, a to nejen z biologického, ale třeba i sociálního hlediska. V parku existují pouze jednotky biologických druhů, kdežto v městské divočině je jich celá spousta. Například na Kladně, odkud pocházím, se likviduje strusková halda kvůli bytové výstavbě. Přitom když se dělal soupis zde žijících druhů, byla zjištěna přítomnost vzácných motýlů. Jenže z estetického pohledu to byla jen divočina, kam údajně nikdo nechodil, a tak se zkrátka rozhodlo, že se to zastaví. V podobných případech se městská příroda stává politickým tématem.

České zahrádkové osady se objevovaly už za první republiky. Z jakého popudu?



Petr Gibas. Foto z osobního archivu

Na konci 19. století bylo po celém Německu nesmírně populární takzvané hnutí Moritze Schrebera, pojmenované po doktorovi z Lipska, který viděl v zahrádkářství způsob zdravé rekreace ve špinavém průmyslovém městě. Poprvé se u nás osady objevily v německo-českých městech, jako byl Most, Aš, Cheb nebo Liberec. Češi si toho všimli a chtěli to hned také. Vždyť šlo o rekreaci prací, tedy smysluplnou rekreaci, při níž je rodina spolu a děti se nebláží.

Podporoval vznik záhradek v té době stát?

Na začátku 20. století, ještě před první republikou, vznik zahrádkářského spolku schvalovalo ministerstvo vnitra a s povolením nebyl problém. Ale správa a politická reprezentace se k zakládání záhradek vyložené pozitivně nestavěly, městu to bylo spíš jedno. Za první světové války stát povzbuzoval subsistenci – tedy to, aby si lidé mohli vypěstovat nedostatkové potraviny – prostřednictvím ministerstev, například ministerstva války. I protektorát zahrádkářství přímo napomáhal. Krev a půda, zdravá rekreace, zdravé tělo – to byla tehdy hlavní hesla.

Proč je tak zažitý mýtus, že zahrádkaření ve městě je relikv z dob socialismu?

Stavba nových zahrádkových osad byla od šedesátých let součástí územního plánování a jejich vznik – třeba na okrajích Prahy – se aktivně podporoval. Zároveň se zahrádkářství věnovalo čím dál více lidí. Existují teorie, že zahrádkářství představovalo eskapismus, vnitřní emigraci. Mnozí to brali jako možnost seberealizace, jako možnost plánovat podle sebe a vidět výsledky své práce. Vytvářely se tak prostory alternativní sociability, v nichž se lidé mohli společensky realizovat, aniž by byli pod přímým státním dohledem. Navíc nedostatek ovoce a zeleniny i vybavení podporoval rozvoj kutilství, které se stalo součástí naší národní kultury. V období normalizace platila nepsaná dohoda: vy se nebudete cpát do politiky a my vám necháme chaty a zahrádky. Nikdy to ale u nás nebylo explicitně řečeno, na rozdíl například od Británie počátku století, kde se lobbovalo za zahrádky jako způsob disciplinace dělnické třídy.

Jak vypadalo městské zahrádkářství na Západě?

V Anglii na konci 19. století převládal politický rozměr a mělo se za to, že když budou lidé na zahrádkách pracovat, nebudou konzumovat alkohol a politicky se angažovat, což je pro

hledání řešení se neprostopnost často používá jako zástupný argument pro rušení osad.

Proč v devadesátých letech zájem o zahrádkaření upadl?

Říká se, že když už člověk nemusel nikam „vnitřně emigrovat“, zahrádkářství ztratilo lákavost, najednou se nabízely jiné možnosti rekreace. Asi hrálo roli i okouzlení tím, že se dala koupit spousta věcí, které za socialismu nebyly. Tvrdí se, že ubylo množství členů zahrádkářských svazů, ale nevím, zda je méně zahrádkářů. Dnes můžete být zahrádkářka a nebyť členkou svazu, pokud vaše osada pod svaz nespadá. A pak tu byl obrovský tlak na rušení osad kvůli výstavbě. Nutno ale podotknout, že osady se rušily už za socialismu a přesouvaly se z centra města na okraj. Důvody byly estetické a urbanisticko-koncepční, zatímco v devadesátých letech to byly hlavně důvody tržní. A ty přetrvávají dodnes – tlak byl nedávno vyvíjen například na Libeňském ostrově nebo na Smetance, což je sice komunitní zahrada, nicméně důvody pro rušení jsou stejné.

Jak si vysvětlujete obnovený zájem o zahrádkaření ve městě?

Vyvanulo nadšení z kapitalismu. Dorůstá nová generace, která kapitalismus nevidí jako to nejlepší uspořádání. A pak tu hraje roli ekologické uvědomění – jak trávit volný čas, co jíst. Zahrádkářství je udržitelná a levná forma městské rekreace.

Co zahrádky přináší městu? Nebylo by lepší, kdyby místo nich byly parky, které by mohli využívat všichni?

Záleží na úhlu pohledu. Přírodovědné studie svědčí o tom, že zahrádky jsou bohaté na rostlinné druhy. Osady se stávají útočištěm pro různé živočichy – ptáky, hmyz. Zároveň je to prostor teplotní regulace města, v němž se zadržuje voda. Zahrádková osada je prostor, kde existuje biologická rozmanitost, a město to přitom nic nestojí. Park je oproti zahrádkám drahý. Je nutné tam udržovat pořádek a sekat trávu. Sociální přínos záhradek existuje na individuální i skupinové rovině. Zahrádka nabízí ekologicky udržitelnou rekreaci, a protože funguje přímo ve městě, nikdo se nikam nepřesouvá a nezanechává uhlíkovou stopu. Z obecného pohledu zahrádky slouží jako prostor soužití. A kde máme jiné prostory ve městě, o které by takto intenzivně někdo pečoval?

To skoro vypadá, že zahrádky jsou pro město důležitější než parky...

Parky ve městě samozřejmě také mají svou funkci. Ale ne každý rád chodí do parku a stejně tak ne každý rád zahrádkáří. Při vytváření územního plánu by se měla brát v úvahu různorodost obyvatel, a tedy i různorodost prostor. To v Praze bohužel příliš nefunguje. Na Rokytce se například staví velký developerský projekt, kvůli němuž se zrušila větší část zahrádkové osady. Na místě vznikne park s poetickým názvem Zahrádky, který zaplatíme z veřejných prostředků, čímž vlastně subvencujeme developerovi jeho zisky. Na jedné straně jsou tu tedy toky moci a peněz a na straně druhé otázka, kdo z toho má užitek. Důraz se klade jen na určité skupiny lidí. Okolí se nyní upravuje pro toho, kdo si může dovolit drahé bydlení. Územní plánování by na to mělo reagovat a společenská věda by na to měla upozorňovat. Proto se v rámci výzkumného projektu Sociologického ústavu AV ČR zaměřeného na zahrádkové osady a zahrádkářství ve městě snažíme vstupovat do veřejné diskuse týkající se územního plánování, městské přírody, zeleně a zahrádkářství a upozorňovat na stereotypy a klíše, které se stále objevují.

Petr Gibas (nar. 1982) je urbánní geograf a antropolog, v současnosti pracuje v Sociologickém ústavu AV ČR v oddělení socioekonomie bydlení, kde se mimo jiné věnuje výzkumu městského zahrádkářství v projektu Mezi domovem a přírodou: zahrádkářství v post-socialistickém městě a jeho urbánní dopady pohledem městské politické ekologie (více viz <http://zahradky.soc.cas.cz>). Vystudoval geografii města na University College London, doktorát z antropologie obdržel na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy.

Stávám se špalíkem dřeva

S Františkem Štormem o knižním designu a typografii

Grafika, typografa a současně zpěvák a kytaristy světově známé blackmetalové kapely Master's Hammer jsme se ptali, jaké jsou jeho inspirační zdroje, koho považuje za špičku současné české typografie a jak se staví k využívání svých písem. Mluvili jsme i o jeho neobvyklých pedagogických metodách a uhrančivosti dřevorytu.

JAROSLAV TVRDOŇ

„V legendě o písmu hraje jednu z nejvýznamnějších rolí; je to otec zakladatel místní digitalizované typografie, vůdce, velký kormidelník, generalissimus a milovaný soudruh českého písmařství v jedné osobě.“ Takto vás charakterizují vaši bývalí kolegové z Ateliéru tvorby písma a typografie na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Citovat stalinské tituly je hloupost. Jsem navenek skromný, ale v ateliéru mám ego tam, kde má být: nade vším.

Studoval jste na UMPRUM postupně pod vedením Milana Hegara a Jana Solpery v Ateliéru knižní grafiky a písma. Oba vaši učitelé byli zároveň bývalými studenty Františka Muziky. Jaký vliv na vás tyto významní knižní designéři měli? Studium mě zdržovalo od black metalu, ke kterému jsem se dostal v prvním ročníku díky podobně nakaženým spolužákům. Hegar byl děsně konformní a podle toho vypadala výuka: museli jsme dělat plakáty na komunistická výročí a kreslit suchý list ostrou tužkou tři neděle. Vůbec jsme nechápali, co na té škole děláme. Chtěl jsem odejít. Solpera ale přišel včas a dal studiu skutečný smysl. Požadoval, abychom do užité tvorby vtiskli co nejvíc ze své osobnosti. Všichni jsme v ateliéru ožili a začali se sebou konečně něco dělat.

Jak se vyučoval knižní design u Hegara a Solpery a jak se učil za vašeho vedení Ateliéru tvorby písma a typografie? Mohl byste to popsat na konkrétních příkladech? Dnes se na UMPRUM knižní design neučí vůbec. Pokud se nepletu, knižní design se na UMPRUM vyučuje ve třech ateliérech. Ale ať je to, jak chce, největší hvězdy jsou přece autodidakti: Oldřich Hlavsa, Josef Týfa, Robert V. Novák a další. Já jsem autodidaktem v hudbě a jsem ve zvoleném stylu nejlepší právě proto, že neumím noty. Za mého vedení ateliéru na UMPRUM platilo pravidlo „nebojte se to odfláknout“ a nejlépe dopadali studenti, kteří se mé rady důsledně drželi. Pokud mám tento klenot pedagogiky ještě rozvádět, pak nejdůležitější je výraz a účinek na diváka. Je třeba vypěstovat si nenávisť k otrocké práci. Když jsme díla studentů vystavovali na venkově, třeba na Bítově nebo v St. Gallen, mohli jsme si to ověřit na normálních lidech, co tam přišli, a nejen na prdolech z vnitřní školní klauzurní komise.

Sledujete tvorbu svých bývalých studentů? Můžete některé připomenout? Samozřejmě! Jan Čumlivski, Tomáš Brousil, Martina Nováková, Anička Pleštilová, to jsou umělci, jejichž dílo je i pro mě inspirací. Jsou vidět a občas i slyšet.

Protože písmo výrazně ovlivňuje podobu knihy, jste vlastně tak trochu designérem každé publikace, která využívá vaše písmo. Netrpíte, když vidíte, jak se s vašimi písmy pracuje a k čemu se používají? Já trpím jedině vlastními tvůrčími zápasy, a co se děje s mým dílem potom, co opustí ateliér, je mi srdečně jedno, tím spíše, že je někdo ochotný za to platit a já si pak můžu urvat vzácné okamžiky svobody, kdy si můžu malovat, co se mi zlíbí. Písmo žije svým životem a nabaluje na sebe různé nevidané konotace. Podívejte se třeba na lomená písma – jak se z klidného gotického skriptu mohlo stát monstrum obávané do dnešních dnů?

Co je pro vás při vytváření písma nejdůležitější? Čitelnost.



František Štorm. Foto z osobního archivu

Když ilustrujete knihy nebo dodáváte motiv na obálku, používáte často dřevoryty. Čím je vám tento typ výtvarného vyjádření blízký? V mládí se mi hodně líbily ilustrace Gustava Dorého a samozřejmě verneovky, mám kompletní Brehmův život zvířat, plný xylografií. Jsou to uhrančivé dokonalé ilustrace s množstvím detailů. V detailech je ďábel. Jako kluk jsem si je dlouho prohlížel, poněvadž bylo na co koukat, a tak i dnes přistupuji k ilustraci – téma se musí převyprávět pro oči, řemeslně dotáhnout. Dřevoryt je nádherná technika za úplného ticha, vryp má totiž maniakální zvuk, podobný metalovým kartáčům na zkeslenou kytaru. Stávám se špalíkem dřeva a toužím po naválení barvou a stisku mezi válci v objetí archu papíru.

Co vás dovedlo k navrhování písem? Stojí za vašimi návrhy představa nějaké knihy či plakátu, ve kterých se písmo uplatní, nebo čirá radost z tvorby abecedy? K fontům mě přivedl neuspokojivý výběr písem na počítači v raných devadesátých letech. Nejradši dělám písma na muziku, například Mortal Cabinet, Necrocock anebo Master's Hammer...

Tíhl jste k nějaké osobnosti z oblasti typografie? Nejradši mám excentrika Erica Gilla. Skvělý příklad, jak může někomu z precizního řemesla jebnout. Ovšemže v tom dobrém – on si svou vyšinutost pěstoval ku prospěchu nás všech.

Existuje písmo, kterému dáte vždy přednost před ostatními? Kdyby mělo na světě zůstat jediné písmo, které by to bylo?

Na pustý ostrov bych si vzal sadu propisotů s Menhartem, abych se dlouho netrápil a měl to brzo za sebou. Je to podobná otázka, jako když se malíře zeptáte, jakou má nejradši barvu nebo jaká je ideální šířka štětce...

Máte představu ideální podoby knihy? Vždycky jsem obdivoval barokní typografii, kvůli výrazu, řemeslu i mystice. Miluji těžké kožené vazby a zlaté orízky.

Které knihy jsou vaše oblíbené s ohledem na design? Mám jednoho věrného uživatele našich písem, který mi často nosí své krásné práce, a já mu žertem říkám, že mi k tomu musí přidat i nějaké peníze pro truhláře na novou knihovnu, poněvadž už to nemám kam dávat. U knih si proto nejvíc vážím dostupnosti, nemám čas někde něco shánět. Mám čtečku Kindle, stáhnou si do ní texty k ilustrování, odborné věci z internetu, filosofii, články... Přečtu to na pohodlném displeji, pak vyhodím. Nechci mít doma skladiště.

Sledujete současný knižní design? Vidíte nějaký posun, ať negativní nebo pozitivní? Já se snažím nesledovat věci, do kterých mi nic není. Úroveň mají posuzovat kritici, poněvadž to je jejich práce, a čtenáři, protože to je jejich vkus či nevkus. Vždycky je lepší, když nakladatelství má výtvarnou redakci nebo aspoň externistu, kterému není všechno jedno.

Jakou knihu byste si přál sám navrhnout? Máte nějaký knižní sen? Ve snech dávám přednost sviňačinkám, i když tu a tam se mi do nich projektuje i práce. Teď ilustruji Draculu pro Argo, je to krásný klasický příběh. Obecně mohu říct, že všechny věci, které jsem v oblasti knižní tvorby dělal, byly podle mého gusta.

František Štorm (nar. 1966) je český tvůrce písma, typograf, grafik, pedagog a hudebník. V letech 1981–1985 studoval na SOŠV v Praze. Ve studiu pokračoval na VŠUP tamtéž, nejprve pod vedením Milana Hegara a později Jana Solpery, v jehož Ateliéru knižní grafiky a písma absolvoval v roce 1991. V letech 2003–2008 působil jako vedoucí ateliéru Tvorba písma a typografie na téže škole. Roku 2008 mu v nakladatelství Revolver Revue vyšly Eseje o typografii a loni vydal vlastním nákladem autorskou knihu Ermina Bar Monolog, věnovanou magické Indii.

VÝŇATEK Z ŠETŘENÍ O FYZICKÝCH VLASTNOSTECH KNIH V SOUČASNOSTI PUBLIKOVANÝCH

Po negativních zkušenostech s nakladateli a knižním designem napsal významný americký typograf William Addison Dwiggins společně se svým bratrancem L. B. Siegfriedem soubor fiktivních rozhovorů s nakladateli. Nedostatky, které ve svém textu kritizují, se ani po téměř sto letech příliš nezměnily.

V úvodu by mělo zaznít, že Šetření o fyzických vlastnostech knih bylo provedeno zvláštění komisí Společnosti kaligrafů, jejíž členové se zaručují, že její posouzení bude důkladné a nepředpojaté. Komise započala svou práci přezkoumáním všech knih vydaných v Americe od roku 1910. Toto přezkoumání přivedlo vyšetřovatele k závěru, že „všechny současné knihy jsou udělané špatně“. Závěr byl jednomyslný.

Vycházejíc z tohoto základního faktu ve snaze dospět k příčinám, z nichž toto zlo pramení, Komise uskutečnila řadu konzultací s lidmi, kteří se zabývají různými odvětvími tisku a publikování. Z těchto setkání vyvstalo množství informací neobvyklé a podnětné povahy.

Nakladatelé vybrali ze Záznamu o přezkoumání několik příkladů, a to nikoli proto, že by byly mimořádné, ale protože představují typické náhledy. Jsou přepsány doslova. Vyjde najevo, že v určitých případech bylo nanejvýš zdvořilé zatajit jména osob, které pomohly při šetření. Kvůli jednotnosti formátu bylo považováno za rozumné dodržovat tuto praxi po celou dobu.

I. Pan B.

Otázka: Pane B., řekl byste, prosím, komisi, proč jste tuto knihu vytiskl na kartonový papír?

Odpověď: Abych dosáhl správné tloušťky. Musela být tlustá jeden palec.

- Proč zrovna tolik?
- Protože by se jinak neprodávala. Když kniha není tlustá jeden palec, neprodává se.
- Chcete tím říct, že lidé, kteří kupují knihy, si je vybírají s pravítkem v ruce?
- Musí mít nějaký klíč výběru.
- Takže postupujete tak, že pokud je text příliš krátký, natáhnete ho tím, že ho vytisknete na plata od vajec?
- To není žádný můj postup. Všichni nakladatelé to tak dělají. Jsme povinni použít tento a jiné prostředky, abychom u knihy dosáhli správné tloušťky. Musíte si uvědomit, že ceny nejsou založené na obsahu knihy, ale na její tloušťce.
- Zmínil jste se o jiných metodách. Mohl byste nám říct, jaké další metody využíváte?
- Můžeme uvážlivě roztáhnout sazbu. Omezíme text, řekněme, na sedm slov na stránku, a tak získáme větší počet stránek. Můžeme použít větší písmo a rozumně proložit řádky.
- Neuškodí ale takový postup vzhledu stránky? Nebude pak vypadat ohavně?
- Obávám se, že vám teď asi nerozumím.
- Chci tím říct, zda pak není stránka ošklivá a nečitelná, když její obsah takhle roztáhnete?
- Když vyrábíte knihu, nepřemýšlíte o vzhledu stránky. To je věc, která nemá na výrobu knihy vliv. Jestli vás chápu správně, chcete říct, že záleží na tom, jak kniha vypadá?
- To jsem měl přesně na mysli.
- To je ve vydávání knih zcela nová myšlenka!

+++

– Hovořil jste o tlaku průmyslových podmínek, k němuž dochází od doby války. Jaké procento řemeslných tradic podle vás za těchto podmínek můžete zachovat?

- Tradic jakého řemesla?
- Tiskařského pochopitelně. Chci se dostat k následujícím: existují určité konkrétní a zaběhané standardy řemeslné práce v tiskařském umění, které jsou výsledkem zkušeností získávaných po téměř pět set let. Jak tyto standardy fungují za současných podmínek?
- Ty standardy, nakolik jsem s nimi obeznámen, by se daly nazvat akademickými. Tak především, výroba knih není umění, je to byznys. Co se týče řemeslných standardů – rozumím tomu výrazu třeba v souvislosti s truhlářstvím

nebo krejčovstvím, ale na knihy bych ho nevztahoval. Nemluvíte o „řemeslných standardech“ při výrobě mýdla, že ne?

- Takže podle vás při výrobě knih nepanuje určitá umělecká atmosféra?
- Když mluvíte o „atmosféře“, vyrazíte mi dech. Copak se nad výrobou mýdla vznáší nějaká umělecká atmosféra?
- Dal byste výrobu mýdla do stejné kategorie s výrobou knih?
- Nevidím důvod, proč ne.
- Mohl bych se vás zeptat, proč jste byl firmou vybrán k vedení oddělení výroby?
- Opravdu musím upozornit, že překračujete hranice...
- Nevykládejte si, prosím, mou otázku mylně. Je pro naše pátrání skutečně relevantní.
- Myslím, že je naprosto jasné, proč je někdo vybrán na danou pozici. Jsem povolán k tomu, abych na vkladech akcionářů vydělal příjemnou tržbu. Je to ona informace, kterou požadujete?
- Myslím, že ano. Bavilo by vás tedy vyrábět mýdlo podobně jako knihy?
- Úplně, kdyby byl prodej mýdla stejně výhodný.

+++

– Když už se bavíme o tomhle tématu, mohu se vás zeptat, jak vybíráte umělce, kteří ilustrují vaše knihy?

- Vybírám vždy ilustrátora, jehož jméno je proslulé.
- To je jediné kritérium, podle něhož se rozhodujete?
- Asi ano. Nevím o žádném dalším důvodu, proč za to jinak utrácet peníze. Je to vždy problematický detail a tento způsob výběru staví celou věc na bezpečný základ.
- Tvrdívá se, že ilustrace mají na čtení příběhu příznivý vliv. Cožpak taková úvaha nehraje nějakou roli, když umělce vybíráte?
- Řekl bych, že žádnou. Víte, obrázky prostě nejsou nutnou součástí knihy. Jsou takovou zbytnou ozdůbkou, kterou si čtenářstvo zvyklo očekávat, takže je musíme do knih dávat. Ilustrace pro nás představují vždycky jasnou ztrátu, pokud nejsou výtvozem známého umělce. Pak pochopitelně pomáhají knihu prodat.

II. Pan McG.

Odpověď: Pánové z komise si jsou jistě vědomi, že vydávání knih je hazardní podnik. Každá další publikace, obzvláště v oblasti beletrie, je nesmírným rizikem. Procento neznámých, s nímž pracujeme, by vás ohromilo, kdybychom se odvážili ho vyjádřit. Ale jakákoli kniha se může stát bestsellerem. Tahle naděje nás pohání. Jak říkám, je to čirá náhoda. Chápejte, že za těchto podmínek nemůžeme utratit příliš peněz za věci, které nejsou zásadní. Musíme knihy ořezat na naprosté nezbytnosti. Osobně bych přivítal, kdyby firma produkovala jen dobře vytištěné knihy s kvalitním designem. Ale jako obchodník musím nechat své osobní preference stranou. Představenstvo má dost spadeny na to, čemu se říká umění.

- Nahlížela někdy firma na dobrou řemeslnou práci jako na potenciální podporu prodeje?
- Nikoli pod současným vedením. Ale zakladatel se díval na dobrou práci jako na více méně konkurenční výhodu.
- Co podle vás způsobilo, že současné vedení změnilo názor?
- Nezměnilo. Nikdy ho neměli. Dívají se na věc ze zcela jiné perspektivy. Jejich politikou je redukovat výrobní náklady na minimum. Minima by teoreticky mělo být dosaženo ve chvíli, kdy by si čtenáři stěžovali. Pokud si

nestěžují, není důvod se snižováním nákladů přestat. Chápejte, představenstvo se na knihu vůbec nedívá jako na vyráběnou věc. Knihy jsou jen něco na prodej – zboží. Naše vedení pochází z oblasti prodeje a k produktu samotnému nemá žádný vztah. Původní majitel byl nakladatel, protože měl rád knihy. A od toho se ve staré firmě samozřejmě odvíjela zcela odlišná politika.

- Abych se vrátil k otázce po tom, jak dobrá řemeslná práce pomáhá prodejům: tady mám dvě knihy ze zahraničí, prodávané za cenu padesát a osmdesát centů. Mohou se klidně označit za umělecké dílo. Cožpak si nemyslíte, že by pěkné papírové obálky mezi ostatními uspěly a nalákaly zákazníky?
- Nepochybně ano.
- Zkusili jste někdy vydat knihu v měkké papírové obálce s atraktivním designem?
- Nikdy. Nelze to provést. Lidé by je nekupovali.
- Ale před chvílí jste řekl –
- Navíc rozdíl nákladů mezi lacinými tvrdými obálkami potaženými plátnem a měkkými papírovými obálkami, které máte na mysli, je tak nepatrný, že by se experimentovat nevyplatilo. Lidé chtějí tvrdé kartonové obálky. Moc nezáleží na tom, co je uvnitř, ale na tvrdých deskách trvají.
- Jak jste na to přišli?
- Díky našim obchodníkům.
- A říkáte, že desky z měkkého papíru jste nikdy nevyzkoušeli?
- Nikdy. Žádný z našich prodejců by nevyrazil prodávat výtisky s měkkou obálkou.

+++

– Před chvílí jste řekl něco o prodejcích, kteří vám pomáhají pochopit vkus veřejnosti. Vyvozuji z toho, že vám tento zdroj poskytuje podstatnou pomoc.

- Ano, skutečně tu nejcennější. Závisíme zcela na zprávách, které nám obchodní síly v těchto otázkách poskytují. Prodejci jsou v přímém styku s maloobchodníky a jsou přirozeně v pozici, v níž mohou takřkajíc pocítit náladu veřejnosti. Jejich pomoc je neocenitelná. Velmi často mohou předvídat poptávku.
- Narážel jsem spíš na způsob, jak se knihy dělají.
- Aha, i k tomu mají co říct. Nikdy neděláme finální rozhodnutí například o designu obálky, aniž bychom ji ukázali prodejcům. Velmi často mají cenné návrhy na změnu barvy a podobně. Mají dost v oblasti červenou.
- Zdá se tedy, že rozhodování o vzhledu knih je do značné míry v rukou prodejců?
- V podstatě zcela.
- Jsou na porady povolávání i lidé z kanceláří?
- Při schvalování určitých věcí – například ilustrací a podobně – si pan X. velmi cení pomoci svého stenografa.
- Zdá se vám, že obchodní oddělení je nejlépe kvalifikované k tomu schvalovat záležitosti grafické úpravy?
- No, víte, knihy se musí prodat – proto je ostatně děláme – a obchodní oddělení je v nejbližším kontaktu s lidmi, kteří je kupují, takže ví, co přesně požadují.
- Standardy kvality jsou tedy určovány lidmi, kteří knihy kupují?
- Ano, naprosto. Jak jinak byste knihy prodali? Nesmíte zapomínat, že je to především obchodní artikl.
- Cožpak si nemyslíte, že lidé by kupovali slušně udělané knihy stejně ochotně jako ty špatně udělané?
- Pokud by stály stejně, jistě. Veřejnost kupující knihy si neláme hlavu s tím, jak jsou vyráběny. Nic o tom neví. A dobře udělané knihy stojí víc. Obchod je vázán sazbou dolar a půl za odstavec a nemůže riskovat, že ji přesáhne.

William Addison Dwiggins (1880–1956) byl významný americký typograf, kaligraf, knižní designér, ilustrátor, reklamní grafik, loutkář, nakladatel a spisovatel, kterému je kromě zavedení výrazu „grafický designér“ připisován rovněž zásadní podíl na zlepšení kvality americké knihy. Dwiggins dlouhodobě spolupracoval s významnými typografy své doby (Frederic W. Goudy), předními nakladateli (Alfred A. Knopf, Lakeside Press) a nejvýznamnější americkou písmolijnou Linotype, pro kterou vytvořil veškerá svá písma, jež jsou dosud hojně používána (Metro, Electra, Caledonia). Jeho knihy *Layout in Advertising* (1928) a *MSS by WAD* (1949) patří mezi klasické práce o grafickém designu. Letos by měla vyjít *Bruce Kennettem* připravovaná obsáhlá dwigginsovska monografie.

W. A. Dwiggins, L. B. Siegfried

– Váš názor tedy je, že cena dobře udělané knihy by byla tak vysoká, že by se omezila její prodejnost?
– V případě beletrie tomu tak je. Cena se stala v podstatě danou.
– Když hledáme dobře udělané knihy, měli bychom tedy opustit oblast beletrie?
– Přesně tak.
– Řekl jste, že určité faktory vám zabraňují vynaložit tolik, kolik by se na dobré řemeslo slušelo. Jaké konkrétní faktory byste uvedl?
– Tiskové desky – elektrotypy. Všechno máme na tiskových deskách pro případ, že by bylo potřeba vícere tištění. Osmdesát procent knih ale dotisk nemá. Je jasné, že peníze investované do desek představují povážlivou sumu, a jak říkám, osmdesát procent představuje čirou ztrátu. Jsme nicméně nuceni to riskovat.

– Myslím tím, jestli máte za to, že ilustrace pomáhají kvalitě knihy, nebo ji snižují?
– Otázka je příliš obecná, než aby na ni šlo snadno odpovědět. Mohu vás požádat, abyste byl konkrétnější?
– Existuje například „bestseller“ s pěti nebo šesti polotónovými ilustracemi. Domníváte se, že tyto obrázky činí knihu úplnější ve smyslu knihařského díla?
– Téměř určitě ne.
– Řekl byste tedy, že ilustrace jsou v takových knihách na škodu?
– Ilustrace tohoto typu ano. Přestože by bylo těžké zhoršit kvalitu této konkrétní knihy.
– Je to normální kniha – standardního typu.
– Toho se obávám.
– Jakému typu ilustrací byste dal přednost?
– V mnoha knihách žádnému. Ve výstících současné beletrie jsou obrázky buďto

– Omezujeme se v této diskusi na uměleckou stránku věci, není-liž pravda?
– A co polotónový proces u grafiky?
– Ten je způsobem, jak udělat věc, kterou nelze vyrobit levně, jinak.
– Považujete ho za proces, který v knihtisku nahrává uměleckým možnostem?
– Myslíte podle standardů, které dříve v řemesle převládaly?
– Ano.
– Mám za to, že podle těchto norem budou polotóny vždy považovány za nevyhnutelnost, s níž tiskárna musí pracovat. Vyžadují druh papíru, který není pro knihu nikdy uspokojivý. V případě typu knih, o němž se bavíme, metody reliéfní linie vedly vždy k těm nejumělečtějším výsledkům, protože jsou velmi úzce spojené s charakterem písma. Člověk nicméně lituje, že se vzdává možnosti tonálního designu, které polotónový proces umožňuje. Grafici a tiskaři pravděpodobně najdou uspokojivý poměr mezi polotóny a písmem, až obliba fotografického detailu trochu opadne. Řekl bych, že nejlepších výsledků bývá dosaženo použitím nelakovaného knižního papíru a liniových desek. Je pravda, že knihy jsou takto zřídka ilustrovány – myslím současnou beletrií –, ale metoda by mohla být použita k výrobě velmi atraktivního a neobvyklého produktu.
– Takže byste zavrhl použití polotónových ilustrací u běžných knih?
– Jestli miníte obvyklý typ polotónů tištěných zvlášť a posléze vkládaných, tak ano. Pokud ale vyrábíte třeba cestopis, polotóny fotografií jsou samy sobě obhajobou i vysvětlením... Ale k celému tématu knižní ilustrace mě napadá, že pokud máte vytvořit návrh, měl byste ho od začátku vymýšlet v souladu s typem papíru a tisku, který se chystáte použít, a přizpůsobit své umělecké záměry svým omezením.

+++

– Znáte Christyho-Holbeinův test?
– Ano. Tedy slyšel jsem, že jste ho aplikoval, a pamatuji si, že procenta hovořila v neprospekch Holbeina.
– Devadesát tři ku sedmi, průměrně. Jak vysvětlujete takový nedostatek vkusu u jinak vzdělaných lidí?
– Vyplývá z toho, že vlastně nejsou vzdělaní. Protože tito lidé, v jiných ohledech kultivovaní, reagují úplně jako divoši, když jsou konfrontováni s obrazy nebo kresbami. Nechají se „unést“ pozlátkem a cetkami a jsou neteční k vyšším nebo civilizovanějším hodnotám. Největší potěšení mají z kreseb, o nichž jsou přesvědčeni, že by je mohli nakreslit sami. To je ostatně základem „pravidla osmiletého dítěte“, které je široce aplikováno v oblasti novinových stripů: „Přizpůsobte své kresby tomu, aby je mohlo pochopit i osmileté dítě.“ To všechno je nedostatkem zkušeností, protože v jiných ohledech je jejich vkus dobrý – ať jde o hudbu nebo o zařízení domu.
– Takže vyvozujete, že novinový a knižní průmysl selhal v rozvíjení vkusu svého publika?
– Něco horšího: jeho vkus zkazil. Protože co se týče ilustrace, ještě před nedávnem měla v této zemi slavnou tradici.
– Proč by ale měli nakladatelé chtít zkazit vkus publika?
– Protože se otočili zády k nakladatelské činnosti a stali se pouhými obchodníky. Museli prodat zboží a zaujmout širokou čtenářskou veřejnost. Osvojili si ten nejrychlejší způsob, jak toho dosáhnout – prostřednictvím taktiky navnadit a udeřit. A tak stáhli jak sami sebe, tak veřejnost dolů.
– Nejsou tu však i další stránky věci? Nejde i o to, že umělecké školy nyní neopouštějí kvalitní kreslíři, kteří by navázali na onu znamenitou tradici, již zmiňujete?

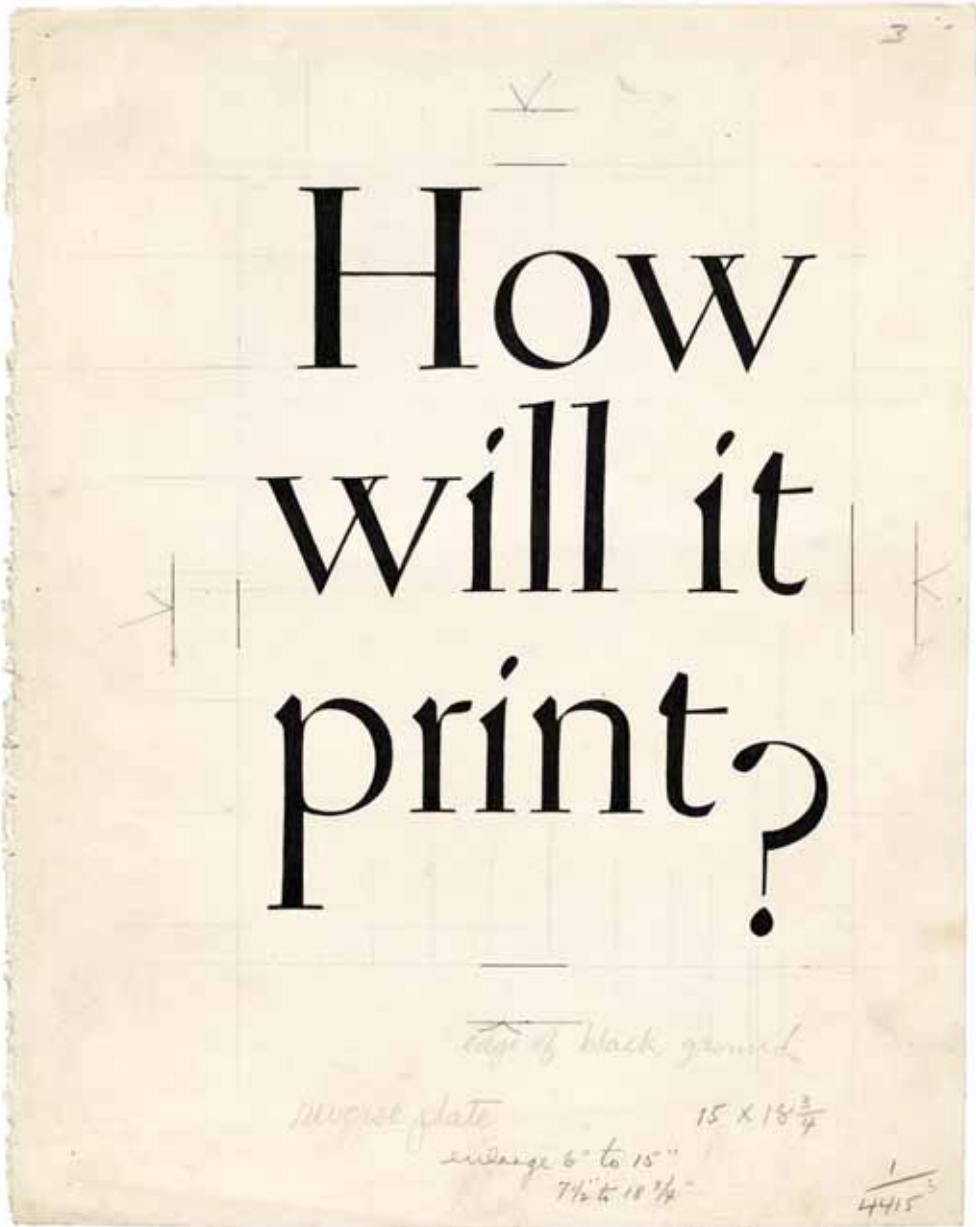
– Mohlo by to spolu souviset. Ale i to je spojeno s oním prvním důvodem. Myslím si, že hlavní potíž je s nakladateli.
– A veřejnost?
– Veřejnost bude následovat kroky nakladatelů.

Shrnutí doporučení Komise

Z šetření vyplynuly Komisi dvě otázky. První zní: Je v moci Společnosti kaligrafů vrátit do vydávání knih standardy dobrého řemesla?
Druhá a hlavní otázka zní: Jsou pro současný stav společnosti knihy nezbytné?
I. Když Komise začala svou práci, považovala za samozřejmý fakt, že zavedené standardy tisku budou sloužit jako vodítka a kritéria. Očekávala putování zemí, jejíž dopravní tepny možná vyžadovaly nějaké opravy a směrové cedule zašly, ale terén je jinak vcelku schůdný. Setkala se ovšem se zcela jiným stavem věcí. Namísto silnic, po nichž by se dalo s přijatelným nepohodlím vydat, nenašla ani pěšiny. Kdysi zmapované cesty zmizely. Nejen ukazatele, ale i ty nejzákladnější značky zarostly a byly ztraceny bez naděje na obnovu. Namísto sledování plánovaného směru prohlídky a výkladu byla Komise nucena se reorganizovat na průzkumnou expedici. Vrátila se jen proto, že měla štěstí.
Sebraná data průzkumu mohou vést pouze k jedinému závěru: samotný obsah standardů řemesla bude muset být od základu přestavěn. Zda k tomu může dojít za současného stavu společnosti, je problém, který bude třeba diskutovat spolu s druhou otázkou.
II. Jsou knihy pro současný stav společnosti nezbytné? Nález Komise zní jednomyslně a nezvratně: Ne.

Během uplynulých dvaceti let vedlo mnoho vlivů k tomu, že si lidé odvykli používat knihy. Auta, filmová dramata, profesionální atletika, Saturday Evening Post – to vše už před světovou válkou oslabovalo zvyk číst. Společenský pokrok následující po válce a vrcholící v Americe diktátem proletariátu pak tento proces završil. Knihy přestaly být životně důležitou součástí blahobytu lidského rodu.
Společnost kaligrafů je tím osvobozena od povinnosti vyplývající z otázky první. Ale knihy ještě pořád existují a Komise o ně jeví profesionální zájem. Pokud pátrání nepřineslo nic jiného, odhalilo alespoň neúprosný a neodvratný fakt: kdykoli dojde ke kontaktu mezi knihami a veřejností, dopad na knihy je zhoubný.
Pokud jde o bezprostřední situaci, veřejnost zatím zabránila nejhoršímu přerušением kontaktu s knihami. Ale v době revoluce nemůže být žádný stav považován za neměnný. Je dobře možné, že veřejnost bude donucena vrátit se ke knihám a čtení. Komise věří, že právě na tento vývoj by Společnost měla být připravena.
Nakladatelé jako skupina vzbuzují dojem, že i v blízké budoucnosti budou uštvanou a necitlivou sebrankou. Ovlivnit je bude možné pouze prostřednictvím veřejné poptávky. Kdyby se veřejná poptávka po knihách oživila, bude ji muset Společnost buďto zcela potlačit – což je projekt, který Komise vyloučila jako utopický –, nebo nad poptávkou převzít v době jejího vzniku kontrolu a dát jí konstruktivní tvar tím, že veřejnosti vnutí znalost nejnezbytnějších základů dobrého vkusu, čímž zabrání další prostituci standardů. Jako prostředek vedoucí k tomuto cíli nejpřímější je Komisi naléhavě doporučováno, aby Společnost začala okamžitě studovat propagaci.

Z anglického originálu **Extracts from an Investigation into the Physical Properties of Books as they are at present published** (Society of Calligraphers, Boston 1919) přeložila **Marta Martinová**.



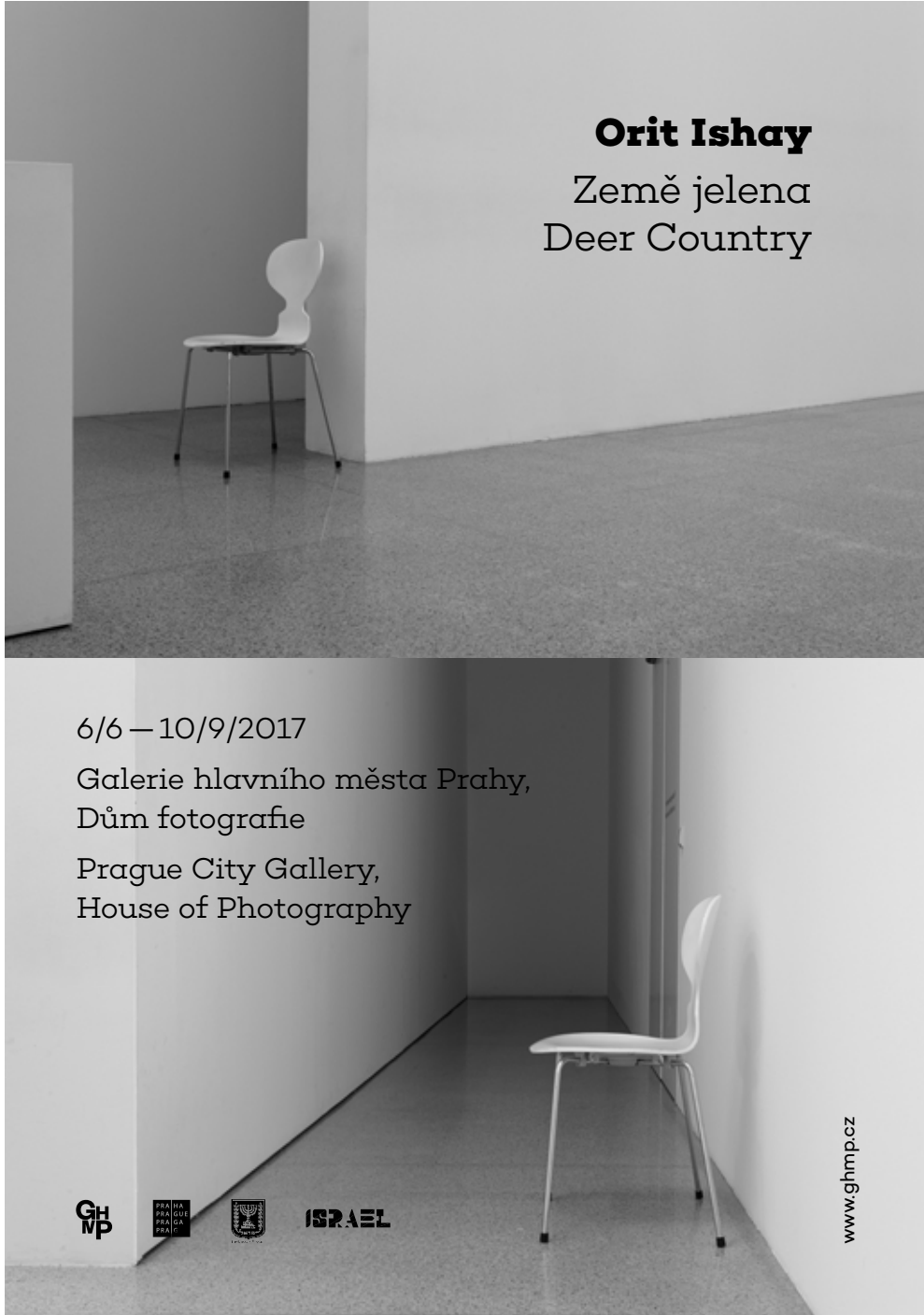
Ukázka grafické realizace W. A. Dwiggina. Foto letterformarchive.org

– Napadá vás, jak to napravit?
– Pomohlo by nám, kdyby stereotypy bylo možné přesně obnovit. Stálo by mnohem méně vyrábět a skladovat papírové matrice než vyrábět elektrotypy. Potíž je v tom, že nikdo neví, jak vyrobit dobré stereotypy, a ty nejlepší desky se hůře připravují. Myslím v tiskárně.
– Je za dobrých podmínek možné získat uspokojivé výsledky ze stereotypů?
– Nepochybně. Knihy vytištěné z tohoto typu desek z doby jejich vynalezení jsou naprosto uspokojivé.

IV. Pan A.

Otázka: Jaký je váš názor na ilustrace v knihách?
– Co tím přesně myslíte?

zbytečné, nebo přímo škodí vývoji zápletky. Prozrazují, co se stane, zatímco si autor přeje udržovat čtenáře v napětí. Snaha vyhnout se téhle katastrofě pak ústí do spousty nezáživných obrázků, které v knihách vídáte.
– Vaše teorie knih bez obrázků by se líbila nakladatelům, ale pochybuji, že by s vámi souhlasili ilustrátoři.
– Ilustrace jsou předmětem obchodu stejně jako umění.
– Pravda. Snažíme se teď ale omezit zkoumání na oblast umění. Kdy jsou tedy podle vašeho názoru ilustrace žádoucí?
– Když pomohou připravit scénu příběhu. Když ho dokreslují nebo třeba naznačují, namísto aby ho odhalovaly. Tedy nálada a „atmosféra“ namísto přesných schémat s vyznačením konkrétního místa a podobně.
– Ale lidé možná mají přesné vyznačení místa v oblíbě.



Orit Ishay
Země jelenů
Deer Country

6/6 — 10/9/2017
Galerie hlavního města Prahy,
Dům fotografie
Prague City Gallery,
House of Photography

GH
MP
PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA
ISRAEL
www.ghmp.cz

Vyšlo 81. číslo revue
ANALOGON
SURREALISMUS - PSYCHOANALÝZA - ANTROPOLOGIE - PŘÍČNÉ VĚDY

věnované tématu

Magická část

A. Breton: *Magické umění*; **B. Schmitt:** *André Breton a magické umění*;
B. Roger: *Historie šamana*; **E. de Gengenbach:** *Óábel v Paříži*; **L. Kryvošej:** *Magická cesta*; **S. Tanquerel:** Antonin Artaud, „vyvržení kouzelníka“;
H. Michaux: *V zemi magie*; **Hra na vtělení** (Piňosová, Kohout, Hrušková, Solařík, Kryvošej, J. Švankmajer, Martinec aj.); **San:** *Kouzlo jest zlomeno aneb Komu zvoní tweet*; **Fialový plamen** (Čarodějnictví v Rumunsku dnes);
A. Bahdanovič: Spolčení s temnou silou; **C. Válcán:** *Spavá nemoc*;
Na senzorkých drahách (J. Janda; V. Švankmajer, J. Gabriel, Z. Lazarová);
K. Seligmann – V zájezdní hospodě rozumu; **J. Daňhel** – *Zahodit knihy a naučit se číst*; **A. Jodorowsky:** *Od „efemérů“ k psychomagii a psychošamanismu*;
T. Ogden: *O třech formách myšlení*; **F. Arrabal:** *Slavnosti a obřady zmatku*;
F. Novák: *Vnímání času v české a moravské kultuře* **J. Typl:** *Zdeněk Košek jako průvodce svým vlastním světem*; **Z. Košek:** *V té době jsem vnímal*; **M. Taussig:** *Šamanismus, kolonialismus a divý muž*; **A. Lass:** *Taussig, šamanismus a prostor smrti*; **J. Gabriel:** *Chemické svatby a snění*; **G. Erhart:** *Magie času*;
M. Jůza: *Transfigurace snů vzápětí po iktu*; **Zrcadlení duší – Za Viktorem Faktorem** (R. Borovský, J. Štoger, V. Faktor); **F. Dryje:** *Tušení netušeného I*

Vydává: Sdružení Analogonu, Mezivřší 31, 147 00 Praha 4
Vydavatel + redakce: tel. 725 508 577; dryje@surrealismus.cz
Distribuce: KOSMAS, s. r. o., Lublaňská 34, 120 00 Praha 2
(tel: 222 510 749; www.kosmas.cz);
předplatné: Šimon Svěrák, analogon@analogon.cz,
tel: 777 019 240
www.analogon.cz

FESTIVAL NOVÉ A EXPERIMENTÁLNÍ HUDBY



OSTRAVSKÉ DNY

OD

ORCHESTRÁLNÍ DÍLA SVĚTOVÉ PREMIÉRY

MARATON ELEKTRONICKÉ HUDBY VIRTUÓZNÍ SÓLA

SOUČASNÁ OPERA ZVUKOVÉ INSTALACE

24.8. — 2.9. 2017

www.newmusicostrava.cz



Novinař Studio

Inspirativní
místo v působivě
revitalizované
kulturní památce,
otevřený prostor pro
současné umění,
vzdělávání, zábavu
i vaše projekty.



Koperníkova 56
(Most Ivana M. Jirouse)
Plzeň

www.johancentrum.cz

Brazílie, země bez budoucnosti

Politika škrtů, korupce a rozklad státu

Největší jihoamerická země se stále potýká s důsledky krize, kterou současná politika škrtů jen podtrhuje. Brazílie se nachází ve stavu nouze a nezdá se, že by se to výhledově mohlo změnit.

FRANTIŠEK KALENDA

„Brazílie je země budoucnosti – a vždycky bude.“ Takové je populární rčení, utahující si z titulu knihy vídeňského uprchlíka před nacisty Stefana Zweiga s názvem *Brazílie, země budoucnosti* (1941). Je to rčení obvykle vyslovované s povzdechnutím nad tím, kam se ubírá stát s takovým potenciálem. Dřív se povzdech týkal stagnace a dluhové krize v letech osmdesátých, hyperinflace první poloviny let devadesátých a nyní se váže k doznívající ekonomické recesi.

Chromý obr

Brazílie má zkrátka dlouholeté zkušenosti jak s nadějnými vyhlídkami, tak s jejich krachem. Současné rozčarování je obzvlášť palčivé. Ještě před několika lety byla země vzorem spravedlivé distribuce bohatství z rychlého růstu. Ambiciózní sociální programy za vlády Luize Inácia da Silvy a jeho nástupkyně Dilmu Rousseffové vysvobodily z chudoby 36 milionů lidí, podařilo se eliminovat podvýživu, zvýšit dostupnost vzdělání i zdravotní péče. Brazílie se ucházela o stálé místo v Radě bezpečnosti OSN, vybojovala si pořádání olympiády a mistrovství světa ve fotbale a spoluzakládala sdružení BRICS, které mělo být protiváhou k americké politické a ekonomické dominanci.

Uplynulo několik let a Brazílie je opět chromým obrem. Počet nezaměstnaných se za poslední dva roky zvýšil skoro dvojnásobně, bez práce je přes čtrnáct milionů lidí, tedy 14 procent obyvatel. Ještě horší je situace mezi mladými: zaměstnání hledá bezmála třetina osob mezi 18 a 24 lety. Dramaticky roste počet

lidí na ulici a už tak značně vysoká kriminalita je po letech opět na vzestupu, což je dobře vidět i v dříve bezpečných čtvrtích Rio de Janeira a v „pacifikovaných“ favelách.

Místo politiky sociálních programů a boje proti znovu se rozmáhající chudobě vládne brutální politika škrtů. Na federální úrovni s nimi začala paradoxně už levicová Rousseffová, která do čela ministerstva financí jmenovala neoliberálního bankéře Joaquina Levyho. Její z impeachmentu vzešlý nástupce Michel Temer však zašel ještě dál, když zastropoval veřejné výdaje včetně výdajů na podfinancované školství a zdravotnictví na dvacet let dopředu. Jeho kabinet se momentálně pokouší Kongresem protlačit kontroverzní reformu zákoníku práce a důchodového systému a výrazně snížil prostředky pro orgány činné v trestním řízení, což vede k téměř bizarním důsledkům, jako je nevydávání nových pasů.

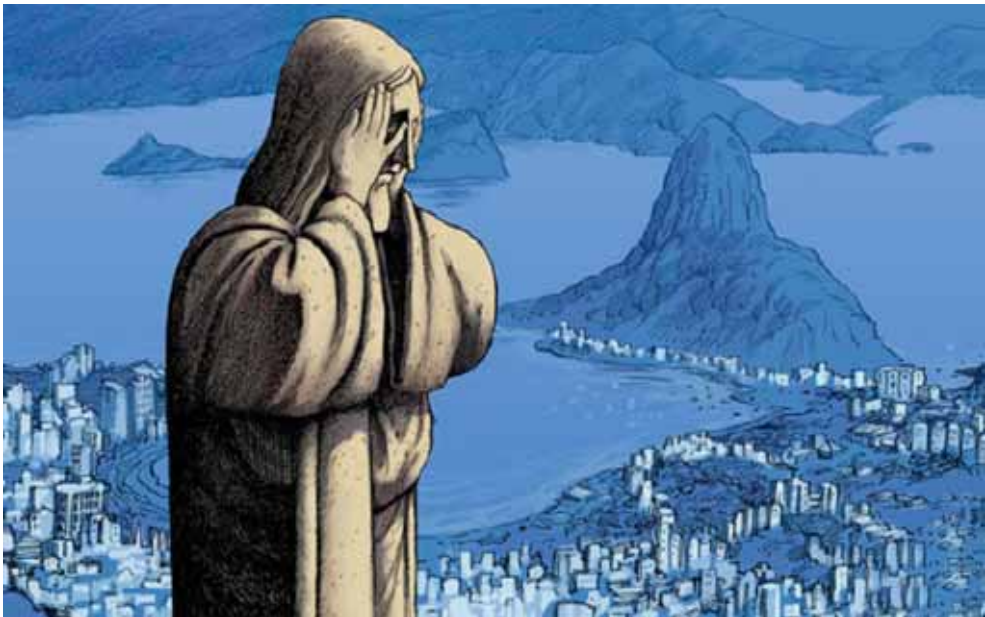
Na úrovni jednotlivých států federace je nechvalně proslulá austerita snad ještě drsnější. Částečně kvůli celkové ekonomické situaci, částečně kvůli diletantskému hospodaření a také kvůli nespravedlivému systému přerozdělování daní. V největší nouzi je stát Rio de Janeiro, který loni vykázal dvojnásobný deficit než druhý nejzadluženější stát Minas Gerais a 97 procent jeho prostředků směřuje na splacení dluhů a mzdy státních zaměstnanců. Ale ani ostatní federální subjekty na tom nejsou o moc lépe, ostatně většina z nich loni hrozila vyhlášením „stavu federální nouze“.

Důsledkem je zpoždování výplat státních zaměstnanců (dle odhadů se to týká až půldruhého milionu z nich) nebo drastické omezení investic do všech typů vzdělávání. V rámci reformy se zavírají základní a střední školy, stát také významným způsobem seškrtává peníze proudící do vysokoškolského výzkumu a platů učitelů, což zasáhlo i tak prestižní instituce, jako jsou dvě nejlepší latinskoamerické univerzity, Unicamp a Univerzita São Paulo. Několik prestižních výzkumných institucí bylo

úplně rozpuštěno. Státy se kromě toho uchylují k rozprodávání svého majetku včetně vododů, kanalizací, bankovních institucí nebo elektráren.

Bez výhledu na změnu

Podstatné zlepšení není v dohledu. Ekonomové uklidňují, že se letos Brazílie vymaní z recese, v prvním čtvrtletí zaznamenalo hospodářství poprvé od roku 2013 růst o 1,2 procenta. Uklidňovat by mohly i volby v příštím roce, kdy se země bezpochyby zbaví rekordně nepopulárního prezidenta Temera a podivného koaličního slepence těch nejzkorumpovanějších stran a politiků. Jenže bližší pohled nenabízí mnoho důvodů k optimismu. Odhady letošního růstu se neustále snižují a případný půlprocentní skok v žádném případě nemůže kompenzovat dva roky historického propadu. Nezaměstnanost nejví sestupnou tendenci, ceny ropy ani komodit nemíří prudce vzhůru



V Brazílii není mnoho důvodů k optimismu. Kresba David Parkins

par avion

Z FRANCOUZSKÉHO TISKU VYBRAL TOMÁŠ DUFKA

le Parisien

Po „normálním“ prezidentu Hollandovi usedl do křesla francouzského prezidenta „Macron-Jupiter“. Novou hlavu státu začala francouzská média nazývat podle nejvyššího římského boha záhy po jeho uvedení do úřadu a zdá se, že tato přezdívka Emmanuelu Macronovi nějaký čas zůstane. A jaké jsou prezidentovy jupiterské rysy? Patří mezi ně střídmost ve vyjadřování pro média, pompézní veřejné vystupování a také metání blesků (které už zasáhly například náčelníka generálního štábu Pierra de Villierse). Deník **Le Parisien** v článku z 23. července nicméně připomíná, že Macronův styl začíná narážet na své limity. **Macron se od svého zvolení stačil na veřejnosti ukázat coby boxer, velitel atomové ponorky nebo pilot stíhacího letounu a na sociálních sítích za to sklízí posměšné reakce.** Odborník na komunikaci Philippe Moreau Chevrolet tvrdí, že Macron v uniformě pózuje tak často proto, aby veřejnost rychle přivykla na jeho status moderního a váženého prezidenta. „Bude-li ale Francouzům takový obrázek nabízet nepřetržitě, může to působit jako hra,“

dodává Chevrolet jedním dechem. Mimo to se převlékání hlavy státu do vojenského tradičně nesetkává s pochopením v armádních řadách. Prezidentova všudypřítomnost se nicméně neomezuje pouze na obrázky v médiích. Macron v Paříži či Versailles už stačil přivítat vrcholné státníky Trumpa, Putina a Netanjahua a nezahlál ani v udržování vnitrostátních kontaktů: naposledy zavítal na banket poslanců své strany Republika vpřed!, aniž by o tom někoho dopředu informoval. Francouzský prezident zkrátka dává najevo, že nechce u ničeho chybět, což je na úkor pozice předsedy vlády Edouarda Philippa. Macron udává směr a rytmus bez ohledu na premiéra s tím rizikem, že až půjde do tuhého, nebude, kdo by ho kryl.



Francouzský senát začal v červenci projednávat zákon, jehož schválením prezident Macron podmiňuje zrušení výjimečného stavu. Ten ve Francii platí už od listopadu 2015. Projednáváný zákon ale kritizují mnohé nevládní organizace i univerzity. Pod výzvu za jeho stažení se podepsalo více než 300 univerzitních pedagogů, kteří v něm vidí banalizaci výjimečného stavu. Zásadní výtky vůči zákonu zveřejnila ve svém článku na stránkách deníku **Libération** 16. července profesorka práva Mireille Delmas-Martyová. Vyčítá v něm Macronovi, že si protirečí, když říká, že se principy demokracie budou dodržovat i v době terorismu, a přitom podporuje přijetí zmíněného zákona. Podle Delmas-Martyové povede

tato legislativa k přerodu odpovědné společnosti ve společnost podezřívavou, která už nebude své občany chránit před svévolí. Hlavním pochybením této normy je podle profesorky skutečnost, že odděluje preventivní nástroje boje proti terorismu od trestních mechanismů. Tento zásadní zlom ukazuje, že člověka už nenahlížíme na prvním místě jako bytost odpovědnou za své chování, ale jako potenciální riziko pro bezpečnost. V návaznosti na to je v ohrožení presumptionce neviny. **Podle této logiky bychom člověka nestrali za to, co spáchal, ale různými druhy opatření bychom zamezovali zločinům, které by spáchat mohl.** Ruku v ruce s tím se samozřejmě oslabuje soudní moc ve prospěch moci výkonné. O domovních prohlídkách, uzavírání bohoslužebných míst a dalších zásazích by nově rozhodoval ministr vnitra nebo prefekt. Policie a četnictvo by navíc získaly větší pravomoci a mohly by v některých případech využívat posil z řad městských strážníků či soukromých agentur. Delmas-Martyová v této souvislosti varuje, že privatizace bezpečnostních složek může vést k jejich destabilizaci. Francouzská právnička uznává, že je třeba výjimečný stav ukončit, nechce ale, aby to bylo za cenu kontaminace trestního systému. Pokud bychom na tento princip přistoupili, dláždíme si podle ní cestu – Tocquevillovými slovy – k „přívětivému despotismu“. Vláda proto musí hledat jiná řešení. Začít lze zajištěním nezávislosti soudních instancí, zlepšením koordinace mezi zpravodajskými službami, posílením policejních a četnických složek a zdokonalením boje s terorismem na mezinárodním poli.

a brazilská politická třída je bezradná a navíc rozložená korupčním skandálem Lava Jato, takže prakticky každý ze současných politiků řeší hlavně to, jak se dostat do vězení. V atmosféře zmatení a rozkladu není vůbec jasné, kdo by se mohl stát příštím brazilským prezidentem, a tedy ani jestli by pokračoval ve škrttech – a zda by vůbec byl schopen vládnout.

Nějakou dobu to vypadalo, že by snad mohl situaci zachránit sám architekt „brazilského zázraku“ exprezident Lula, který doposud vede v průzkumech. Ovšem jeho odsouzení k devíti a půl roku ve vězení za korupci tyto naděje nejspíš pohřbilo. Za ním přitom vykukují opravdu zrůdné osobnosti, například Jair Bolsonaro, obdivovatel vojenské diktatury a Donalda Trumpa. Brazílie je možná země budoucnosti, ale budoucnosti vzdálenější a nejistější, než se ještě před pár lety zdálo.

Autor je spisovatel a publicista se zaměřením na Latinskou Ameriku.

la-Croix

A nyní jedna zpráva pro všechny Francouzky, které jsou zvyklé slavit Mezinárodní den žen. **V rozsudku z 12. července se francouzský kasační soud usnesl, že firmy mohou vždy 8. března poskytnout svým zaměstnankyním půldenní volno.** Detaily k tomuto případu přinesl 24. července na svých stránkách deník **La Croix**. Rozhodnutí kasačního soudu je výjimečné v tom, že jde proti významné judikatuře, která ve věci dovolených zakazuje diskriminaci na základě pohlaví. Jedinou výjimku v tomto případě zatím tvořila mateřská dovolená, která je založena na biologických danostech. Kasační soud odůvodnil pozitivní diskriminaci žen ve vztahu k 8. březnu tím, že opatření má napravit nerovnosti, jimž jsou ženy jinak vystaveny. Soudci se odkazují na Amsterdamskou smlouvu, jež ženám zaručuje specifické výhody, kompenzující nerovnosti v rozvoji jejich kariéry. Platy žen byly mimochodem v roce 2014 ve Francii o 24 procent nižší než u mužů. Půldenní dovolená 8. března by měla francouzským ženám umožnit účast na akcích k Mezinárodnímu dni žen. Soud doslova uvedl: „Manifestace všeho druhu umožňují 8. března podnítit diskusi nad specifickou situací pracujících žen a nad způsobem, jak ji vylepšit.“ Odezvy odborné veřejnosti na tento verdikt se různí. Zatímco organizace bojující za rovnost platů mezi muži a ženami rozhodnutí uvítaly, právníci se k němu stavějí s menším nadšením. Otázky rozvoje kariéry nebo rovnosti platů to podle nich nijak neřeší: poskytnutí této výhody výhradně příslušnicím ženského pohlaví může naopak mezi muži a ženami vyvolat zbytečné prnutí.

Modernita zabíjí kulturu

Do jaké míry se současný politický populismus podobá meziválečnému fašismu? Ptali jsme se patrně nejvýznamnějšího současného odborníka na danou problematiku, jenž tvrdí, že jakkoliv je fašismus záležitostí jedné epochy, je také něčím, co v nás přetrvává a při krizích se pravidelně hlásí o slovo.

JAKUB DRÁBIK



Roger Griffin. Foto ceeforum.eu

Před časem vyšla v češtině vaše kniha *Modernismus a fašismus. Co bylo vašim cílem, proč jste knihu psal*?

V první řadě se snaží vysvětlit jeden aspekt meziválečné historie, kterému obecně nerozumíme dostatečně, a tím je vztah fašismu a kultury. Existuje mnoho badatelských přístupů, jež popírají, že by fašismus vůbec nějaký kulturní aspekt měl, nebo ho přímo označují za antikulturu, případně tvrdí, že pro fašismus je kultura jen propaganda. Premi sou mé knihy je, že bychom na fašismus a na fašistické režimy měli nahlížet jako na vážný pokus vytvořit totální kulturu. Ve světě liberální, individualistické kultury, kde neexistují limity pro individuální představivost, platí, že zvláštější a výjimečnější je lepší. Když ale chcete totální kulturu, v níž všichni sdílejí ikonografii a symbolismus, v níž všichni dokážou přečíst malby a chápou architekturu, dojdete k tomu, co fašismus dělá jinak než západní individualistická kultura. Fašisté chápou západní umění a jeho roztržité na různé „ismy“ a různé způsoby vnímání světa jako symbol kulturní dekadence, jako symbol konečného stadia kultury. V jistém smyslu je to adoptováno ze Spenglerovy vize kolapsu západní civilizace.

V souvislosti s fašismem se často mluví o „antikultuře“. Proč?

Pokud se díváte na kulturu z individualistického pohledu, pak je fašismus antikultura. Když se ale podíváte na západní kulturu – na věci, jež jsou v galeriích a na výstavách

a prodávají se jako umění – z pohledu fašistů, to je antikultura. Cítil jsem, že je nutno napsat knihu, která by toto hluboké propojení fašismu a kultury a obsesi dekadencí vysvětlovala. V tom je její přínos pro historiky. A myslím, že jde dál než jakákoliv jiná práce, kterou jsem na toto téma tehdy četl. Byl jsem přesvědčen, že je nezbytná; nena-psal bych knihu, u níž bych si tím nebyl jist.

Jaká je relevantnost tohoto výzkumu dnes?

Abyste pochopili fašistickou kulturu, musíte se dívat na to, jak moderní doba tvoří krize, jež – a to se týče zejména dob ekonomických a sociálních krizí – generují množství iniciativ, které chtějí problém řešit. A tento problém není jen ryze ekonomický nebo politický. Modernita generuje hnutí, která se snaží lidem nabídnout vizi, pocit identity, ukotvení, poslání, příslušnosti, komunity... Tyto síly vytvořily v meziválečném období fašismus, a přestože jsou dnes mnohem slabší, pořád generují podobná hnutí. Vidíme to zejména na tom, co nazýváme populismus. Dnes tím myslíme zejména radikální pravicový populismus. Ten je posedlý identitou, únikem z institucí jako Evropská unie nebo NATO, odmítnutím amerikanizace a globalizace a nostalgicky se ohlíží za obdobím, kdy bylo jednoduché být Francouzem nebo Němcem a tak dál. Existovalo totiž spojení mezi jednotlivcem, tradicemi, krajinou, náboženskými představami, kulturou a jazykem. Bylo velice

jednoduché rozlišit „francouzství“, „němec-tví“ nebo „češství“. V kosmopolitním světě, kde vládou nadnárodní instituce, vzniká i na té nejnižší úrovni existenční úzkost podobná té, z níž fašismus ve velkém těžil v meziválečném období. Kupříkladu řecký Zlatý úsvit má velmi blízko ke skutečnému fašismu. Krize byla v Řecku tak hluboká, že tam doopravdy vznikla „případová studie“ meziválečného fašismu.

Zlatý úsvit je podle vás tedy fašistické hnutí existující v moderním světě 21. století, navíc uvnitř Evropské unie. Jsou i další takové příklady?

Zlatý úsvit je řecká verze nacismu, s jeho mýtem rasové čistoty, historických kořenů a podobně. V Británii, jež je bohatá a prosperuje, nemáme Zlatý úsvit, ale UKIP. To je velice redukováná verze Zlatého úsvitu, ale její základní postoj k Evropské unii je stejný – jde o identitu, o pocit, že se ztrácí něco z esence „angličanství“. Tento pocit ztráty esence je částečně ekonomický, částečně se týká privatizace nemocnic a vzdělání, ale jde to i hlouběji: existuje pocit, že se ztrácí něco, co již nikdy nebude moci být rekonstruováno, navraceno. Takže moje kniha tím, že vysvětluje meziválečný fašismus, vlastně dává návod, jak pochopit vzestup populismu, ať už umírněného nebo extremistického, po celé Evropě.

V čem tkví hlavní rozdíl mezi fašismem a populismem?

S Rogerem Griffinem o fašismu, populismu a mýtu obrody

Meziválečný fašismus je velice radikální odpověď na pocit úpadku civilizace. I v Československu, což byla velice úspěšná a stabilní země, se objevily proudy, jež chtěly autoritativní stát. V Německu, jež bylo zničeno první světovou válkou a vnucením Výmarské republiky, hyperinflací, různými převraty a pak pádem na Wall Street, to bylo o to horší. Byla to série katastrof o rozsahu, který si dnes v Evropě ani nedokážeme představit. Reakce byla tak silná, že dostala k moci hnutí odhodlané zlikvidovat liberální demokracii a všechny hodnoty liberálního humanismu. Tato extrémní forma fašismu je revoluční a totalitní. Moderní populismus se pohybuje v rámci liberální demokracie. Nepokouší se ji zničit, chce vytvořit formu liberalismu, kterou nazývám „etnokratická“. Jinými slovy, základem státní moci je „ethnos“, tedy lid. Je to idea homogenního národa. Ty, kteří jsou sice občany státu, mají cestovní pasy, ale nejsou to Češi, Slováci nebo Francouzi, však populisté nechtějí fyzicky zlikvidovat. Mohou se snažit je donutit k emigraci nebo deportovat, ale nežádají etnické čistky. Populismus operuje v hranicích liberální demokracie. Shromažďuje lidi proti institucím, jež je poškozují, snaží se vrátit energii národa zpátky jemu samému. Populismus, i když je radikálně pravicový a zahrává si s xenofobií, není ani zdaleka blízký tomu, co dělali nacisté ve Výmarské republice, nebo tomu, co tehdy říkali o Židech.

A co dnešní fašismus? Jak se liší od toho meziválečného?

Poválečný fašismus má svou historii. Existuje však nepřerušená kontinuita mezi hnutími před rokem 1945 a malými fragmenty původního fašistického hnutí v Evropě, jež se muselo nějakým způsobem přizpůsobit podmínkám poválečné Evropy, která byla k fašismu naprosto nepřátelská. Pro většinu lidí byla po objevení koncentračních táborů extremistická rétorika jednoduše nepřijatelná. Co skuteční fašisté – tím myslím revoluční nacionalisté – nechtějí, je jakákoliv forma liberální demokracie. Vidí ji jako zlou, zkorumpovanou, jako něco, co rozkládá národ. Po válce nicméně museli najít nový způsob,

jak být fašisty. Základem neofašistického myšlení je idea „udržování vize při životě“. Nezapomínejme, že předtím, než se nacismus nebo italský fašismus dostaly k moci, to byla marginální hnutí, jakýsi „předvoj“. Fašisté vždy chtěli zmobilizovat celý národ, ale viděli se nejprve jako vizionáři a až následně vytvořili populismus. Italští fašisté například nebyli populističtí až do roku 1929. Nacistický populismus se také prosadil až po roce 1929. Tento předvoj, toto jádro fašistů, se snažil „zapálit oheň“ populismu. V poválečném období byli všichni fašisté nuceni stát se takovým předvojem.

Jak se to projevuje?

Vydávají časopisy, oblékají se do uniform, tvoří malé organizace a roztržštěná hnutí, takzvané groupuscule. Samozřejmě, když s nimi mluvíte, tvrdí, že začínají v malém a pak se vypracují. Nikdy se jim to ale nepodaří. Jiná taktika je vytvoření demokratické verze fašistické strany: NPD v Německu, MSI v Itálii a podobně. Když navštívíte jejich mítink za zavřenými dveřmi, jsou to nepokrytí fašisté. Jejich veřejná image je ale demokratická. Dalším způsobem je vytvoření utopického panevropského projektu. Již nejde o vytvoření velkého Německa, ale o záchranu Evropy před amerizací a před Ruskem. Tento přístup byl silný především během studené války. A pak je tu takzvaný intelektuální fašismus, který se snaží změnit politiku změnou kultury. To jsou hnutí jako New Right, lidé jako Alexander Dugin. Mnozí fašisté tvoří internetové stránky pro ty, kteří se o podobné věci zajímají. Existují weby jako Stormfront, na nichž můžete strávit večer a cítit se jako pravý nacist. Skutečný antedemokratický revoluční fašismus – což je něco jiného než populismus – se tedy přizpůsobil moderní době a změnil své nepřátele. Stále to mohou být Židé, ale je to i multikulturalismus, muslimové, zahraniční bankéři a podobně. Pod povrchem ovšem zůstává stejná rétorika, homofobie, mužský šovinismus, odpor vůči genderové politice, idea, že musíte nějakým způsobem pamatovat na mytickou minulost a naplnění svého poslání. Například američtí nacisté sice nevěří

na Německo, ale na nadřazenost bílé rasy ano. K tomu přidávají mýtus o původním americkém bílém národě. V Norsku existují prapodivné paganské skupiny nacistů, jež věří v nordickou mytologii odinismu. Fundamentální složkou ideologie je tedy idealizování mytické minulosti, z níž vychází inspirace k dalšímu směřování, pojetí nepřátel, které nenávidíte, i víra, že čelíte přicházející sociální krizi. Podobné skupiny ale operují v prostředí pro ně velice nepřátelském, takže se prosadí jenom výjimečně.

Jeden z mnoha závěrů historiků, jako byli Ernst Nolte nebo Renzo De Felice, zní, že fašismus byl epochální fenomén. Z toho, co říkáte, se zdá, že fašismus je přítomen i v dnešní společnosti.

V jistém smyslu byl fašismus epochální fenomén. Mezi válkami vytvořil politickou atmosféru, náladu celého období. Řekněme v letech 1936 a 1937 šlo v Evropě o střet dvou ideologií, konfrontaci dvou revolučních hnutí – fašismu a bolševismu. Tento střet se dramaticky projevil ve španělské občanské válce. A reflektovali to i spisovatelé, například H. G. Wells psal o situaci ve světě jako o střetu dvou monster. Liberálové byli marginální, téměř je nebylo slyšet. Vyústilo to do světové války a ztráty více než šedesáti milionů lidských životů. To byla historická epocha, a v tomto smyslu fašismus skutečně byl epochální fenomén. Dnes v žádném případě nepředstavuje ideologii, jež by výrazně ovlivňovala evropskou historii nebo politiku. Fašismus tedy byl epochální, nesmíme ale zapomínat, že stále existuje a nejistoty, na nichž stavěl, jsou stále v nás.

Modernismus a fašismus jste napsal před více než deseti lety. Je něco, co byste změnil nebo formuloval jinak? Nechtěl jste napsat pro české vydání novou předmluvu?

Byl jsem příliš vyčerpán, abych psal novou předmluvu. Myslím ale, že bych teď dokázal tu knihu napsat na polovině prostoru. Důvodem, proč je tak obsáhlá a proč je tam tolik slov, je, že jsem v podstatě hledal svou teorii. Když se podíváte na Einsteina a na to,

jak přišel k formulce $E = mc^2$, najdete tabule a tabule kalkulací a matematických výpočtů. Já se nechci v žádném případě srovnávat s Einsteinem, ale v té knize dělám v podstatě totéž – zaplňuji stránky a pomalu se dostávám k závěrečné, velmi jednoduché formulce. A ta formulka zní: Modernita zabíjí kulturu, zabíjí „nomos“, a fašismus je modernistický, protože se snaží nomos nahradit. To je všechno, je to takhle jednoduché. V podstatě by se mohla kniha shrnout do této jedné věty. Mám k tomu velice dobrý vtip Woodyho Allena: Jednoho dne se kdosi zeptal rabína, jestli existuje smysl života. Rabín mu odpověděl: „Ano, synu, ale odpověď dává smysl jenom v hebrejštině, bude to deset dolarů za hodinu lekce hebrejštiny.“ Abyste porozuměli oné větě, musíte se nejprve naučit jazyk, a podobně je to s mou knihou.

Opravdu by se její obsah dal vtěsnat na polovinu stránek?

Ano, kdybych měl čas a měl bych znovu napsat Modernismus a fašismus, udělal bych to tak. Je to produkt komplikovaného procesu a chtěl bych se omluvit svým čtenářům, že jsem to nedokázal napsat kratší. Jeden pán jménem Bosworth kdysi napsal v dopise: „Omlouvám se, že je tento list tak dlouhý, neměl jsem čas ho napsat kratší.“ Byl bych rád, kdybych měl čas napsat kratší verzi modernismu a fašismu, ale ars longa, vita brevis.

Roger Griffin (nar. 1948) je britský historik a odborník na problematiku fašismu, zabývá se i soudobým extremismem a terorismem. Působí na Oxfordské univerzitě. Je autorem řady knih, například The Nature of Fascism (Povaha fašismu, 1991), Fascism (Fašismus, 1995) nebo i u nás přeložené práce Modernismus a fašismus (2007, česky 2016; recenze na straně 3).

vykřičník

Monstra

MARTIN HEKRDLA

Po šesti letech soudních tahanic platí ve Francii od letošního února verdikt tamního Nejvyššího soudu, že předsedkyni Národní fronty Marine Le Penovou je možné v politickém klání nazývat fašistkou, a to bez rizika jakýchkoliv sankcí. „Znevažujícího verbálního skutku“ se v březnu 2011 dopustil prezidentský kandidát Jean-Luc Mélenchon. Našinci se chce zvolat: „Šťastný to muž, jenž takto smí obohatit úhory politologie, která beznadějně bloudí v mlhách pojmu populismus!“

Nedaří se nám. Máme jen, vzpomínám-li si dobře, dva vzdáleně podobné soudní verdikty. Jistý Tomio může být nazýván Pitomiem, přestože usiluje o přímou demokracii a neochvějně čelí islámské invazi. A jeden známý uhlobaron, jenž v moravskoslezské krajině markýze Gera získal od státu velmi levně hory, doly, ba i domy, může být klidně zván darebákem. Premiér Bohuslav Sobotka půjde v září k soudu svědčit, jak to vlastně tenkrát, když seděl na ministerstvu financí, bylo s tím prodejem státního podílu OKD darebákovi.

A zda tím nebyli horníci, nájemníci i stát vzati na hůl. Už jen asi proto bylo v červnu vhodné, aby se Sobotka vzdal otěží volební kampaně a lídrovství sociální demokracie pro říjnové sněmovní klání se ujal Lubomír Zaorálek, autor revolučního výroku o darebákovi. Chytré. Ale chytrý je kupodivu i ten Pitomio, který se nechal vyfotit s novodobým bardem Bezručova regionu, zpěvákem Jaromírem Nohavicou. Od té chvíle je jasné, že si oba nějakými Araby nenechají sahat ani na „baby“, ani do svědomí.

Soudní rozhodnutí nelze přeceňovat, poněvadž právo je nutně formalistické. Francouzský soud zdůvodnil připustnost Mélenchona výroku o fašistce Le Penové jednoduše: „Formuloval svůj názor tím, že charakterizoval politického soupeře termínem vyjadřujícím naprostý nesouhlas s politikou Národní fronty.“ To je ale přece dost zavádějící. Kdyby Le Penová chtěla vyjádřit svůj naprostý nesouhlas s politikou Nepodvolené Francie, může odted klidně říct, že Jean-Luc Mélenchon je fašista. A mnozí mainstreamoví komentátoři, kteří mezi socializující národovce a nacionalizující levici kladou s oblibou rovnítko, by s tou blondatou dámou vehementně souhlasili. Zkrátka, u žádného soudu se nikdy nedozvíme, co se doopravdy děje, kdo je kdo a kam se společnost řítí. Obsahy, významy a sociální vztahy zůstávají stranou, protože vědecké semináře a politické boje se celé

do talárů nevejdou. Historickým procesem se nelze prosoudit.

Už bychom se měli pomalu začít rozhlížet za humna. V americkém levicovém měsíčníku Monthly Review se roztrhl téměř unikátní pytel s analýzami, které jsou dostupné na internetu a které argumentují, že Donald Trump je vrcholem ledovce neofašismu, novodobého fašismu svého druhu, přesto však fašismu zcela nepochybného. A to nejen ve Spojených státech, ale i v dalších vyspělých i méně vyspělých zemích. V dubnu v časopise vyšla stať „Neofašismus v Bílém domě“ (John Bellamy Foster); v květnu „Trumpova Amerika. Pohled na 1984 a Báječný nový svět“ (Henry A. Giroux); v červnu obsáhle články „Toto není populismus“ (znovu John Bellamy Foster) a „Kořeny amerického fašismu“ (Michael Joseph Roberto). Autoři neustále srovnávají současnou fašizaci s třicátými léty, provádějí komparaci sociálních opor minulých i současných fašismů a neofašismů, jejich řečí a gest, sociální demagogie a faktické ochrany kapitalismu, reálných masových privatizací (sic!) a bezuzdného vykořisťování. Poukazují na iracionalitu, zrůdné obrazy nepřitele a stále stejné metody Gleichschaltung, tedy postupného ovládnutí společenského terénu mýtem „lidové pospolitosti“ (Volksgemeinschaft). Je to zdrčující výčet masové konzervativní kontrarevoluce, jejíž jednotlivé prvky jsou dnes bezmála normalizovány na stránkách renomovaného

tisku a na „nezávislých“ webech maximálně vyhoceny. V jednom rozhovoru s českým integrálním katolíkem se na seznamu „neomarxistů“ ocitl už i papež František.

Jistěže je třeba nazírat zdroje postřehů a nápadů kriticky. Monthly Review se nezkompromitoval mrtvolným pachem stalinismu, může se pochlubit úvodníkem Alberta Einsteina z roku 1949 („Proč socialismus?“) a proslul pronikavými ekonomickými sondami do světové ekonomiky. Ale pro čínský či kubánský „socialismus“ má dodnes slabost a jeho autoři často podléhají levicové nemoci zvané „campismus“. To je choroba, v níž se nepřátelé našich nepřátel stávají našimi přáteli bez ohledu na ohavnost jejich charakterů a režimů jako řemen. Navíc nejen „ruka Moskvy“ v amerických volbách, ale i označování pravicových populistů a extrémních konzervativců za fašisty může být jen alibismem „demokratické elity“. Těmito triky – dočteme se v pestré škále levicového tisku – se neoliberalní establishment vyvíjuje z krize svého vlastního systému. A ještě se drze pasuje na maják záchrany.

To je docela možné. Matně se mi však vybavuje, že podobné strašáky elitářů v době vzestupu klasického fašismu byly už jednou podobně a celkem úspěšně bagatelizovány. A že ta monstra, co tenkrát hysterické děti strašila, byla z masa a kostí.

Autor je politický komentátor.

Institut umění - Divadelní ústav vyhlašuje program
KRÁTKODOBÁ MOBILITA

**Culture
net.cz**



GO AND SEE

Podpora na cesty
do zahraničí

DEADLINE 11. 9. 2017

divadlo literatura hudba tanec výtvarné umění design architektura

MENZA

WWW FAKULTAUMENI.CZ

ONLINE VÝSTAVA DIPLOMOVÝCH PRACÍ
FAKULTY UMĚNÍ OSTRAVSKÉ UNIVERZITY

KNIŽNÍ VELETRH AUTORSKÝCH
A UMĚLECKÝCH PUBLIKACÍ



22-24



9 2017



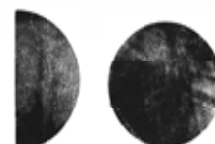
W7 KULTURNÍ A KOMUNITNÍ
PROSTOR / OLOMOUC / ČR

WWW.LITROLOMOUC.CZ

PODPOŘILI: PAF | MINISTERSTVO KULTURY | OLOMOUCKÝ KRAJ | STATUTÁRNÍ MĚSTO OLOMOUC | DW7 | GRAFICKE-PAPIRY.CZ | UPUPAEPOP



5



12.8.
14 – 18h workshop:
optosonics (klaus filip, noid)
20h koncerty
klaus filip, noid: sonic luz
zbořil/blažíček duo
jan kulka: pramítkačka



13.8. 20h
kurt liedwart
jano doe
phaerentz

punctum
krásova 27, praha 3
punctum.cz

A2



MINISTERSTVO
KULTURY

PRAHA
PRAHA
PRAHA



RADIO
CZ

Avantgardy stalinismu

Kulturní dějiny druhé revoluce

Kniha Kateriny Clarkové *Moskva, čtvrtý Řím* se zabývá otázkou, jakou roli hrála kultura v době, kdy stalinismus upevňoval své postavení, a jak se podílela na definování této ideologie. Autorka zpochybňuje představu zcela glajschšaltované kultury, opomíjí však politické a ekonomické pozadí dané problematiky.

MATĚJ METELEC



Viktor Govorkov: Stalin se z Kremlu stará o každého z nás, 1940

O Moskvě jako o třetím Římu mluvil už v první třetině šestnáctého století mnich Filotej, významnou roli ale tato představa sehrála v ruské kultuře až ve století devatenáctém. Paradoxně tedy v době, kdy hlavním městem Ruska už byl Petrohrad. Pravoslavná mytologie o putujícím ohnisku křesťanstva, jímž se po Římu a Konstantinopoli stane Moskva duchovním centrem Svaté Rusi, byla formou, jejíž obsah tvořily ruské imperiální ambice. Ty ji potřebovaly tím více, čím bylo velmocenské postavení Ruska vratší. Katerina Clarková, australská slavistka a komparatistka působící na Yaleově univerzitě, si výše uvedenou metaforu vypůjčila do názvu své knihy *Moskva, čtvrtý Řím* (Moscow, the Fourth Roma, 2011), aby jí posloužila k výkladu kulturních dějin období konsolidujícího se stalinismu, kdy se Sovětský svaz dramaticky proměňoval a zároveň si nárokoval postavení vůdčí síly pokroku ve světě.

Čtyři průvodci

Clarková se zabývá roky 1931 až 1941, tedy dějinnou etapou, která se ve své první polovině do značné míry překrývá se Stalinovou „druhou revolucí“. Ta byla v lecčem převratnější než revoluce první, Leninova. Pro mnoho lidí až tehdy nastala skutečná revoluční přeměna jejich životů. Došlo k zázračně rychlé industrializaci země, ovšem za cenu brutální kolektivizace zemědělství, jejímž následkem byl mimo jiné i ukrajinský „holodomor“. Západní pozorovatelé byli fascinováni tím, že se SSSR podařilo vyhnout hospodářské krizi, která ekonomiky Západu decimovala. K „druhé revoluci“ nadto patřila i bolševizace komunistických stran a podřízení Kominterny zájmům sovětské zahraniční politiky. To však zůstává v knize v pozadí, a zmiňují-li se klíčové pojmy tohoto období, děje se tak v kontextu kulturních dějin. Internacionalismus znamená hegemonii SSSR, kosmopolitismem ale Clarková míní nadnárodní spojování, které se hierarchickému

vidění pokouší vymykat. A právě to je pro její analýzu stalinické kultury podstatné.

Zaměřuje se na rozličné oblasti, jako je architektura sovětského pavilonu na mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1936 či film Alexandr Něvský, největší pozornost je ale věnována literárním textům, od her Bertolta Brechta k sovětským románům. Clarková si za průvodce po třicátých letech zvolila čtyři „prostředníky“ – filmového režiséra Sergeje Ejzenštejna a spisovatele Ilju Erenburga, Sergeje Tretjakova a Michaila Kolcova. Kromě této kosmopolitní čtveřice se ale v knize setkáme i s dalšími postavami intelektuálního života první poloviny 20. století. Autorka vykresluje průnik nadějí, jež evropští levicoví intelektuálové upínali k Sovětskému svazu, kulturní politiky „země sovětů“ i topologie samotné Moskvy, která se podle jejího výkladu měla ve třicátých letech stát „městem vzdělavců“. Svou roli v příběhu sovětské kultury sehraje filosof Walter Benjamin, literární teoretik, filosof a estetik György Lukács nebo dramatik Bertolt Brecht, jehož hře *Die Maßnahme* (Opatření, 1930) je věnovaná rozsáhlá analýza.

Estetizace politiky

Kultura, nad níž měl vposledku dohled Stalin osobně, byla podle Clarkové mimořádně důležitá, protože artikulovala novou ideologii. Přitom nešlo jen o mechanický přístup. Bolševici připisovali roli kultury v sovětském projektu, jenž měl být jakýmsi předvojem ukazujícím cestu lidskému rodu, skutečný význam. Třicátá léta byla podle autorky dobou dramatických proměn, které nelze klasifikovat jen jako utahování šroubů a směřování k socrealistickému suchopáru. Probíhalo také „velké přisvojení“, jež se týkalo jak západní kultury, tak ruské minulosti. Ze Západu byla přitom přejímána i avantgarda, jakkoli „prodat německou avantgardní kulturu sovětské byrokracii a veřejnosti nebylo jednoduché“.

Clarková rovněž mluví (s použitím slavného obratu Waltera Benjamina) o estetizaci politiky. Tato estetizace ale na rozdíl od nacistického důrazu na obrazy, sochy a architekturu spočívala zejména v psaném slovu. Sovětští představitelé vyzdvihovali světovost sovětské kultury a hlavně literatury. Podobně jako byl SSSR předvojem lidského rodu, měla tamní kultura stanout na vrcholu kultury světové. V roce 1932, resp. 1933 byly sice zavedeny vnitřní pasy a zrušení nezávislých kulturních institucí – což se projevilo mimo jiné tím, že v dubnu 1932 byl jako jediná povolená literární organizace založen Svaz spisovatelů a v květnu zaveden pro novou sovětskou literaturu termín „socialistický realismus“ –, ještě v letech 1935 až 1937 ale vycházelo v SSSR mnoho překladů modernistických autorů.

Clarková ve své studii akcentuje spíše symbolické mezníky s dramatickým nábojem než suchopárnou periodicitu dle politické interpunkce dějin. Za večerní červánky kosmopolitismu v SSSR tak označuje rok 1935 a počátek stachanovského hnutí. Tehdy prý začal ústup od osvěcenských ideálů a nástup „romantismu“ v sovětské kultuře. Definitivní změnu dramatického rámce sovětské kultury pak podle Clarkové ohlašuje proměna v oblasti dramatu. To když je v roce 1938 postaven na piedestal divadelního umění Stanislavskij a k zapomnění odsouzen avantgardista Mejerchold, zastřelený v roce 1940.

Kultura bez politiky

Ve schopnosti vytvářet podobná překvapivá spojení spočívá působivost předkládané práce. Na druhou stranu mají tato spojení někdy pouze literární účinek a jsou až příliš vzletná tam, kde by trocha přízemního analytického výkladu byla užitečnější. Na škodu přitom není sama skutečnost, že kniha je velmi interpretační a soustředí se na exemplární momenty, místo aby vršila stohy faktografického materiálu, ani to, že ponechává politické a ekonomické dějiny SSSR v pozadí. Spíše jde o to, že autorka nedává svým příkladům vyvolávat dostatečně jasným způsobem. Její kniha tak trpí podobnou nemocí jako práce o stalinismu z pera Borise Groyse: příliš se fixuje na znaky a přehlíží jejich spojení s ekonomikou, mocí a historickým kontextem. Když například Clarková zdůrazňuje význam textu anekdotou, že Bucharin ve vězení čekal na monstrproces a přitom psal, ve skutečnosti neříká nic o ústřední roli textu v SSSR, pouze potvrzuje fakt, že bolševici, když měli tu možnost, ve stalinském vězení trávili čas stejně jako v tom carském – četli a psali. V případě zrušení nezávislých spisovatelských organizací, včetně bojovné proletářského RAPPu v roce 1932, se zase nedozvíme, proč k němu vlastně došlo. Propojení kultury a politiky zkrátka v knize trochu kulhá. Clarková píše o symbolice obrazu Stalina v jeho pracovně, ale to je v zásadě impresionismus. Rozkrytí vztahů moci ke kultuře chybí, a to včetně zásadní otázky, do jaké míry hrál „kosmopolitismus“ roli přežitku institucionálně zakotveného v předchozí dekádě, kdy kulturní politiku SSSR určoval vzdělaný a relativně tolerantní Anatolij Lunačarskij.

Na druhé straně měla Clarková jeden, ne zcela nepřípadný důvod, proč psát o textocentrickém stalinismu spíš než o kulturní i mocensko-politické kontinuitě dvacátých a třicátých let. Tímto důvodem je narušení představy o zlatých časech avantgardy ve dvacátých letech a stalinické kulturní pouště o dekádu později. Ve snaze ukázat, že příběh stalinismu není ani na kulturním poli tak jednoduchý, jak se často tvrdí, autorka i přes všechny výhrady uspěla.

Katerina Clarková: *Moskva, čtvrtý Řím*.

Stalinismus, kosmopolitismus a vývoj sovětské kultury 1931–1941. Přeložila Petruška Šustrová.

Academia, Praha 2016, 626 stran.

Konec chalífátu?

Vojenské a politické prohry ISIS

Postup fronty při bojích s takzvaným Islámským státem v Iráku a Sýrii mnozí interpretují jako příslib konečné porážky dosud nejúspěšnější džihádistické skupiny. Může ale prohra na bitevním poli vést k zániku organizace, která už dávno není vázaná pouze na oblast Blízkého východu?

RUDOLF KVÍZ

Začátkem července, po třičtvrté roce urputných bojů, ztratil takzvaný Islámský stát (ISIS) definitivně irácký Mosul, největší a ekonomicky nejdůležitější město, jaké kdy kontroloval. K podobnému výsledku spěje situace i v sousední Sýrii, kde je osvobození Rakká, hlavního města ISIS, jen otázkou času. Území

a pašování ropy, únosy, rabování památek nebo výběr cel a daní.

Souběžně s pádem Mosulu čelí ISIS také útku na své hlavní syrské město Rakká, ve kterém zatím nezadržitelně postupují kurdsko-arabské jednotky s leteckou podporou USA. Zatímco bitva o Mosul zanechala město v troskách a vyžádala si velké ztráty na životech vojáků i civilistů, boje o Rakká se zatím vyvíjejí o něco lépe. Ofenziva Syrských demokratických sil (SDF), tvořených především kurdskými bojovníky z milic YPG, v současné chvíli kontroluje bezmála polovinu města i jeho okolí. Plán osvobodit město do konce roku se tak zdá reálný, byť se boj v zamínovaných ulicích plných civilistů může ještě zkomplikovat. Na jih od Rakká zároveň čelí takzvaný Islámský stát ofenzivě Syrské armády a ruského letectva. Jejich ambicí je obejít kurdské bojovníky z jihu a pokusit se osvobodit východosyrské město Dejr az-Zaur včetně přilehlých ropných polí.

desetitisíce bojovníků nebo v umění aktivovat takzvané „vojáky chalífátu“, jak ISIS nazývá osamělé sympatizanty, kteří se rozhodnou útočit i bez formálních vazeb na samotnou organizaci a bez výcviku.

Zpátky do podzemí

Zatím se nezdá, že by vojenské i politické prohry chalífátu zásadním způsobem ohrožovaly pozici organizace v očích jejích sympatizantů. Stejně tak je ISIS zatím imunní vůči smrti vlastních významných velitelů. V tuto chvíli nikdo s jistotou netuší, zda je Abú Bakr Al-Bagdádí po smrti, nebo naživu a v ilegality. Zatímco ruské ozbrojené síly, Syrská armáda a Íránci tvrdí, že byl zabit při červnovém náletu, kurdské zdroje jsou přesvědčeny o opaku a věří, že se pohybuje na jih od Rakká. Na akceschopnost celé organizace to ovšem stejně nemá vliv, zemřelé duchovní či vojenské pohlaváry je ISIS totiž stále schopen nahradit novými kádry.



Syrské demokratické síly, tvořené především kurdskými bojovníky z milic YPG, v současné chvíli kontrolují bezmála polovinu Rakká. Foto thekurdishproject.org

pod přímou kontrolou organizace se poslední dva roky nezadržitelně zmenšuje a optimisté mluví o nevyhnutelné porážce. Ta ale zdaleka neznamená konec organizace jako takové.

Bez území, ale silnější

Když 10. července irácký premiér Hajdar Abádí oznámil osvobození Mosulu, označil to za historické vítězství a zároveň i konec samozvaného chalífátu, který zde byl před třemi lety vyhlášen. Dobyť Mosulu, kdysi druhého nejlidnatějšího iráckého města, označovaného samotnými džihádisty za klenot jejich říše, znamená pro Islámský stát citelnou ztrátu. Kromě symbolické i praktickou – ISIS za poslední dva roky přišel o 60 procent území, na které se vázalo až 80 procent finančních příjmů organizace. Území a lidé znamenají pro ISIS důležité zdroje, ať už jde o těžbu

I tak ale džihádisté v Iráku a Sýrii kontrolují pořád dost důležitých uzlů, jako jsou Maja-dín, Abú Kamál, Tal Afar a další, odkud je bude složité vytlačit. Základní chybou by však bylo měřit akceschopnost organizace pouze optikou územní kontroly, zisku či ztrát. Přes veškeré ztráty území, lidí i materiálu je dnes Islámský stát jako organizace pořád silnější, než byl před třemi lety, kdy zahájil rozsáhlou ofenzivu v Iráku i Sýrii s ambicí proměnit ideologický koncept ve skutečný, obnovený chalífát. Od té doby se totiž ISIS přeměnil z lokální džihádistické skupiny v mezinárodní teroristickou organizaci s franšizami od Libye přes Kavkaz až po Filipíny, která po svém hlavním ideologickém rivalovi al-Káidě zaujala pomyslné první místo na žebříčku globálního džihádu. Ba co víc, dokázala jej posunout dál, ať už ve schopnosti přilákat a následně rekrutovat

Co se tedy s ISIS stane, až se ho podaří porazit na bitevním poli? Ještě dříve, než k tomu dojde, se organizace pravděpodobně vrátí ke kořenům, ze kterých vzešla, zmizí v pouštní provincii Anbár, tradiční baště sunnitského odporu, a opět se stane povstaleckou podzemní armádou – tentokrát ovšem s pobočkami a sympatizanty po celém světě, včetně několika tisíc veteránů z Evropy, kteří budou představovat pro západní bezpečnostní služby dlouhodobé riziko. Další budoucnost ISIS v Iráku a Sýrii, respektive jeho šance přežít záleží na mnoha vnějších faktorech – konci občanské války, novém uspořádání obou států a s tím související důstojnou (politickou i občanskou) inkluzi sunnitských Arabů, na uhašení sektářských vášní na všech stranách a ochotě nacházet kompromisy, k nimž se ovšem zatím nikdo příliš nemá.

Autor je spolupracovník redakce.

napětí

Od 14. července se takřka každý den scházely tisíce Palestinců k protestním modlitbám u Chrámové hory v Jeruzalémě, na jejímž vrcholu se nachází Skalní dóm, Mešita al-Aksá, ale také Zeď nářků, jež je pozůstatkem vnějších hradeb jeruzalémského chrámu. Příčinou protestů jsou nová izraelská bezpečnostní opatření týkající se vstupu do posvátné části Chrámové hory, především pak instalování detektorů kovů v podobě rámu, jež se běžně používají například na letištích. Protesty opakovaně přerostly ve střety, které si vyžádaly zranění mnoha Palestinců a několika příslušníků izraelských bezpečnostních složek. Ačkoliv izraelský premiér Benjamin Netanjahu zpočátku odstranění bezpečnostních rámu odmítl, 25. července nakonec vláda ustoupila a všechny detektory byly demontovány. Zároveň se ale Netanjahu nechal slyšet, že místo detektorů přijdou jiná bezpečnostní opatření, která budou plnit stejný účel.

Pět nejvyšších představitelů české justice vydalo v pátek 21. července prohlášení nazvané Nemůžeme mlčet, v němž otevřeně kritizují podle nich vážné ohrožení nezávislosti polského soudnictví a tím pádem i demokratického právního státu nově přijatými zákony o Národní radě soudnictví, obecných soudech a Nejvyšším soudu. V Polsku se od přijetí zákonů každý den konaly demonstrace za to, aby prezident Andrzej Duda kontroverzní úpravy vetoval, což se následně opravdu stalo, přestože byl současný prezident do svého úřadu zvolen za stranu Právo a spravedlnost, jež novely iniciovala.

Na Filipínách 25. července tisíce lidí protestovaly proti vládě prezidenta Rodriga Duerteho, který je znám nejen svými značně kontroverzními výroky (například sám sebe přirovnal k Hitlerovi), ale především svým tažením proti drogám, jež vedlo k řadě mimosoudních poprav často zcela nevinných lidí přímo na ulicích. Za poslední rok se počet obětí odhaduje na deset tisíc. Nyní se prezident s otevřeně diktátorskými sklony, který je často kritizován lidskoprávními organizacemi, rozhodl, že posílí armádu, aby mohla bojovat proti komunistickým povstalcům a islámským radikálům. Duerte kromě toho otevřeně vyhrožoval cíleným bombardováním Lumadů, tedy původních domorodých obyvatel jižních Filipín, kteří nejsou muslimského vyznání a dlouhodobě čelí útlaku ze strany filipínské vlády a většinových Bangsamorů. Duerte je podle svých slov odhodlán útočit i na domorodé školy a veškerou infrastrukturu Lumadů, protože se zde podle něj děti učí, jak se stát rebely a vystupovat proti filipínské vládě. Zmiňované etnikum přitom nikdy nezformovalo proti vládě žádnou vlastní guerillovou skupinu.

—lr—



Ondřej Horák
Nebožtík
 Akropolis 2017, 136 s.

Druhá „vážná“ próza Ondřeje Horáka zachycuje ve volně navazujících scénách život Štěpána Hrdiny, spisovatele, který ani přes relativní úspěch nevěří svému talentu, nečte a pohrdá snaživými kolegy z literární branže. Jediným ideálem jeho průměrného a prázdného života je být sám doma, koupat se ve vaně a dívat se na filmy – ideálně na dokumenty o koncentračních táborech, u nichž ještě dokáže cítit nějaké emoce. Popisy groteskních situací na stipendijním pobytu v Norsku nebo vyprázdněných rituálů literárních čtení, rozhovorů či večírků poskytují zdravé deziluzivní pohled na incestní literární prostředí a hraní si na literaturu, pěstované lidmi, kteří se za literáty chtějí považovat, případně těmi, kteří na literárním provozu závisí. Hrdina ovšem není žádný intelektuální glosátor marnosti, kterou žije a jíž se prodírá v literárních salonech, ale spíše netečný a resignovaný pozorovatel. Sleduje mrtvolnost, jež mu vyhovuje i navzdory nudě a samotě, kterou občas naruší náhodný sex. Dá se říct, že v Nebožtíkovi autor překročil stín svého debutu Dvoříště, který se vyznačoval poněkud urputnou snahou o vtipnost za každou cenu. Knize ale škodí dost nepřesvědčivé a šroubované finále, které patrně má být nabito významy a přesahy. Tematizace literatury jakožto prostředí, které je z velké míry zdeformováno samo sebou a které může zvenku vypadat jako bizarní chráněná dílna lidí, jimž v životě nezůstalo nic než iluze vlastní literární důležitosti, je velké téma. Horákova novela je ale bohužel nakonec podobně povrchní a nepřesvědčivá jako život titulního spisovatelského nebožtíka.

Karel Kouba



Jakub Juhás
Novoročný výstup na Jaseninu
 Rubato 2016, 96 s.

Útlý prozaický debut Jakuba Juhása, vydaný koncom minulého roku v pražskom vydavateľstve Rubato, začína nenápadnou dedikáciou: „Venované mojím dedom.“ Kto na základe tohto pre debutantov častého gesta očakáva všedný prozateľský výkon, bude pravdepodobne šokovaný. Text sa rozhodne nepokúša čitateľa osloviť konvenčným príbehom, prehľadnou kompozíciou ani banálnym jazykom. Autor sa pomerne ostentatívne snaží najmä vo výrazovom pláne o exkluzívnosť a predovšetkým v prvej polovici textu sa úsilie rozprávača ozvlášťňovať každú situáciu, vnem a postoj prozateľsky. Dlhé vetné celky pôsobia neobratne, lyrizujúco-úvahový spôsob rozprávania devaluje nemotorná syntax. Keď sa rozprávač upokojí a začne vnímať nielen vlastné ambície, ale aj potreby textu a jazyka, sú čitateľské a azda aj autorské zisky násobne väčšie. Rozprávačova cesta do rodného kraja, do jednej z „hladových dolín“ na juhu stredného Slovenska, nemá charakter sentimentálno-nostalgického návratu a naivne bilančného spomínania. Evidentný je tu skôr intelektuálny odstup a abstraktnosť. Súčasne cítime zainteresovanosť, empatiu a úsilie dopracovať sa ku katarzii. Jeho vnímanie krajiny a seba samého v nej je mimoriadne intenzívne a má kontemplačnú povahu. Cestou fragmentárne registruje nielen prírodu, ale aj tých, ktorí túto krajinu nikdy neopustili. To, že na tejto výprave Juhás neraz zakopne a nechá sa prevalcovať vlastným jazykom, nemôže zlacniť energickosť jeho písania. Bez akýchkoľvek pochybností ide o pozoruhodný debut.

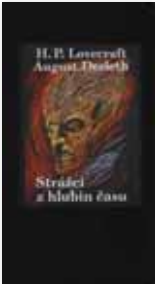
Igor Mikušiak



Luděk Marks
Po hadí kůži
 Host 2017, 120 s.

Teprve druhá sbírka Ludka Markse, kritika, redaktora a nejmladšího představitele českého undergroundu (ročník 1963), klade otázky po smyslu a směřování existence v dnešní době. Kým jsem a kým bych měl být? Kam se sebou, když „otázka kam jít mě škrtí/ vždy po desáté v této čtvrti“? Když krčmou pochoduje žízeň tam i nazpátek, mráz tetuje žalmy do chodníků a člověk ne a ne si najít své místo ve světě... Elegické tóny prostupují celou sbírkou. Skládá se z cyklů zachycujících zimu 1984, jaro 1985, devadesátá léta i současnost. Dekadentní ladění veršů a jejich lyrická výbušnost působí jako mimikry – jako obrana před existenciální tísni a strachem z fatálního útlu. Také se v nich ale skrývá ambivalentní postoj člověka, básníka a bohéma, ke světu, v němž klást otázky znamená klást odpor. Marks se i přesto ptá. A při hledání odpovědi se dostává do rozporu se sebou samým. Začíná tedy kličkovat. Zaznamenávat mementa doby. Připomínat je a vzápětí je dementovat. Někdy se básník lituje, jindy se šklebí. Prudí přítomnost, nasoukanou do hadí kůže, pod kterou tepe ta předchozí, propitá až do dna. Škytá lyriku do kyselých pěn staropramenů a vzlyká do okamžiků, kterým nad ránem s fanfaronským gestem zamává. Vždyť „konec dobrý/ všechno dobrý je/ k čemu chromý voly dobíjet“. Pro básníka, který si nenatahoval červené trenýrky, aby házel prasátka po cvičištích jednoty a třípytl se jak hvězda jasná s odznaky statečnosti, bude platit to, co kdysi kdosi řekl: „Nikdy neztrácej svou beznaděj.“

Dagmar Plamperová



August Derleth, H. P. Lovecraft
Strážci z hlubin času
 Přeložil Jindřich Veselý
 Volvox globator 2016, 540 s.

Povídkový sborník Strážci z hlubin času přináší texty, kterým August Derleth říká „posmrtné spolupráce s H. P. Lovecraftem“. Jsou to příběhy, které Derleth napsal po Lovecraftově smrti na základě jeho nedokončených povídek nebo pouhých námětů. Derleth je klíčová a kontroverzní postava v dějinách lovecraftovského mýtu. Jako první knižně vydal Lovecraftovo dílo a navázal na něj řadou vlastních próz. Přisuzuje se mu také to, že ze zmínek o různých hrozivých bytostech jako Cthulhu nebo Yog-Sothoth rozesetých po Lovecraftových povídkách udělal přehledný pantheon, dnes známý jako mythos Cthulhu. Ve svých vlastních textech ale působí především jako oddaný ctitel Lovecraftova díla, který touží vepsat sám sebe do jeho originálního univerza. V poznámkách k jednotlivým povídkám jsou Derlethovy texty označené jako fanfikce, což je trefné pojmenování pro prózy, které jsou zasazené do fiktivních Lovecraftových měst jako Innsmouth a Dunwich, a snaží se rozvíjet jejich mytologii (jedna z povídek dokonce vypráví o vztahu muže z Dunwiche a ženy z Innsmouthu). Symptomatické je především to, že většina povídek autora, který se cítil jako Lovecraftův dědic, vypráví o postavách, které samy zdědí nějaký prokletý dům, kde jeho původní majitel zanechal děsivý odkaz. Nápady, které Derleth k Lovecraftovu univerzu přidává, sice zdaleka nedosahují kvality originálu, nejsou ale ani o nic horší než povídky řady dalších mistrových pokračovatelů, jako jsou Robert Bloch nebo Ramsey Campbell.

Antonín Tesař



Druhá strana naděje
Toivon tuolla puolen
 Režie Aki Kaurismäki, Finsko, 2017, 98 min.
 Premiéra v ČR 27. 7. 2017

Ve své novince Druhá strana naděje se Aki Kaurismäki vrací k tématu uprchlíků v Evropě, které z úplně jiné strany zkoumal ve svém předchozím, šest let starém filmu Le Havre. Nyní režisér situoval děj do Finska a téměř ve všech ohledech se vrátil do svého starého známého univerza mlčenlivých outsiderů, ošuntělých bytů a garážového rock’ n’ rollu. Film vypráví o syrském uprchlíkovi, který po sérii násilných epizodek skončí v Helsinkách a začíná zde kromě dalších brutálních střetnutí také setkání se stárnoucím Wikströmem, který se snaží zachránit neúspěšnou restauraci. Opět je to mix ironické a naivistické stylizace a melodramatu. Tato směs je sice ve všech Kaurismäkiho filmech stejná, ale zároveň osobitá a nenapodobitelná. Největší novinkou v čím dál nostalgičtějším, z reliktv minulosti poskládaném režisérově světě je opakující se motiv multikulturality. V komicky podaném „multikulti podle Kaurismäkiho“ se připravuje suši ze slanečků a ženy v domácnosti sní, že budou v Mexiku pít saké a tancovat hula. Vlivy cizích kultur pronikají do režisérova světa jen v podobě exotických fantazií, které v realu končí nepochopením. Běženci jsou ve filmu naopak zobrazeni úplně stejně jako ti, kteří jsou v Kaurismäkiho Helsinkách doma. Tímto potlačením kulturních odlišností režisér se svou typickou přímočarostí zdůrazňuje pospolitost všech národů v rámci groteskní a zároveň zoufale bezútěšné Evropy.

Antonín Tesař



Petr Klíma (ed.)
Růžena Žertová. Architektura domů a věcí
 UMPRUM 2016, 278 s.

Tři roky po konání souborné výstavy díla architektky a designérky Růženy Žertové v Muzeu města Brna na Špilberku byla v minulém roce pod editorským vedením Petra Klímy dokončena monografická publikace mapující její všestranné dílo. Žertová sice vystudovala architekturu, dlouho k ní ale hledala vztah a větší potěšení jí přinášelo navrhování šperků nebo interiérových doplňků. Velice brzy se v rámci Státního projektového ústavu obchodu Brno etablovala jako autorka několika formálně výrazných obchodních domů (Košice 1968, Pardubice 1974, Ústí nad Labem 1974) a získala si respekt na československé architektonické scéně. Oblíbená byla však i její svítidla nebo titanové šperky, jejichž tvorbou se nadále zabývala. Navrhla také řadu rodinných domů a interiérů. Kniha přináší texty kolektivu autorů a autorek věnované jednotlivým okruhům činnosti Žertové, dále dílu jejího manžela Igora Svobody a bratra Petra Žerta a také bohatou plánovou a fotografickou dokumentaci. Dobovou atmosféru a specifika architektonické tvorby za socialismu přibližuje předmluva architekta Ivana Rullera i rozhovor s Růženou Žertovou. Publikace je doplněna o genderovou analýzu tvorby architektek v Československu a zevrubným soupisem jejich děl podle publikací v časopise Architektura ČSSR z let 1946 až 1989, který ukazuje, jaké množství žen (520) se tehdy na scéně pohybovalo a kolik děl zapomenutých autorek by zasluhovalo podrobnější výzkum.

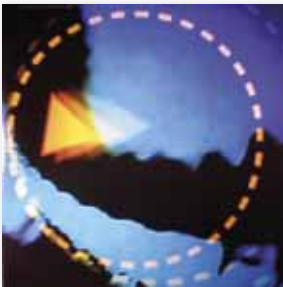
Petra Hlaváčková



Tantehorse
Momentum
 Werichova vila, Praha, psáno
 z představení 22. 7. 2017

Skupina fyzického divadla Tantehorse uvedla v Praze již podruhé svou performanci Momentum, inspirovanou japonským tanečním uměním butó. První třicetihodinové provedení bylo k vidění v červnu letošního roku na náměstí Václava Havla (piazzetta Národního divadla). Při cervencové repríze se Miřenka Čechová se Sabine Seume přesunuly na zahradu nově opravené Werichovy vily na Kampě a přibraly k sobě Markétu Vacovskou (kromě nich se na projektu podíleli i výtvarník Jakub Tauš a hudebníci Matouš Hekela a Martin Tvrdý). Maraton byl tentokrát lehce zkrácen na dvacet pět hodin, cíl performance zůstal ale stejný: zastavit čas. Obrazovka v hledišti odměřovala performerkám „reálný“ čas promítáním impresionistických maleb, které zároveň byly vodítkem k tématu každé sekvence. Celému prostoru dominovalo pódium obložené plexiskly, jakási skleněná krychle, v níž se účinkující pohybovaly. Bílá scéna i kostýmy spolu s tu a tam svítícími neony vytvářely až laboratorní atmosféru a z performerek dělaly bytosti zkoumané v prostředí s odlišným časem. Pečlivě budovaná iluze jiné reality dávala zapomenout na extrémně náročný výkon zúčastněných, skrytý v táhlých pohybech. Z poměrně krátké návštěvy tohoto maratonu mi zůstaly dvě imprese: zpomalit je daleko složitější a fyzicky náročnější než hnát se dopředu; pomalostí lze získat více času. To jsou zdánlivě banální, a přece nesamozřejmá sdělení, která Tantehorse rozehráli naprosto precizně.

Ondřej Škrabal



Caterina Barbieri
Patterns of Consciousness
 CD, Important Records 2017

Když jí bylo třidvacet, objevila Caterina Barbieri svět analogových syntezátorů. „Úplně to změnilo mé uvažování o hudbě,“ popisuje drobná Italka své setkání s modulárním syntezátorem Buchla 200, na kterém nahrála své první album Vertical. Do té doby byla jejím hlavním nástrojem akustická kytara. Hru na ni vystudovala na boloňské konzervatoři a kromě techniky hraní ji vždy fascinoval i metafyzický rozměr hudby. Nyní je Barbieri dvacet sedm a platí za jednu z nejpozoruhodnějších postav současné experimentální hudby. Album Patterns of Consciousness je její druhou dlouhohrající deskou. Jestliže debut vznikl z okouzlení možnostmi obstarožního nástroje, novinka představuje mnohem soustředěnější dílo: autorčina pozornost se přesouvá od konkrétního kusu hardwaru k obecnějším otázkám produkce a vnímání hudby. Výsledek však nepůsobí nijak esotericky – Barbieri dokáže zvolený koncept vyjádřit překvapivě přístupnou formou. Jak název napovídá, skladby na Patterns of Consciousness jsou založené na opakujících se hudebních strukturách. Snad by se dalo mluvit o minimalismu, stejně tak je ale album ovlivněno repetitivními rytmy techna či organizací motivů v barokní loutnové hudbě. Cílem Cateriny Barbieri přitom není vměstnat tvorbu do nějakého existujícího kánonu; spíše se snaží intuitivně vymátnout prvky, které jsou společné hudbě napříč časem i prostorem.

Martin Zoul

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FREDA BRUNOLDA 2017

PLNÉ KULTURNÍCH DÁRKŮ

Rozhodli jsme se rozdávat ve velkém.

Během léta přidáváme k předplatnému hned **TŘI** dárky. Pořídte si roční předplatné za 799 Kč nejpozději do konce srpna a dostanete nejen přísun kvalitního čtiva, ale navíc také **KNIHU** od našich spřízněných nakladatelství, **LÍSTEK** do divadla a dvouměsíční předplatné pro Vašeho známého **ZDARMA**.

Objednávejte co nejdříve na www.advojka.cz nebo distribuce@advojka.cz

eskalátor

Česká a slovenská média zachvátila po protestech v Hamburku vlna morální hysterie. Některá – například slovenský Trend – začala mluvit o levicovém extremismu jako o ještě horším, než je ten pravicový. Stoupenci levice prý dělají kravál, a navíc požadují změny ve prospěch většiny lidí, kteří s nimi mohou tiše sympatizovat. Demonstranti sice rozmlátili zejména levičáckou čtvrt Schanze a od jejich počínání se distancoval i samotný kolektiv legendárního místního squatu Rote Flore, ze všech anarchistů a dalších důsledně levicových skupin se stejně začal vytvářet veřejný nepřítel číslo jedna. Když se dnes někdo snaží poukázat na skutečnost, že ničení majetku není cílem, ale taktikou, jež navíc míří na specifické terče – luxusní auta či banky, dočká se obvinění ze sympatií k násilnostem. Nepomáhá ani zopakovat, že terčem těchto výtržností nejsou lidské životy, na rozdíl od lynčů náckovských chuligánů. Posvátnost soukromého vlastnictví trvá. Vášnivě pře kolem protestů v Hamburku dokázaly, že společnost je v první řadě kolektivní organizací lidských vášní – a všechny strany konfliktu jsou ochotny militantně obhajovat tu svou.

L. Likavčan

V otázce migrační politiky si Praha a Brusel nejdou vždy po krku. V pondělí 24. července česká vláda schválila další dotaci v hodnotě

24 milionů korun libyjské pobřežní hlídce. Do kasy tamních pohraničnicků peníze poputují prostřednictvím mise unijních námořních sil Sophia. „Na rozdíl od evropských lodí může libyjská stráž vrátit nelegální migranty zachycené na moři zpět na pevninu,“ dodal premiér Bohuslav Sobotka. Dohoda s Libyjcí spočívá v prostém triku: evropské síly nemohou nikoho vracet do Libye, protože není bezpečnou zemí – libyjská stráž si ale s uprchlíky může dělat, co chce. Ačkoliv sbor působí jen několik málo měsíců, nevládní organizace registrují už značně dlouhý seznam jeho nelidského zacházení s migranty. V Libyi neexistuje žádná opravdová vláda, takže stráž je fakticky place-nou ochrankou evropských zemí, na kterou se nevztahují žádná vymahatelná pravidla. Není to ostatně poprvé, co Západ provádí externalizaci krutosti: obdobně se zachovaly Spojené státy v rámci programu „extraordinary rendition“. Sobotkova vláda se rozhodla vyslyšet volání po větším zapojení do rozvojové spolupráce tím, že přistoupila na krutost a cynismus.

J. Horňáček

Duchovní otec slovenského festivalu Poho-da Michal Kaščák kdysi vysvětloval, proč by nikdy nepozval velkou kapelu typu Red Hot Chili Peppers: „To je kapela, která vám jednak sebere rozpočet na kapely a zároveň i charakter festivalu.“ Škoda, že se tenhle rozhovor asi nedostal k dramaturgům tuzemské přehlídky Colours Of Ostrava. Nepustili by se do takového hazardu s identitou festivalu, jakou představoval právě skončený 16. ročník

Colours. Letošní headlineři typu Imagine Dragons či Alt-J sice přilákali do Ostravy rekordní počet návštěvníků, opravdová síla festivalu ale v minulosti ležela jinde – ve vyváženém mixu jmen různých žánrů a velikostí, mezi kterými si každý našel své koně. Letos se dramaturgie řídila spíš heslem „Přijďte na hvězdy, zůstaňte i na ostatní“. Takový model festivalu ale není vůbec ničím výjimečný. Pokud si chtějí Colours uchovat identitu, která z nich v minulosti udělala nejpозoruhodnější multižánrovou hudební akci u nás, měly by se z letošního škobrtnutí poučit a nasměrovat své ambice zpátky od kvantity ke kvalitě. Jinak jim hrozí, že o svou tvář přijdou docela.

M. Zoul

Rostoucí zájem o postavení zvířat a boom veganské kultury s sebou nesou i složitější morální otázky, než jen zda je nebo není správné zabíjet zvířata pro potěchu chuťových pohárků. Jedním z témat ostrých polemik je krmení psů a koček. Zatímco psa domácího někteří označují za všežravce, kočka je masožravá bezpochyby. Selský rozum proto logicky velí dávat jí maso. Důslední vegani ale považují za problematické sponzorovat zabíjení zvířat i v tomto případě. A výrobci si to uvědomují. I u nás už jsou proto k dostání čistě rostlinná krmiva jak pro psy, tak pro kočky. Hlavně zastáncům krmení syrovým masem při této představě vstávají vlasy hrůzou a veganům vytykají, že svá zvířata týrají, když z nich dělají býložravce. Rostlinná krmiva však nejsou určena nějakým imaginárním

býložravým psům či kočkám, jsou sestavována veterináři z řady rostlinných, případně syntetických zdrojů podle nutričních potřeb skutečných, masožravých psů a koček. Veganské granule proto nepředstavují o nic větší týrání než ty běžné.

S. Vandrovce Špaček

Všichni máme rádi bizarní videa debat z devadesátých let. Kdopak neviděl fenomenální Duel Milana Knížáka a Miroslava Sládka? Zjevně je mají rádi i lidé z Paralelní polise, a tak naplánovali debatu o tom, zdali festival Prague Pride „zlepšuje toleranci k homosexuálům a transgender jedincům, anebo jde spíše o přehnaný tlak na už celkem tolerantní společnost“. V panelu měl zasednout příznivec pravicové filosofie Luboš Zálom, anarchokapitalista Martin Urza, nacionalista Pavel Matějny. A transgender aktivistka Marie Feryna, která kvůli účasti Matějného nakonec přijít odmítla. Na organizátory se snesla smršť kritiky. Bylo jasné, že Feryna by hrála spíše roli terče posměšků než rovnocenného soupeře a navíc by diskutovala s reprezentantem skupiny, která LGBT lidem přeje fyzickou likvidaci. Její odstoupení z diskuse je pochopitelné a názory typu „zazníť mají všechny hlasy“ neobstojí, protože hrozby násilím jsou nepřijatelné. Na druhou stranu, při jiném zastoupení diskutujících jsme mohli zažít skvělou zábavu – jako když před pár lety ve studentském klubu v Celetné diskutovali Ondřej Slačálek a Roman Joch o feminismu.

O. Novák