

**NAŠE
NÁRODNÍ
IDENTITA
V REFLEXI
UMĚLECKÝCH OBORŮ
A KREATIVNÍCH
OBLASTÍ**

**MARTINA ČERNÁ
JANA NÁVRATOVÁ
VERONIKA ŠTEFANOVÁ
BOHUMIL NEKOLNÝ
A KOL.**

Bohumil Nekolný ÚVOD	3	Martin Charvát LZE V TAK GLOBALIZOVANÉM ODVĚTVÍ, JAKO JE REKLAMA, VYSTOPOVAT NÁRODNÍ IDENTITU?	206
Lubomír Martínek IDENTITA, NEBO INTEGRITA?	12	Zdeněk Krížek ČEŠI A REKLAMA	213
Jan Paul ČESKÁ IDENTITA V KULISÁCH MARNOSTI	24	Vladimír Czumalo ARCHITEKTURA A IDENTITA	230
Martin Porubjak BUKOLICKÁ SCÉNÉRIA SMEJÚCICH SA BEŠTÍÍ	46	Radomíra Sedláková SOUČASNÁ ČESKÁ ARCHITEKTURA JAKO ODRAZ STAVU SPOLEČNOSTI	241
Irena Hejdová SMĚJÍCÍ SE BESTIE V NADĚJI I POKUŠENÍ (ANEŽ VŠUDE DOBRĚ, DOMA NEJLÉPE)	59	Veronika Štefanová JAK ČESKÝ JE ČESKÝ NOVÝ CIRKUS	256
Michael Prostějovský, Pavel Bár FENOMÉN „ČESKÝ“ MUZIKÁL	71	Martina Černá, Nina Malíková ČESKÁ LOUČKA: KOMERČNÍ POP – OSUD, NEBO NÁRODNÍ DĚDICTVÍ?	270
Lander Lenaerts DŽEZ, NE JAZZ (ZROZENÍ MODERNÍHO JAZZU V ČESKOSLOVENSKU 1958–1969)	88	Lucie Rozmáňková HLEDÁNÍ ČESKÉHO BALETU JAKO SOUČÁST HLEDÁNÍ ČESKÉ NÁRODNÍ IDENTITY	282
Jan K. Rolník JE SOUČASNÝ ČESKÝ JAZZ OPRAVDU ČESKÝ?	98	Helena Havlíková LET VĚZNĚNÉHO ORLA	294
Jana Návratová KULTURNÍ IDENTITA A CONTEMPORARY DANCE	114	Kakaxa Koszuszleblebleshotár SOUČASNÝ STUDIOVÝ ZVUK ČESKÝCH POPROCKOVÝCH NAHRÁVEK	320
Ladislav Zikmund-Lender ARCHITEKTONICKÝ KUBISMUS JAKO „NÁRODNÍ“ VÝVOZNÍ PRODUKT?	125	Jakub Nový ODRAZ ČESKÉ IDENTITY V TEXTECH ČESKÉ POPULÁRNÍ HUDBY	336
Jolana Matějková NÁRODNÍ IDENTITA ANEB ODCHOD A NÁVRAT NAŠICH ELIT VE 20. STOLETÍ – LÉTA 1939, 1948 A 1968	143	Jaroslav Faltus KULTURNÍ A NÁRODNÍ IDENTITA VE HRÁCH	351
Milena Oda ROZPOLCENOST MÉ IDENTITY V LETECH 2000–2011	156	Darina Zavadilová PRODUKTOVÝ DESIGN V KONTEXTU SPOLUPRÁCE ČESKÝCH DESIGNÉRŮ S TRADIČNÍMI ČESKÝMI VÝROBCI SKLA A PORCELÁNU	358
Milena Bartlová EMOCE, PAMĚŤ A IDENTITA: ROLE KULTURNÍCH PAMÁTEK A VYTVARNÉHO UMĚNÍ V KONCEPTU „NÁRODNÍ KULTURNÍ IDENTITY“	173	Barbora Zelníčková KRAJINA ZÁSTĚR	372
Jiří Siostrzonek HLEDÁNÍ IDENTITY „ČESKÉHO ČLOVĚKA“ V DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII V 80. A 90. LETECH 20. STOLETÍ	184	SUMMARY	390
		RECENZNÍ POSUDEK – DOSLOV	391

Na samém začátku příprav výzkumného projektu Mapování kulturních a kreativních průmyslů v ČR bylo zjevné, že „mapování“ nejde zúžit na pouhé definice kreativního sektoru a kvantitativní výčty, ale že je potřeba vybudovat i zpětné vazby kvalifikovaných analýz. A v prvé řadě vazby mezi uměleckými obory, kulturními a kreativními oblastmi a českou národní (potažmo kulturní) identitou. Pokud vycházíme z předpokladu, že rozvoj kulturních a kreativních průmyslů může představovat účinný způsob eliminace případných negativních jevů spojených s procesem globalizace, pak je nezbytné poznat, v čem spočívá specifičnost naší identity právě v uměleckém, kulturním a kreativním prostředí. Na začátku zadání této kolektivní monografie stála hypotéza, že české kulturní a kreativní průmysly se snažily v uplynulých dekadách spíše napodobovat zahraniční vzory a modely, než aby byly samy originální a autentické a přicházely tak s původními koncepty, produkty a službami.

Šestadvacet esejů, které obsahuje tato e-kniha, zkoumá, jak se národní identita promítá do umělecké tvorby a do kreativních oblastí, ale také řeší otázky jako dichotomie kvality a osobitosti či, dichotomie kvality a národní specifičnosti. Řada úvah se dotýká i problémů kontinuity českého umění a narušování přirozeného vývoje této kontinuity častými

politickými změnami v minulém století. Nepřímo se skrze názory expertů otevírá i diskuze k parametrům naší kulturní politiky, k možnostem kulturních strategií a kulturního plánování vůbec.

Expertní analýza se dotkla následujících oborů a oblastí: architektury, divadla, muzikálu, tance a nového cirkusu, fotografie a filmu, rozhlasu a televize, výtvarného umění, ale rovněž reflektuje takové fenomény, jako je reklama, design, móda či videohry.

Průvodce textem:

Lubomír Martínek v úvodní esejí rozeznává dva druhy identity, které nejsou ve vzájemném konfliktu. Individuální identita je ta autentická, která se skládá z několika vrstev, souvisejících s tím, jaké člověk hraje různé společenské role. Člověk cítí i potřebu být součástí většího celku. Tato potřeba má biologické i archetypální příčiny. Jejím výsledkem je identita kolektivní, která je svou povahou zástupná. Důležitější kategorií než identita je podle autora integrita, které dosáhneme tehdy, když umíme odpovědět na otázky, odkud pocházíme, co jsme a kam bychom rádi došli.

Esej **Jana Paula** se zabývá problémem české identity v současném výtvarném umění. Klade si otázku, co ještě zůstalo v umění české,

typické, autentické, neglobalizované, nedotčené multikulturalismem, módním trendem, v němž se ztrácí vše, co kdysi bylo našimi předky pracně vykutáno z „hnoje poníženosti“. Paulův výsostně skeptický úhel pohledu je přitom značně inspirativní.

Martin Porubjak se pokusil definovat výraznou tendenci v současné české divadelní kultuře, a to z pohledu divadelníka, který sice domovskými patří do kultury slovenské, ale má velmi blízko ke kultuře české. Vychází přitom ze známé charakteristiky, kterou nás „poctili“ nacisti, totiž že „Češi jsou smějící se bestie.“ Smích, výsměch, ironie a grotesknost v tradicích od Haška až ke Kafkovi charakterizují podle něj velmi výrazně českou literaturu a divadelní umění – ale i film, výtvarné umění a hudbu. Porubjak se však soustřeďuje na divadlo a především jako pars pro toto na dramatickou tvorbu Karla Steigerwalda, která se vyznačuje groteskní optikou nemilosrdně „pitvajících“ historické i aktuální osudy české společnosti, českých dějin, české politiky, ale i „české“ mentality, morálky a národních mýtů. Je to obraz zdeformovaný jako portrét v křivém zrcadle, ale – paradoxně podle autora – svědčící, o Steigerwaldově téměř romantické tužbě po „očistění“.

Na název Porubjakovy eseje *Bukolická scéna smějících se bestíí* jakoby navazuje svým

titulem **Irena Hejdová: *Smějící se bestie v naději a pokušení***. Z ironického úhlu totiž reflektuje stejné téma v současném českém filmu. Analyzuje nejnavštěvovanější české filmové komedie posledních let a dochází k názoru, že mají mnohé shodné rysy v rovině obsahové i formální, v rovině herecké či myšlenkové. Autorka se snaží dokázat, že jejich shodné rysy mohou svědčit i o jistém společném myšlenkovém zázemí či společně hlásaném světonázoru. Limity této pospolitosti jsou předmětem jejich úvah. Autorka je schopná i nebyvalého odstupu, když píše: „*Relativizace hodnot, o níž je v textu řeč, zjevně prostoupila i můj text plný nepodložených, ale o to kategoričtějších tvrzení, zesměšňování hodnocených filmů a novinářsky povrchních, argumentačně nepodložených soudů. Ostatně jakékoliv pokusy o definici národní povahy jsou vždy poněkud ošemetné a zjednodušující. Snad žánr eseje tuto zhoubu snese stejně, jako čeští diváci snášejí zhoubu komedializace.*“

Michal Prostějovský a Pavel Bár ve své práci poučeně rozebírají specifickou fenoménu českého muzikálu. V posledních letech existuje jistý kult původního českého muzikálu a autoři si kladou provokativní otázku: Je tento „český“ muzikál ještě vůbec muzikálem? Základní odlišnost podle autorů spočívá už v jeho formování, které probíhalo na zcela jiných profesionálních principech

než ve světě anglosaském nebo v německy mluvících zemích. Chybí i poučená reflexe muzikálových inscenací kritikou obcí stejně jako teoretické práce širšího rozpětí, které by se současnému domácímu muzikálovému dění věnovaly. Český muzikálový trh si navíc vytvořil specifického diváka, který jde či jede za svými oblíbenými tvářemi z televizní obrazovky, nikoliv za kvalitním divadelním představením. Jde o přesnou deskripci limitů domácí, – chcete-li „národní“ – specifčnosti tohoto importovaného žánru.

Lander Lenaerts se ve své práci věnuje dalšímu importovanému fenoménu – modernímu jazzu let padesátých a šedesátých. Československý jazz měl podle něj velmi originální a jasně odlišitelný zvuk. Ačkoli inspirovan především jazzem americkým, je rovněž hluboce zakotven v evropské klasické a lidové hudbě. Třebaže je to typické pro většinu evropského jazzu, u československého jsou kořeny určitě ještě výraznější, navíc je mnohem více zaměřen na kompozici. Mnoho československých skladatelů experimentovalo s dlouhými suitami, rytmickými změnami, zvláštními zvuky a melodiemi a s neobvyklým aranžmá s příchutí avantgardy. Esej nabízí – po Martinu Porubjakovi – další pohled ze zahraničí na českou (v těch letech ještě československou) kulturu.

Přímo na Lenaerts navazuje **Jan K. Rolník** stěžejní otázkou, která je současně názvem jeho stati: *Je současný český jazz opravdu český?* Esej si klade za cíl nastínit situaci současné české jazzové hudby z hlediska estetických charakteristik a specifík. Autor se nejdříve věnuje základním pojmům jazz a český jazz, pak se pokouší najít odpovědi na otázky: co je český jazz, jaká jsou jeho specifika a čím se vymezuje vůči jazzu „nečeskému“. Pro svůj obor místo „identit“ nabízí Wittgensteinův termín „rodinných příbuzností“.

Jana Návrátová se věnuje současnému tanci, který je v českém uměleckém kontextu poměrně novým odvětvím. Jeho specifickým rysem je kosmopolitní, globální povaha, a přitom přímá vazba na individuální tělo a osobnost umělce. Tato extrapolace problematizuje diskurs na téma kulturní identity v tomto žánru. Text dokládá, že historické kořeny současného tance, zapuštěné v Čechách do období moderny 20. let a hodnot první republiky, zůstaly otisknuty v několika generacích. A že to platí především u žen, které navštěvovaly rozvinutou síť soukromých tanečních škol, jejichž význam nebyl dosud dostatečně doceněn. Specifikem současného tance jako svého druhu atributu demokracie je skutečnost, že v mezinárodním kontextu funguje komunita současných tanečníků jako umělecká diaspora, která přirozeně aktivně spolupracuje,

vzájemně se podporuje a nevnímá hranice. Závěry studie Jany Návrátové jsou jednoznačné – je nezbytné reflektovat, jak právě tento obor zcela jinak vnímá pojem „národní identity“.

Ladislav Zikmund Lender se ve své stati snaží redefinovat český jako „národní exportní produkt“. Tento architektonický kubismus bývá interpretován jako české národní specifikum a prostřednictvím tohoto prizmatu je také téměř bezvýhradně prezentován. Autor přitom ale ve své eseji tvrdí, že ve skutečnosti kubistické, případně krystalické formy, byly a jsou přítomny v architektuře od počátku století až po současnost a že často bývá koncept kubismu zaměňován za pouhé formální využití „kubického“ tvaru. Příspěvek představuje některé aspekty exportu českého trojrozměrného kubismu v době jeho vzniku, způsoby prezentace trojrozměrného kubismu v době socialismu jakožto možné „továrny“ na valuty a trochu globálně nekontextuální prezentaci v době současné. Především se zaměřuje na diskrepance mezi kubistickou architekturou a designem jako nadnárodní a nadčasovou strategií a kubistickou architekturou a designem jako mytizovaným českým národním stříbrem. Snaží se poukázat na to, pod jakým ideovým nánošem „vyvážíme“ českou kulturu do zahraničí, a klade si legitimní otázku, zda je-li současný (nacionálně založený) směr správný.

Publicistka **Jolana Matějková** prověřuje národní identitu ve vazbě na odchody a případné návraty našich elit v průběhu dvacátého století. Připomíná, že proces sebeuvědomění, ať už v životě jednotlivce či národa, znamená přenést věci z nevědomí do vědomí a integrovat témata, která bychom nejraději z paměti vymazali. Dle ní jsme se stále nevyrovnali s odsunem sudetských Němců, se začleněním menšin, nepotrestáním těch, kteří u nás roztáčeli kola totality. Natož s nově příchodními např. ze zemí třetího světa, ale i z krajiny bývalého Sovětského svazu.

Na předcházející stať přirozeně navazuje **Milena Oda**, autorka, která řadu let žije v zemích s německým jazykem, jímž píše i své prózy. Během svého pobytu v Německu byla vystavena situacím, kdy se musela začít zabývat svojí národní identitou a českým charakterem. Osobně byla „šokována“ svým náhlým příslušenstvím k „východní“ Evropě. Jako autorka však cítí, že se vymyká stereotypnímu pohledu na českou zemi a kulturu (na rozdíl od autorů jako Jáchym Topol či Jaroslav Rudiš, kteří jsou pod touto značkou v německy mluvících zemích prodáváni). Ve své eseji také vyjadřuje lítost nad slabou propagací současného českého umění a literatury v Německu – což je jeden z důvodů, který ji přivádí k názoru, že Češi jsou národem kulturních ignorantů.

Se závažnou studií, která patří k těžišti této monografie, přichází **Milena Bartlová** pod titulem *Emoce, paměť, identita: role kulturních památek a výtvarného umění v konceptu „národní kulturní identity“*. Pracuje s tezí, že od poloviny 19. století se výtvarná produkce zaměřovala na vědomou a cílenou konstrukci národně identifikačních příznaků, které se nově ustavená věda o výtvarném umění snažila rozpoznat i v uměleckých památkách předchozích epoch. Odlišování českojazyčné a německojazyčné kultury v Čechách (a v menší míře na Moravě) bylo obtížné, protože vizuální umění je ze své podstaty mimojazykové. Zpravidla se nakonec odlišovalo podle komunikační řeči, případně politické identity umělce, což je položka, kterou se ani po desetiletích cíleného studia nepodařilo úspěšně promítnout do minulosti. S touto komplikovanou historií je nutno pohlížet i na otázku, zda a jak lze charakterizovat tvorbu vizuálních umělců jako národně příznakovou. Bartlová je přesvědčena, že v každém případě je nutno metodologicky odmítnout představu, že by se národní identita projevovala v uměleckých dílech jaksi samozřejmě a přirozeně.

Na hledání identity „českého člověka“ se na příběhu dokumentární fotografie 80. a 90. let minulého století zaměřil **Jiří Siostrzonek**. Poukazuje na skutečnost, že pro zkoumání psychofyzické identity člověka, sociální a národní identity v české společnosti od

přelomu 80. a 90. let až po současnost existuje kromě jiných zdrojů rozsáhlý a zatím málo probádaný depozitář artefaktů vizuální kultury daného období. Cílem jeho eseje je postihnout některých proměn zobrazování „českého člověka“ na základě vybraných prací profesionálních i amatérských dokumentárních a reportážních fotografií, kolektivních fotografických projektů či kurátorských konceptů. Analyzuje různé vrstvy identity a předmět svého zájmu (dokumentární fotografii) reflektuje v kontextu sociologie.

Další z oslovených autorů **Martin Charvát** si za téma postavil otázku, zda v tak globalizovaném odvětví, jako je reklama, lze vystopovat národní identitu. Dokládá, že typickým rysem úspěšné české reklamy je humor, který je ale velice specifický. Naše reklama sice získala za uplynulé období mnohá mezinárodní ocenění, ale jenom za reklamy globálně cílené, které však nevyužívají toto české specifikum. Autor vidí důvod v tom, že velká část kampaní musí být schvalována v zahraničních centrálech, kde kreativní nápady narážejí na nepochopení, pramenící z odlišného kulturně-historického kontextu. K velice zajímavým postřehům této studie patří vyargumentované tvrzení, že v naší reklamě se projevuje velká tolerance české společnosti k okrajovým společenským a kulturním jevům.

Téma reklamy a specifík české mentality rozvíjí **Zdeněk Křížek**. Zamýšlí se nad tím, jaký vliv mají tato specifika na podobu české či v Česku užívané reklamy a jakým způsobem se uplatňují globalizační vlivy, a uvádí, že v tomto odvětví kreativních průmyslů mají spíše limitující roli. V centru jeho pozornosti je mimo jiné vztah Čechů k humoru v reklamách, k sexismu (erotickým symbolům a podtextům), postavení seniorů jako cílové skupiny, a konečně i vývojovým trendům v českých reklamních textech. Přistupuje k analýze z pozice praxe a vychází především ze svého působení v oblasti reklamy.

Práce **Vladimíra Czumala** *Architektura a identita* vytváří další profilovou část celé monografie. Esej se zabývá historickými souvislostmi v architektuře a snaží se vymezit národní identitu ve stavebních slozích. Ukazuje, jak může architektura odrážet identitu národní i individuální. Do jaké míry se stavby dokážou stát nositelem sociální koheze národa, nastiňuje na ukázkách z knihy Christiana Norberga-Schulze *Genius loci*. Zároveň odkazuje na prostý fakt, že stavby provázejí člověka od zrození ke smrti a jsou tak součástí celého života lidského individua. A zdůrazňuje, že pro identitu je podstatná fixace v prostoru a čase. V eseji jsou nastíněny inspirační zdroje ze zahraničí a jejich vliv na stavby na území České republiky, včetně vnímání identity těchto

staveb Čechy. V této souvislosti připomíná, že existují stavby, které odrážejí českou identitu a jsou pro české prostředí charakteristické. Architektura tedy může vytvářet prostředí, se kterým se můžeme identifikovat, nedokáže však programově identitu vytvářet.

V další eseji **Radomíra Sedlákové** už v názvu vnímá současnou českou architekturu jako odraz stavu společnosti. Autorka je přesvědčena, že architektura je významným kulturním fenoménem, který vypovídá o stavu společnosti, přičemž na rozdíl od jiných uměleckých druhů se vyznačuje větší mírou setrvačnosti, neboť projekt a realizace jdou za sebou často až s několikaletým (či dokonce mnohaletým) zpožděním. Věnuje se vývoji architektury na území České republiky před obdobím socialismu, v letech 1948 – 1989, kdy byl pojem *architektura* nahrazen pojmem *výstavba*, jakož i situaci po roce 1989, kdy stát přestal být investorem téměř čehokoli. Autorka ve své eseji popisuje nejenom trendy v architektuře a jejich vazby na společnost, ale z každé epochy uvádí i četné příklady včetně popisu aktuálního dění: od zateplování a estetizace panelových domů přes řadové zástavby nových rodinných domů až po velké developerské projekty.

Veronika Štefanová se zabývá fenoménem nového cirkusu, poměrně mladé umělecké

discipliny, a snaží se definovat jeho „češství“. Esej se věnuje tomuto tématu v kontextu současného divadelního a performativního umění, uváděného na našem území. Na český nový cirkus je nahlíženo divadelním prizmatem, přičemž hlavním cílem eseje je najít a popsat specifika, která nový cirkus s českým uměleckým prostředím spojují. Součástí eseje jsou i kulturně politické aspekty tohoto fenoménu stejně jako jeho společenský dopad a mezinárodní přesah. Pro bližší charakteristiku současného stavu českého nového cirkusu jsou uvedeny vlivy cirkusových umění na českou divadelní kulturu jako takovou, a to od avantgardy 30. let až do současnosti.

Dalším – jakoby menšinovým – divadelním žánrem se zabývá studie **Martiny Černé** a **Niny Malíkové** *Česká loutka: komerční pop, osud či národní dědictví?* České loutkářství je interpretováno jako součást profesionálního českého divadla a jako celosvětově známý fenomén. Dialogicky pojatá esej dvojice autorek se dívá na českou loutku z netradičního úhlu pohledu jako na předmět mainstreamové kultury. Loutka jako hračka, dekorační objekt či suvenýr je jev, se kterým se setkáváme od počátku 20. století. Její pokleslá až kýčovitá podoba určená pro masovou zábavu, turistický konzum a její využití jako spotřebního zboží se stane východiskem i pro úvahu nad důvody, proč je fenomén loutky a loutkovitosti příznačný

právě pro Česko a jak souvisí s českou národní identitou (včetně toho, jak miniaturizace loutky konvenuje s obrazem „malého českého člověka“).

Kolektivní monografie pokračuje studií **Lucie Románkové** o českém baletu. Hledání a nacházení současného českého baletu chápe jako součást hledání české národní identity. Scénický tanec v západní kultuře není zdaleka jednotlým nadnárodním proudem. I v případě klasického baletu, který je synonymem internacionality, je skutečnost mnohem rozmanitější, existují různé národní styly, resp. školy. Každá má svá specifika a je na první pohled pohybově rozpoznatelná. Vytvořit originální český balet a vazbami na naše kulturní dědictví se pokusili až Saša Machov, Luboš Ogoun a Pavel Šmok. Za komunismu však převládá nezáměr o budování vlastní značky, který se začal projevovat až po roce 1989.

Opeře je věnována esej **Heleny Havlíkové** s metaforickým titulem *Let vězněného orla*. Pokouší se interpretovat paradoxy naší národní identity v kontextu uvádění děl Leoše Janáčka během minulých patnácti let. Odkazuje přitom na fakt, že Janáčkovy opery jsou v zahraničí uváděny výrazně častěji než v České republice. Autorka si všímá rozporu mezi nadšeným přijímáním Janáčka v zahraničí a mnohem odměřenějším přijetím v případě českého

publika. Hledá příčiny tohoto jevu a poukazuje na klesající trend uvádění Janáčka v České republice. Podle autorky je dosavadní vývoj uvádění a přijímání Janáčkových oper je potvrzením dilematu české národní identity, kdy na jedné straně jsou Češi pyšní na úspěchy Janáčkových oper v zahraničí, na straně druhé se pak projevuje naše neschopnost rozvíjet dál své vlastní tvořivé tradice. Akceptace Janáčka tak otevírá velké téma: jak naši kulturní identitu vnímá a přijímá svět.

Autor s pseudonymem **Kakaxa**

Koszuszhlebleshotár se zabývá jednou z oblastí kreativního sektoru, a sice nahrávacím průmyslem. A věnuje se současnému studiovému zvuku našich poprockových nahrávek. I v tomto zdánlivě odtažitém odvětví se pokouší zaznamenat případná česká specifika a z úplně jiného pohledu odkazuje fakt, jak je naše hudební scéna v tomto smyslu bohatě diverzifikovaná a vysoce rozvinutá.

Jakub Nový navazuje odrazem české identity v textech české populární hudby. V eseji jsou rozebrány ukázky písňových textů české hudební scény posledního půlstoletí. Popová hudba byla vymezena v širším pojetí včetně žánrů jako folk, rock, punk a další styly, které s ní souvisí. Autor se zaměřuje na inspirační zdroje, vyplývající z historických událostí, kterými Česká republika v posledních padesáti

letech prošla. Je zde popsán vznik textů v období roku 1968 a během normalizace – tvorba autorů, kteří byli komunistickým režimem pronásledováni, ale také výtvoři prorožimních textařů. Esei se snaží reflektovat tvorbu v devadesátých letech, nové trendy a inspirační zdroje, které byly veřejností pozitivně přijímány. Celá studie je provázána leitmotivem – paradoxem prostupování politiky a českých písní.

Dalším segmentem kreativních průmyslů se zabývá **Jaroslav Faltus**, který analyzuje jev národní a kulturní identity v prostředí videoher. Videohry tvoří nedílnou součást kulturního života společnosti, a proto i v přístupu k nim lze najít i stopy kulturní identity. Jako je každá země jiná, dají se vysledovat i různá specifika hráčské populace – obliba různých herních zařízení, průměrný věk hráčů a jejich zastoupení v populaci. Všechny tyto údaje do značné míry reflektují i národní identitu hráčů.

Co se týče samotných tvůrců her, zaznamenává autor, že v České republice neexistuje tendence snažit se vyjádřit ve hrách něco specificky českého. Autor klade provokativní otázku, zda je to vůbec žádoucí, protože cílem všech velkých vydavatelů je vytvořit co nejmasovější a co nejpřístupnější hru.

Darina Zavadilová se zabývá produktovým designem v kontextu spolupráce našich designérů s tradičními českými výrobci skla a porcelánu. Konstatuje, že řada výrobců sice v minulosti získala celoevropské uznání, pak ale vlivem společenských změn v průběhu 20. století mnozí z nich ztratili svůj někdejší význam. Synergie tradiční české řemeslné výroby s moderním přístupem produktových designérů může přinášet pozitivní dopad na výrobní značku a její export, na konkrétního designéra a v konečném důsledku také na image České republiky a vnímání českých řemeslných výrobků na zahraničních trzích.

Profilovým kreativním odvětvím byla vždy móda. **Barbora Zelničková** jí věnovala esej s poetickým názvem *Krajina zástěr*. Název pojí dva pohledy na českou zemi a kulturu. Krajina je prostředím, z něhož zástěra vyrůstá, z něhož vyrůstá jistý způsob české estetiky, která se velice dobře dá demonstrovat na způsobu oblékání. Esaj zkoumá problematiku módy a její návaznosti na krajinu, a to spíše ty nevědomé. Termínem *zástěra* se rozumí spíše oděv starší generace, avšak i tento kód se objevuje v pozměněné podobě dokonce i u generace nejmladší, jež se zdá být pohlčena globální uniformou. Dalšími klíčovými tématy jsou např. český vkus, vývoj naší módy v období komunismu, potřeba nebýt příliš vidět, absence fenoménu „street fashion“ a vývoj české

vesnice a českého města. Nakonec autorka píše: „*Vůbec se mi nechce brojit proti našemu podivnému vkusu, protože si uvědomuji, že se jedná mnohem víc o otázku stavu společnosti.*“

A dospívá tak k závěru, který obdobně prostupuje i řadu předcházejících textů, a sice jak se obraz společnosti promítá v širokém diapazonu uměleckých oborů, i do celého segmentu kreativních průmyslů. Ostatně k obdobným závěrům dochází i sociální antropolog **Jakub Grygar** v doslovu k celé kolektivní monografii.

Lubomír Martínek

IDENTITA, NEBO INTEGRITA?

RESUMÉ:

Autor ve své eseji rozeznává dva druhy identity, které nejsou ve vzájemném konfliktu. Individuální identita je ta autentická, která se skládá z několika stratigrafických vrstev souvisejících s tím, jaké člověk hraje různé společenské role. Člověk ale cítí i potřebu být součástí většího celku. Tato potřeba má biologické i archetypální příčiny. Jejím výsledkem je identita kolektivní, která je svou povahou zástupná. Důležitější kategorií než identita je podle autora integrita, které dosáhneme tehdy, když umíme odpovědět na otázky, odkud pocházíme, co jsme a kam bychom rádi došli.

SUMMARY:

In his essay the author recognises two types of identities that are not in conflict. Individual identity is authentic and consists of several stratigraphic layers associated with the fact that human beings play different social roles. But one feels the need to be part of a larger whole. This need has biological causes and is archetypal, resulting in a collective identity, which is by nature a proxy. The author places more importance on the term of integrity, which can be achieved by answering the question where we come from, what we are and where we intend to go, than the category of identity.

IDENTITA, NEBO INTEGRITA?

Je zvláštní, že čím víc se o něčem mluvívá, tím méně je jisté, zda to vůbec existuje. Ve 12. století bylo údajně jedním z nejužívanějších výrazů slovo svoboda. Historická nutnost, pokrok a národ spadají do téže kategorie sporných témat s omezenou platností. Hledači identity se to dnes hemží na každém kroku. Ještě poměrně nedávno stačilo, aby měl člověk jméno, slušnou pověst, odněkud pocházel, něčím si vydělával na živobytí – a bylo jasné, s kým máme čest. Dnes už jsou zapálenými bojovníky za národní identitu i od pupeční šňůry odtržení prznitelé jazyků v Bruselu, pro něž mateřština představuje nepřekonatelnou překážku.

Člověk je vržen do světa, který si nevybral a v němž si musí nalézt své místo. Protože není stromem vrostlým kořeny do země ani zvířetem, které mimo své teritorium zpravidla hyne, situace se značně komplikuje. Strategii, jak ke světu přistupovat, je tolik, až se z toho točí hlava nebo zvedá žaludek. Člověk je totiž jediný tvor, jenž se dokáže přizpůsobit i podmínkám, které mu zkracují nebo otravují život, a ještě v tom nalézat potěšení, případně smysl. K dosažení úcty už nestačí převzít životní styl předků, případně usilovat o smetení jejich životního stylu z povrchu zemského. Přehledné období odešlo spolu s 20. stoletím. Dnes už ani obecné mínění nepředepisuje, v co

věřit, nač přísahat, čím se živit, zda mít rodinu, jestli být věrný jednomu partnerovi nebo čím ubíjet volný čas. Současnost má mnoho nepříjemných rysů, ale jednu obrovskou přednost nelze evropské přítomnosti upřít: nikdo není nucen dělat nic, co se mu přičí, protože nikdo momentálně nedisponuje prostředky, jak ho k tomu nutit. Ovšem není také nikdo, kdo by sloužil jako obecně platný vzor – soudce, jehož slovo má váhu. Do houfu uctívačů může člověka dostat pouze vlastní nutková potřeba uctívání. Které modle hodlá přinášet oběti, záleží výhradně na něm. Člověk se obnažuje koneckonců i tím, jak se obléká. O svých snech, tužbách i vnitřním světě podává člověk přesnější zprávu spíše svým zevnějškem a gesty než velkohubými deklaracemi. Už ne pouze král, ale i poddaní jsou konečně nazí.

Potřeba být součástí většího celku se skládá z archetypálního puzení (historie

lidského rodu byla po desítky tisíc let historií tlup a kmenů), z biologické základny (dítě nemá šanci bez pomoci přežít), ale také z prosté potřeby lidské blízkosti. Každý člověk se skládá nejen z několika svářících se bytostí, musí hrát různé společenské role, ale ještě se skládá z několika stratigrafických vrstev. To je břemeno, s nímž je nutno se vypořádat.

Spodní vrstvu tvoří základní emoce, které jsme posbírali v místě narození. Mnoho reakcí se předává jako štafeta z generace na generaci. Pocit libosti, který v nás vyvolává oblíbený pokrm, vzniká už v břichu matky. To, co chutná nám, velmi často chutná i soukmenovcům, což tvoří neviditelnou, ale pevnou vazbu. Lidé podobných zkušeností a jazyka jsou nám automaticky bližší než ti, kdo projevují i radost a smutek odlišně. Typičtí představitelé jednotlivých zemí nejsou pouze figurky z veseloher, ale

skuteční lidé, sice poněkud zploštělí, ale reálně se vyskytující v údivně vysokém množství. Málokdo člověka tak pobaví jako Texasan v holinkách a stetsonem na kebuli, nezvratně přesvědčený o tom, že je zástupcem civilizace, jíž patří budoucnost. Karikatury skutečně existují, ale není nutné být karikaturou. Koneckonců na nezničitelnosti archetypů si vylámali zuby i všichni tvůrci nového člověka. Nadělat ze spořádaných pivařů běsnící smečku dokáže pod fanglí rasové čistoty kdejaký Adolf. Stačilo, aby Josif Vissarionovič vyzval k obraně matičky Rusi, a do Rudé armády se začali hrnout i bělogvardějci, emigranti a potomci jeho obětí. Rovněž napravování křivd spáchaných na předcích je spolehlivý nástroj, jímž je možné poštvat sousedy proti sobě, jak názorně předvedli obyvatelé Jugoslávie. Nejinak fungují vesničané, kteří tráví čas vzájemným pomlouváním, ale jakmile na jednoho z nich vztáhne soused z vedlejší vesnice ruku, postaví

se na jeho obranu jako jeden muž. I toto poznání je užitečné, protože patří k nezměnitelným přírodním zákonům, s nimiž vlády počítají, protože jim usnadňují vládnutí. Zde se rozprostírá království generalizací, exaltovaných vášní, xenofobie, temných sklonů, běsů, zastydlých nevraživostí, předsudků, klišé a nepřežvýkaných informací. Prostý fakt, že prostředí vytváří řadu příbuzných rysů i mezi lidmi, kteří jinak mají pramálo společného, výzvy k jednotě rozhodně neopravňuje. Tvrzení politiků, že je třeba táhnout za jeden provaz, protože jsme všichni na jedné lodi, je půvabný důkaz jejich omezenosti. Stát není loď a nevhodná metafora je nástrojem ohlupování. Takzvaná společnost je pouhá množina bytostí obývajících stejný prostor. Není to ani organismus, ani nedotknutelná posvátná kráva. Solidarita se rodí jen v případě vnějšího ohrožení, jednoty lze dosáhnout jen terorem. Pouze katastrofy – ať už přírodního, nebo lidského původu –

dokážou stmelit populaci do masy takřka homogenní, kdy jdou egoistické zájmy na okamžik stranou. Člen StB, který mě vyslýchá mou mateřštinou, se v příteli nepromění. Teprve když se vyrovnám s tím, že i já s ním sdílím mnoho společného, mohu se pokusit vymezit také to, co nás odlišuje. Za normálních okolností, je-li toto označení v úvahách o soukmenovcích vůbec možné použít, by se mělo spíš jednat o hledání zásad umožňujících soužití a o trestech za jejich porušování. Je lepší být samostatně uvažující občan než zapálený vlastenec.

Protože v příliš velkém společenství lze nalézt uspokojení jen ve vzácných případech, je následující vrstva vnitřního světa tvořena vztahy s lidmi, s nimiž nás spojuje společný zájem. Společnost duševně spřízněných je především úlevným spočinutím, kdy není nutné vše vysvětlovat a je možné se dorozumívat v narážkách.

Podobná zkušenost, společné reference a především společný nepřítel jsou nezbytnou etapou dalšího vymezování. Dodnes naprostá většina světové populace pouze v nových podmínkách rekonstruuje prapůvodní neolitickou vesnici čítající bratru sto padesát duší. I hrdý Pařížan se pohybuje ve zhruba stejně velkém okruhu jako obyvatelé atolu v Tichém oceánu. Nemluvě o tom, že jsou úkoly, na něž jedinec prostě nestačí. V poustevně se symfonie zahrát nedá, řízení trojstěžníku člověk sám nezvládne, věda si vyžaduje týmovou práci, divadlo, cirkus nebo tanec je lepší provozovat v ansámblu... Tam, kde existuje společný cíl, tam vznikají kvalitnější mezilidské vztahy. Radost z konverzace je nenahraditelná, přílišná samota vede k těžkým psychickým poruchám, bez konfrontace s druhými je intelektuální zrání vyloučeno. Sdružování tohoto typu se netýká pouze zájmových seskupení, ale i klubů, církví a politických stran. Rozdíl mezi členem

předměstského gangu, sportovním fanouškem nebo třeba členem umělecké skupiny je dán pouze duševní úroveň jednotlivců, z nichž se ona sdružení skládají.

Ale i tato odpověď má svá úskalí. Duševní zmatky vyznavačů jednoho učení, ale různého původu jsou toho krásným příkladem. Maďarský futurista je částečně Maďar a částečně futurista a setkání s argentinským futuristou může skrývat nemilá překvapení. Právě podobná setkání jsou příležitostí zahlédnout skrytou část vlastní osobnosti. Nepříjemným rysem spolkaření je pokřivení žebříčku hodnot. Málokdo dokáže měřit stejným metrem kolegovi i protivníkovi. Matka hájící syna, z něhož se vyklubal zločinec, je nedílnou součástí panoptika, v němž jsme nuceni žít. Bezpodmínečnou mateřskou lásku je třeba přijmout jako biologický fakt nezbytný k zachování rodu. Složitá hra zaslepenosti, shovívavosti, solidarity

a odpuštění však nebere konce ani tam, kde nemá co pohledávat. Lékař, jenž se dopustil profesionální chyby, se může spolehnout, že ho kolega podrží, policista nepřipustí, aby přehmat podřízeného byl posuzován stejně jako u kohokoli jiného. Omlouvat spoluhraníka přistiženého při defraudaci patří k běžným jevům politické hry. Bylo by však trestuhodně naivní si namlouvat, že praní špinavého prádla v mafiánských rodinách jednoho krásného dne zmizí. Člověk, jenž se nedal připravit o hrdost vyvažovanou studem, se obejde bez přikrašlování a nepotřebuje ve svých blízkých vidět anděly, protože anděl je bez ďábla nemyslitelný. Je-li andělem můj spolubydlící, pak ďáblem musí být soused. Skutečnost je nejen složitější a záladnější, ale také pestřejší a zábavnější. Ochuzování reality zjednodušeným pojmenováním dokáže uspokojit jen hlupáka nebo lenocha.

Méně skromní, jimž nevyhovuje teplo rodiny ani v přeneseném smyslu slova, ti, kdo hledají způsob, jak nezakrnět nebo se alespoň nenechat zmenšit na stranickou velikost, se musí v rámci možností, v podmínkách diktovaných prostředím, vydat po poněkud strastiplnějších stezkách. Poslední, nejobtížnější etapa emancipace spočívá v tkaní jemné pavučiny osobních přátelství, kde každý jednotlivec tvoří samostatný vesmír a představuje partnera k jedné ze složek vlastní osobnosti. Mít v okruhu svých známých dobrodruhy, snílky, hráče, umělce, dříče, badatele, podivíny a samorosty různého původu, kteří zastávají názory sahající od jednoho pólu k druhému, znamená mít zvědy ve zcela odlišných vesmírech, je to způsob, jak se zbavit tíživého pocitu uzavřenosti, který je spjat i s tím nejsympatičtějším společenstvím. Nevýhodou je, že je člověk nemůže pozvat na oslavu narozenin, protože by

si rychle vlétli do vlasů a je vyloučeno, že by se dokázali domluvit.

Z předchozího je zřejmé, že pátrání po lidech, s nimiž je možné se identifikovat, se rozbíhá mnoha směry nejen podle povahy tazatele, ale i podle doby jeho příchodu na svět. To přirozeně vylučuje jednoznačnou odpověď. Čech, který zažil na vlastní kůži Mnichov, bude své spoluobčany vidět jinak než ten, kdo byl očitým svědkem normalizace. Pokud nebyl ochotný se přidat ani k aktivním normalizátorům, ani k pasivním znormalizovancům, stále ještě se musel rozhodnout pro některou z četných forem vzdoru nebo pro samotu. Období normalizace bylo nechutné také tím, že neumožňovalo si vyzkoušet síly. I volba zaměstnání byla podmíněna tak nepříjemnými podmínkami, že často zbývala jen sebedestrukce. Ohybná byla také hloubka nesmyslů, které byli mnozí spoluobčané ochotni papouškovat pro sporné blaho svých potomků,

i zbytečnost obětí, jež byli ochotni gerontokracii přinášet. Následující období standardizace bylo nechutné pro změnu zase lehkostí, s níž se lidé vzdávali i věcí, které by jim pomohly diktaturu kolaborantů na sebeničení přežít. Zástup umělců, z nichž se vyklubali talentovaní kariéristé, poustevníků, kteří neodolali kouzlu konzumu, ctihodných disidentů, kteří při výkonu funkcí prošustrovali těžce nabitý morální kredit, tvořil pestrý vzorník lidských povah. O houfech vrtichlostí, podvodníků, patolízalů a oportunistů ani nemluvě. Naštěstí je vlastenectví víra jako každá jiná a zkušenost ji nemůže zvíkat, takže hrdých patriotů příliš nebylo. Setkal jsem se i s vysloužilci, jimž se vlast odvděčila za službu v osvobozeneckých armádách desítkami let v Jáchymově a kteří umírali v přesvědčení, že jsou syny kultivovaného národa. Ten, kdo chce vidět své spoluobčany jako nebohé oběti, lehko nalezne hromadu

argumentů, jak své přesvědčení uhájít. Rovněž postoj, jež člověk k svému rodišti zaujme, patří k věcem, které jsou v jeho moci. Výhodou malých zemí je, že se musí vyrovnávat pouze s protektoráty a okupacemi. Obrovské vzepětí obrozenců přineslo Čechům nejen vlastní jazyk, ale ušetřilo je i německých výčitek svědomí. Nesamozřejmost české existence člověka chrání před mesianismem a velkopanskou zpupností obyvatel zemí přesvědčených o svém světodějném poslání.

Hrabě Thun prý prohlásil: „*Být Čechem není zločin, pouze ostuda.*“ Nad tímto výrokem je možné se buď spravedlivě pohoršit, nebo zamyslet. Pokud sám sebe nepovažuji za neposkvrněného slušného člověka prostého omylů a pochybných sklonů, mohu to jako výchozí hypotézu bez obtíží přijmout. Není vyloučeno, že hrabě byl ve svém hodnocení až příliš shovívavý. Koneckonců zločinnost předchozího

režimu potvrdil i parlament. A protože trval poctivých čtyřicet let, což byla jediná poctivá věc, kterou dokázal, musel k jeho budování a fungování přiložit ruku příslušný počet zločinců, neboť zločinný režim bez zločinců nedokázali vymyslet ani absolventi školy čistého humoru bez vtipu. Připočteme-li k činorodým aktivistům, milicionářům, modrokošiláčům také členy ostatních organizací, kteří svým podpisem projeví souhlas s ponižováním, pronásledováním a vězněním zbývajících obyvatel území, jež se rozkládá v prostoru bývalého království českého, pak můžeme snadno dojít k závěru, že zločinci tvoří nadpoloviční většinu populace, což není právě ideální výchozí pozice pro svobodné volby. Dnes už sice bývalí členové spolků přátelství hrdě prohlašují, že byli prachšproští oportunisté, neb jejich pacičky jsou čisté, ale úmysly se do statistiky nevejdou. Pořád platí, že bez podpory, třeba jen pasivní, nemá žádný režim

šanci se udržet. A to raději ponechám stranou takové výpotky systému, jakými bývali neorganizovaní pinglové, zelináři, řezníci, taxikáři, veksláci, zlatí slavíci a ostatní kouzelníci, jimž se podařilo z nepříznivých podmínek vyčarovat obstojný zisk.

Z historie lze vytěžit poučení diametrálně odlišná. Ten, pro nějž historie nesplývá s otravnými hodinami školního dějepisu očištěného od legionářů a ostatních nepohodlných existencí, se jen těžko může vyhnout otázce, z jakého podhoubí vyrůstají jeho reakce. Protože si uvědomuje, že je z valné části výsledkem vlivů a trendů, jež řadí v místě, kde se právě vyskytuje, a za kolik věcí vděčí svým předchůdcům, musí se smířit s tím, jak je jeho „já“ vlastně nepatrné. Dokonce i to, co vědomě odmítá, na něm zanechává stopy v podobě nevraživých reakcí a averzí. Člověk, jenž darem prostoduchosti obdařen nebyl, musí

podstoupit náročnou cestu poznávání sil, které ho formovaly. Cesta ho zavede do oblasti politiky, umění, literatury, antropologie, biologie, mytologie, propagandy i náboženství.

Záleží totiž čistě na mně, co z minulosti přijmu, co odmítnu, s čím se vyrovnám a na jakou tradici hodlám navazovat. K tomu je ovšem třeba vědět, co je k dispozici. Pokud se nechci nechat vodit za nos, nic jiného mi nezbyvá. Vnitřní klid má rovněž svoje požadavky, o nichž žaludek nic neví.

Mezi příchodem legendárního praotce a přítomností se rozkládá tolik válek, epidemií, okupací a jiných morových ran, že hovořit o slovanském živlu je bezpředmětné. V Čechách vylidněných třicetiletou válkou se usazovali veteráni snad všech válčících armád. Domnívat se, že jsme nepoznamenáni germánským vlivem a rusifikací, může jen ignorant nebo zakořeněný dub. Čím

víc toho člověk o minulosti ví, tím je těžší cítit spřízněnost.

Bez znalosti, odkud pocházím, co jsem a kam bych rád došel, se člověk prakticky stává obětí vlasteneckých báchovek nebo stejně prostoduchého odmítání všeho českého. Přitom zadostiučinění lze často dosáhnout i tím, že prostě neudělám to, co se ode mě očekává. Stačí nehajlovat, když je v módě hajlování, stačí nejuchat, když ostatní vyhazují nožkou, stačí nenakupovat, když druzí tlačí plné vozíky. Když nemám být nač osobně hrdý, těžko čekat, že si mě bude někdo vážit. A žít s pocitem marnosti a zbytečnosti je těžší než se obejít bez posledního modelu mobilního telefonu. Kdo se nemůže se zadostiučiněním ohlédnout, ten si musí zmalovat tvář vlajkou a vyrazit na hokej. K zlepšení sebevědomí jsou užiteční rovněž velcí duchové, o nichž vím jen to, že nám je svět závidí. Jestli byl Komenský učitelem

národů, nebo otec podučitelů, už není rozhodující. Pravda, kterou je třeba dokazovat na hranici, sice za mnoho nestojí, ale fotogenické mučednictví má přesto víc příznivců než Galileovy ověřitelné argumenty, za něž není třeba umírat. Ten, kdo v zatěžkávací zkoušce neobstál, musí odhodit stud. Veřejný prostor podle toho vypadá: zástupy neurotických zoufalců, zpupných zlatokopů, dezorientovaných nešťastníků neustále těkajících od ničeho k ničemu, neukojitelných hledačů absolutna, kteří střídají dogmata jako druží spodní prádlo, bezohledných narcisů, směšných trpaslíků, chudáků kompenzujících pocit méněcennosti siláckými gesty, nenasytých polykačů permanentní zábavy, trosečníků slídících po poslání, jemuž by mohli zasvětit život. Jen tu a tam se mezi nimi mihne nenápadná silueta krácející nonšalantním krokem s ironickým úsměvem na rtech, neúhybně směřující k záhadnému cíli. Pouze zjitřený milovník lidstva

dokáže sám sebe přesvědčit, že člověk je bytost poučitelná. Já mohu pouze potvrdit, že na vnímavé, pochybující, ohleduplné, citlivé a hrdé lidi jsem narazil v každém cechu, v každé sociální vrstvě a v každé zemi. Identita je totiž dvojího druhu: buď kolektivní, nebo individuální, tedy buď zástupná, nebo autentická. Buď se cítím být nedílnou součástí celku a v tom případě se mohu pyšnit jeho úspěchy, ale ztrácím právo na něj svalovat vinu za své prohry, nebo míním svá slova vážně, a pak jsem nucen jim přizpůsobit i své činy. Teprve rozlukou se svým okolím shazuji z beder břemeno ubohosti a podlostí spáchaných předky i soukmenovci. Individuálně je možné s vynaložením značného úsilí se této primitivní stádní příslušnosti zbavit. Vyžaduje to však především odvahu si stinnou stránku spřízněnosti vůbec připustit. Problém, který nejsem ochoten připustit, vyřešit nelze. Navazovat je možné jak na moralizátory nebo vojevůdce, tak i na

ty, jimž vděčíme za soukromí, rovnost šancí, literaturu hodnou toho jména, volný čas, životní úroveň, emancipované ženy a vědomí vlastní nejednoznačnosti. Vím, že bez techniky bych se už neobešel, ale připouštím, že mohou existovat civilizace, které ji odmítnou. Nevidím v tom projev zaostalosti, pouze jednu z možností. Teprve srovnáním by se ukázalo, kdo z něj vychází lépe. Připouštím právo na omyl, na odlišné přesvědčení, na vlastní životní styl, na vlastní formu vlády, na vlastní tupost i na vlastní formu závislosti. Byli to evropští zmetci, kteří zbytku světa vnutili svůj životní styl a připravili nás tak o možnost srovnání. Zdánlivá výhoda se může zvrátit v pravý opak, kolik poučení lze vytěžit z omylu, jak často je prohra důležitější pro duševní vývoj než zdánlivé vítězství. Jestliže všechny vlivy prostředí ze sebe odstranit nelze (a mnohdy k tomu není ani důvod), je lepší si z nabídky vybrat jen to, co se osvědčilo. Ten, kdo chce prospívat

svému okolí, udělá nejlépe, když ze sebe udělá velkorysou a vyrovnanou bytost, aby si na vlastní kůži vyzkoušel, že to není nadlidský úkol. S fantastickým množením možností pochopitelně roste i riziko omylu. Teprve na konci cesty vyjde najevo, kdo se rozhodl špatně. Přijmout následky vlastních špatných rozhodnutí je tak obtížné, že mnoho krajanů se s povděkem uchýlí do stínu nějaké autority, jež ráda převezme jeho blaho na vlastní zničená bedra. Dilema identity versus integrity za nás žádný spasitel nerozhodne. Záleží jen na tom, o co nám v životě jde. Výzvu na souboj je možné odmítnout, ale to není důvod, proč si odříkat radosti, které souboj přináší. Cena je přiměřená: ztráta práva stěžovat si na svůj osud. Stejně není komu.

Lubomír Martínek (1954)

Léta 1955–1979 strávil v Praze, osmdesátá léta prožil v Paříži a od roku 1989 pobývá střídavě v Čechách, ve Francii a jinde po světě. Prošel celou řadou manuálních i nemanuálních povolání, celý život psal a cestoval. Jeho tvorba, převážně úvahového rázu, zkoumá možnosti a hranice formy i obsahu a tematicky se zaměřuje na otázky lidské existence, identity a komunikace, přičemž využívá autorovy rozsáhlé poznatky z cest po nejrůznějších místech i zaměstnáních. Lubomír Martínek se vždy těšil značné pozornosti kritiky a posbílal i řadu literárních cen (cena Nadace Českého literárního fondu, Magnesia Litera, Cena Toma Stopparda). Publikuje i časopisecky (Revolver Revue, Labyrint, Tvar) a jeho texty byly zatím přeloženy do němčiny, polštiny a švédštiny.

Jan Paul

ČESKÁ IDENTITA V KULISÁCH MARNOSTI

RESUMÉ:

Kdekdo dnes hořekuje nad neutěšenou ekonomickou situací, ale přitom kultura není tím prvním, co je postiženo, když chybí finanční prostředky. Měřeno počtem akcí a kulturních podniků včetně výstav se jich – alespoň v Praze – odehrává bezpočet a možná stále víc a víc. Stačí pouhý nápad... a už je za štědré podpory státu realizován. Kvantita ale ještě nic nevypovídá o kvalitě, bezpočet kulturních akcí ještě nic nevypovídá o úrovni naší kultury. Koho by napadla v záplavě všemožných akcí a kulturních počinů otázka, která již z daleka zapáchá naftalínem a čímsi ještě odpornějším? Autor se zabývá problémem české identity v současném umění, respektive co ještě zůstalo v umění české, typické, autentické, neglobalizované, nedotčené multikulturalismem, módním trendem, v němž se ztrácí vše, co kdysi bylo našimi předky pracně vykutáno z hnoje poníženosti.

SUMMARY:

Everyone laments over the difficult economic situation, but it is not culture that is affected first of all when the financial means are missing. Measured by the number of activities and cultural events including exhibitions that are – at least in Prague – abundant, and their number seems to be increasing. A mere idea is enough for it to be implemented using generous state support. However, the quantity does not testify to the quality; a huge number of cultural events does not show the level of our culture. Who would ponder on the question smelling of mothballs or even something nastier in the flood of miscellaneous activities and cultural events?

The author deals with the problem of Czech identity in contemporary art, or more precisely, with what actually remained in art that is Czech, typical, authentic, non-globalised, untouched by multiculturalism, the fashion trend, where everything that our ancestors dug out so laboriously from the dung pit of servility, disappears.

Jan Paul

ČESKÁ IDENTITA V KULISÁCH MARNOSTI

SOUČASNÉ UMĚLECKÉ DÍLO JAKO MUZEJNÍ PŘEDMĚT

Ze všech stran slyším: „*Čeští politici, dotujte národní kulturu!*“

Tyto hlasy se právem odvolávají na to, že umělci oslovují současnou politickou reprezentaci jako dědičku práv, ale i povinností historických sponzorů, kterými byli v dřívějších dobách panovníci, církve, aristokracie a měšťanstvo. To je důvod, proč se v našem prostředí považuje státní podpora umění za morální nárok. Jenže právě zde to začíná být problém, neboť politická reprezentace neplatí umění z vlastní kapsy, ale z prostředků daňových poplatníků.

Potíž je, že současný daňový poplatník, příslušník střední vrstvy, potenciální sponzor či mecenáš, orientující se převážně na masovou zábavu, nejeví o vysoké umění zájem také proto, že často neví, kde má vysoké umění hledat, anebo neví, co vlastně vůbec dnes vysoké umění je. A zde mám na mysli především tzv. současné výtvarné umění a samozřejmě otázku jeho kvality.

Ptám se, pro koho udržovat v provozu výstavní sítě zaplněné uměleckými produkty často velmi sporné kvality, za kterými přijde jen hrstka zasvěcených? Dnes už nelze vystačit jen s konstatováním, že umění je informací, podstatná je hodnota této informace:

odpověď na otázku, JAK sami sebe vidíme... Protože to, jak sebe vidíme, jaké sdělení o nás současné umění nese, co nám umělci říkají – to je právě ona hodnota, po které umělci a zastánci umění volají, aby do ní bylo investováno. Jaká je tedy dnes úroveň tohoto pohledu? Jakou kvalitu tato informace nese, jaký je její obsah a jakým jazykem dnešní umělec hovoří? Co jím artikuluje? Jakou cenu má dnešní „estetický výraz“ ve světě, v němž už skoro nic nemá pevný řád a trvalejší platnost?

V 90. letech byla otázka kvality umění tabu, v poslední době řada lidí pohybujících se v umělecké branži cítí potřebu najít či vytvořit kritéria, jimiž by bylo možné posuzovat kvalitu uměleckého díla. Jako by doposud odborná veřejnost spala, avšak to vše je velmi obtížné v situaci, kdy je umění stále chápáno jako cosi neuchopitelného, nehodnotitelného, nebo dokonce – že umění je to, co je

za umění vydáváno, jak hlásal slogan *Documenty Kassel* v roce 1992. To se ale ve skutečnosti již dlouho děje. „*Muzea výtvarného umění se brzy naplní předměty, jejichž neužitečnost, rozměrnost a neskladnost si vyžádají stavění speciálních věžáků v poušti, kam by se vešly,*“ cituje Salvadora Dalího z roku 1931 přední francouzský teoretik umění Jean Clair v knize *Úvahy o stavu výtvarného umění*¹ a na jiném místě pokračuje: „*Když je moderní umělecké dílo zbaveno podstaty, jaký korpus mu ještě zůstane, aby stálo za pozornost?*“²

Čím nejistější je jeho statut, jeho hranice, prostředky a cíle, tím velkolepější a autoritativnější jsou procedury kolem jeho výběru, uchování, vystavení a vysvětlení. A podotýkám, že logicky to vše vyžaduje stále větší a větší přísun peněz – a jak jinak než ze státního sektoru. Jenže jak dál

¹ Jean Clair, *Úvahy o stavu výtvarného umění* (Brno: Barrister a Principal, 2006)

² tamtéž

uchovávat často bizarní výpovědi o nás samých, když legitimitu k archivaci by měla v případě umělecké činnosti zprostředkovat jen kvalita?

O tu však v současném umění nejde. Jean Clair píše: „*Podle antropologického chápání, které vyznává ekomuzeum, je sebemenší (sebebezvýznamnější, pozn. autora) předmět povýšen na názorný příklad vyjadřovací schopnosti anonymního tvůrce.*“³ Souhlasím s Jeanem Clairem, že umělecké muzeum se tak stává skladištěm, kde lze najít jak obraz od Matisse, tak exkrementy od Manzoniho, Brancusiho sochu i kouli z hlíny, kterou uhnětl nějaký konceptuální umělec. No... cožpak se přeindustrializovaný, přetechnizovaný a překonzumovaný svět už pomalu nestává smetištěm?

³ tamtéž

STARÝ DOBRÝ AKADEMISMUS S NOVOU MASKOU

I když postmoderna přinesla ve výtvarném umění zájem o archetypální „výklad“ lidské existence, definitivně znejistila formálním liberalismem umělecké pojmy jako obsah, kvalita, krása a smysl umění vůbec. Dovolila prakticky vše – jak módní „citace“, zcizování již vytvořených výtvarných „předloh“, tak i rozmanitost stylovou. U nás měla ten zvláštní rys, že v počátku aktivizovala novou tvůrčí sílu, snahu tehdejší mladé generace vzeprít se šablonovitě, režimem oficiálně uznávané tvorbě. Paradoxem bylo, že postmoderní výtvarný projev se brzy sám stal všeobecně přijatelnou šablonou a v liberálnějších podmínkách uvolňování politického klimatu před rokem 1989 zcela zdomácněl. Názorová postmoderní bezbřehost vyústila do polohy módních pseudotémat předstírajících

participaci na věcech veřejných, či dokonce národních. Postmoderna v Československu ale nikdy neznamenala přímou konfrontaci s komunistickou mocí, naopak – málokdo ví, že první výstavu Tvrdohlavých v Lidovém domě v roce 1987 posvětil tehdejší obvodní inspektor kultury OV KSČ Praha 9 a obdivovatel i sběratel této skupiny Jiří Halík. S Václavem Marhoulem, lídrem skupiny Tvrdohlaví, se tehdy objevil v našem umění zcela nový fenomén, manažering a umělecký marketing. Postmoderní umění sice uvolnilo tvůrčí kreativitu, z níž vzešla řada silných osobností, ale ve své podstatě znamenalo definitivní ustoupení od tématu.

Jestliže lze v souvislosti s postmodernou ještě hovořit o výtvarném projevu, první polovina 90. let 20. století přinesla naprostou přeměnu všeho, co lze v tradičním smyslu za umění označit. Pokud v tradičním pohledu dosud platilo, že být umělcem znamená být

součástí hlubších souvislostí a cítit sounáležitost a míru odpovědnosti za ně, byť mnohdy v romantizující poloze s odkazem k tradici, ambice nové umělecké generace se rychle utopily v povrchních projevech popkultury. Sociologicko-psychologické otázky existence člověka se omezily na skandálnost účelově manipulované reflexe násilí, sexu a sociální patologie, avšak bez známek humanistického poselství. Umění nebylo schopno myšlenkově alternovat tlaku tempa změn tváře našeho světa a přijalo jen podbízivou komentující a trendovou funkci. Vizuální (médiá a reklama) a morální (vůle po politické moci) odpad vstřebalo umění pasivně, bez viditelné snahy postavit se nové ekonomické totalitě a ideologii úspěšného člověka. Možná proto, aby udrželo obchodní kontakt se světem. Zdá se, jako by výtvarné umění – „přejmenované“ na vizuální – ztratilo v absenci sdělení svůj smysl.

Moderní umění, na jehož počátku stála avantgarda jako alternativa akademickému umění, se ztrátou identity dostalo do vlastní pasti a samo se akademizovalo. Přitom ještě dodnes tolik proklínaný pop art prokázal tvořivost, ve zdánlivě chladném kalkulu obsahového povýšení banality se ještě zrcadlilo jakési zaujetí i kritický distanc. Současný umělec prošel vývoj hamburgeru, aby nakonec objevil zase jen hamburger. Drží v ruce hamburger a křičí: „*Toto je hamburger!*“

Současní umělci zůstali osamoceni, shlukují se na výstavách, ale nemohou se dopracovat k žádnému dobovému východisku, pouze sdílejí nějaký společný životní pocit, v konkrétní morálně rozbředlé společenské situaci. Současná kultura není schopna vytvořit žádný sloh, neboť ten nutně vyžaduje pravidla, nějaké hodnotové parametry a především vnitřní zdroj, identitu. Surrealismus by těžko našel ideovou

podporu nebýt psychoanalýzy Sigmunda Freuda. Dnešní formálně dogmatické umění by nemělo ideovou podporu nebýt bezbariérového samoúčelného informačního světa.

Stále novější a modernější technologické postupy vytvářejí nový jazyk, novou zkušenost, další možnosti, na které umění reaguje tím, že je přebírá, tento již tak složitý jazyk modifikuje, ještě více komplikuje a činí nečitelným a nesrozumitelným. Vše je, zdá se, vyprázdněno především skrze konceptuální umění, které přetrvává v různých formách duchampovských fórků dodnes. Uniformita současného umění zakademičtila, jsou jí plné ateliéry vysokých uměleckých škol a je hodnocena pedagogicky z generace 80. let nejvyšší známkou. Ani se nedivím. Studenti na uměleckých školách neprocházejí důslednější klasickou odbornou přípravou. Přitom všechno, co ve vývoji umění vzniklo, je bohatství,

z něhož by mohl a měl student těžit. Jako by dnes bylo platné jenom to, co přineslo moderní umění – a především postmoderna. Mezi řeckou plastikou a videoartem uběhla tisíciletí, řecké a antické umění je pevně ukotveno v naší kultuře, zatímco moderní umění je z tohoto pohledu kojeneček, který se sotva rozhlíží kolem sebe. Umělec by měl pochopit, že je dědicem všeho a že to vše lze promítnout do našeho současného jazyka.

OPRAVDU UŽ ŘEKLO UMĚNÍ O ČLOVĚKU VŠECHNO?

Současné umění v podstatě bezezbytku naplnilo jednu část svého poslání, totiž snahu vyjadřovat se o světě, ve kterém žijeme. Toto sdělení není vůbec lichotivé, neboť současné umění do sebe jako houba nasáklo všechen odpad světa. Kalkuluje s násilím, defektními názory, se zvrácenými myšlenkami, používá, využívá a nadužívá vše,

co je součástí dnešního globálního komunikačního prostoru. Konstatuje stav věcí, ukazuje dnešní nejistý svět, zmateného člověka. Využívá ke své prezentaci stejné PR strategie a metody jako reklama a média. Tím se zřeklo své nezávislosti i identity. Umělecká revolta se scvrkla do prvoplánové snahy šokovat, překvapit a pobavit s cílem na sebe upozornit. Umění se izolovalo ve vlastním uměle vytvořeném prostoru, je přehlíženo societou, neboť se vzdaluje lidem také tím, že neobsahuje vize, nenabízí jinou možnost a nechce sdělovat, jaký by svět mohl být. Je ale toto umění skutečně pravdivým obrazem dnešního člověka? Co chce vlastně o něm říci? Jenom to, jak je ustrašený a zranitelný? Kde je v našem umění jeho druhá tvář? Je člověk skutečně jen bídný tvor bez jakékoliv ceny? Slabý, bezradný a nicotný? Soudím, že není – nebylo by současných knih, které bychom mohli číst, divadelních představení, které by bylo možné bez dechu zhlédnout

až do konce, a nebylo by výtvarného umění, u něhož ještě cítíme něco tak vzdáleného, jako je prožitek.

Jsou to výjimky. Protagonisty současného umění posvěcený a všemi výhodnými mastmi mazaný trend současného umění je jiný. A jak je v něm člověk reflektován? Striktně individualizovaně a jednostranně. Přitom co život, to jiný komorní příběh, jedno veliké téma. Dnešní umění stejně jako média na soukromí člověka ale parazitují, jeho nejtímnější sféry bagatelizují na pikantní story, člověk nebyl nikdy tak sprostě odhalen, a přesto všichni vědí, že to není úplné, dostačující, že to není o člověku všechno. Jak je možné, že současné umění svými prostředky sekunduje této povrchnosti? Tu intelektuálně rafinovaně, tu esteticky hloupě přímočaře? Na jedné straně pseudointelektuální mělkost, na straně druhé estetická vyprázdňenost

a eklektismus neodpovídající životu. Jde umění jenom o peníze?

Netvrdím, že nevznikají silná díla, že neexistují umělci, kteří by nedokázali oslovit spotřebním kýčem namalovaného diváka, jen se nám jaksi v tom přesponzorovaném trhu s uměním ztrácejí. Dostávám denně desítky informací o mnoha institucionálně podporovaných uměleckých akcích ze všech koutů republiky. Kolik z nich si ale tuto podporu opravdu zaslouží? Nevolám po zřizování nejrůznějších posudkových výběrových komisí, koneckonců tuto roli dnes skvěle zastávají tzv. renomovaní galeristé a kurátoři, ptám se na to, jakými mechanismy a kritérii dnes diferencují kvalitu umění ti, kteří zvedají v případech dotací a grantů palec nahoru, anebo dolů.

Jaroslav Vanča ve svém fejetonu *Kdo (ještě) rozumí výtvarnému umění?*:
„Projde-li dnes jakékoliv dílo lázní,

*v níž je omýváno zázračnou vodou cíleného sponzoringu, výstavního marketingu, jakož i skryté reklamy v mediálním prostoru, stane se rázem dílem „uměleckým“.*⁴ A na jiném místě pokračuje: „*V časech zmatení hodnot lze vysvětlit a obhájit cokoliv a vysvětlení pak bezostyšně vnutit lidem neznalým věci.*“⁵

CO TO JE „NÁRODNÍ UMĚNÍ“?

Naše politická reprezentace není kulturně příliš osvěcená. Proč? V dnešní politice jde především o moc a umělec, vytvářející své dílo pro stále omezenější okruh příjemců, není pro politika příliš zajímavý cíl. Osobně si myslím, že nastolení tématu kultury jako standardního politického problému bude možné teprve tehdy, až se kompetentním a zodpovědným lidem v kultuře podaří definovat současné vnitřní problémy umění. A vůbec to není

⁴ Jaroslav Vanča, *Pes na kolečkách a kočka v kapse* (Praha: Nakladatelství XYZ, 2010)

⁵ *tamtéž*

jenom její financování a neochota diváka přijít do výstavní síně. Není náhodou tak trochu na vině i umělec sám, třeba proto, že jeho dílo je nesrozumitelné, neboť poselství umělce nemá divák k čemu vztáhnout? Buhlerova teorie „symbolického pole“ tvrdí, že „určitý symbol nabývá svůj význam a možnou srozumitelnost pouze tehdy, když ho chápeme na pozadí konkrétního kontextu“. Podle této teorie je možné vepsat do notové osnovy pouze noty, cokoliv jiného (třeba symbol domečku) hudebník prostě nezahraje. A obráceně – hudebník se nebude orientovat v mapě pokryté notami. Myslím, že to je akutní problém nesrozumitelnosti současného umění.

Stále slyším hlasy volající po větší státní podpoře umění a kultury, upozorňují na zánik národní identity kultury, pakliže nebude podporována státem. Jenomže co je dnes národní umění, jaká je jeho identita a co z ní zbylo? Ony „pisoárové

artefakty“? Jaký charakter či identitu má současná umělecká „národní“ tvorba, kterou by šlo v globálně propojeném světě označit slovem tak archaickým? Vždyť různá národní umění se stále více stávají závislými na globálním pojetí tzv. „světového umění“ a „světové kultury“ a pod tlakem politických a ekonomických zájmů ztrácejí svůj charakter, svoji osobitost.

V kontextu identity současného umění je třeba mluvit především a právě o původnosti tvorby, která těsně souvisí s otázkou národního – v našem případě českého – umění. Jak v době globálního světového vlivu a přenosu informací ale určit, co je původní tvorba? A je vůbec otázka, zda něco takového vlastně potřebujeme. V této rovině vystává mnoho otázek, na které současná kunsthistorie nemá prakticky žádnou odpověď. Současné výtvarné umění a možná celá kultura je v zajetí trendovosti v jako kterékoli jiné oblasti společenského života.

Není-li poptávka, není nabídka, kritéria pohledu na výtvarné umění se přesunula mimo uměleckou sféru. Původní tvorba, dle mého názoru tvorba vyrůstající z hloubky uměleckého prožitku, jehož intenzita či míra může být nositelem uměleckého sdělení, se stala nesrozumitelným abstraktním pojmem. Taková kritéria nejsou nárokována, protože pozice a funkce umělce se v současném světě ještě více rozmlžila. Neexistují měřítko, jak současné umění hodnotit, o kvalitě rozhoduje vliv umělce vytvářený propojeným systémem galerijně-kurátorských vztahů.

Vleklá krize současného umění je dobře patrná na vysokých uměleckých školách, především na katedrách volného umění. Zveřejněné formulace cílů výuky v jednotlivých ateliérech, třeba na Akademii výtvarných umění, jsou rozbředlé, mlhavé a nesrozumitelné. Postrádají jasnou koncepci výuky,

orientaci a zaměření, nedefinují žádné podmínky ani způsob, jak hodnotit tvorbu posluchače. Sofistikované kavárenské žvanění často nahrazuje smysluplnou komunikaci a o skutečný obsah uměleckých pokusů posluchačů se jen málokdo zajímá. Je alarmující, že ani student na umělecké škole není bohužel dostatečně hodnocen v kontextu svého záměru, z hlediska snahy a cíle, ale v duchu současných trendů výtvarného umění. Doslova jde o pohřbívání talentů.

Přitom původnost tvorby ve smyslu jedinečného a neopakovatelného díla v sobě nese předpoklad jeho kvality, úrovně obsahu, srozumitelnosti jazyka a možnosti sdělení. Požadovat dnes takovou tvorbu, která by šla snad nazvat jako „národní“ a od ní očekáváme, že ji bude podporovat stát, je věcí osobní odvahy a cti, ale i rizika věnovat se něčemu, o co současná umělecká scéna ani politická reprezentace nestojí.

O ÚDĚLU A PŮVODNOSTI UMĚLECKÉHO VÝRAZU JAKO PROJEVU IDENTITY

Jestliže budeme chtít přece jen klást původnost tvorby jako aktuální požadavek pro pochopení identity českého umění, pak soudím, že jedním ze základních předpokladů původnosti díla je nesení údělu, jehož otisk byl a je v umělecké tvorbě vždy evidentní a přímo s ní souvisí. Émile Zola kdysi řekl: *„Od opravdového umělce očekávám, že mi nebude předkládat něžné vize, či děsivé noční můry, ale vydá sám sebe, své tělo a duši.“* Já požadavku Zoly rozumím tak, že po umělci chce, aby vložil do díla svoji úplnost, tj. i svoji zkušenost, celou osobnost, nikoliv jen momentální emoci, spontánně obnažené nitro. Kvalitní dílo většinou vždy odráželo bezprostřední život umělce, míru jeho schopností zprostředkovat člověka člověku. Kdyby tomu tak nebylo, neexistovaly by

nejen dějiny umění, ale ani kultura, ba dokonce ani historie, která to vše přehledně uspořádává, a bez kultury by pravděpodobně nepřežil ani člověk sám.

Soudím, že vlastní (ztotožněný) úděl vždy provázel umělce na cestě k uměleckému výrazu a napomáhal jeho schopnosti „poznat“ a reflektovat svět, vnímat ho v základních hodnotových parametrech, v duchu křesťanských ideálů, z nichž naše kultura vzešla. Nést úděl, svoji autentičnost, je osobní volbou i rizikem a v současném vývoji světa i osobní nevýhodou. Je cestou soukromé i umělecké pravdy, úděl je obtížný, nekonečný a jednoznačný. Klade na umělce vysoké nároky, a proto je dnes všeobecně odmítán jako přežitek zašlých časů. Nést úděl ale není anachronismus, není to postoj k životu vyměřený a omezený časem, protože v lidské populaci trvá nepřetržitě napříč dějinami. My všichni jsme potomky jednoho společného údělu.

Dějiny umění a světa jsou dějinami údělu a přiznat jej znamená nahlížet a chápat svět v jeho lidských proporcích. Je odevzdáním, kterému předchází ztotožnění. Ztotožnění je míra údělu, součást širších a hlubších souvislostí a přiznání vlastní odpovědnosti za tento svět. Ztotožnit se znamená být částí celku, vnitřně přijmout část bolestí a obav. Troufám si tvrdit, že nejlepší díla světového, ale i českého umění vznikla z těchto pohnutek a k významným ideálům silných uměleckých osobností patřila vždy víra v lidské hodnoty, které měly v umění svůj konkrétní význam. V tom spatřuji ducha identity národního umění, odkaz ke Komenskému, Husovi, ale třeba i k Hrabalovi. Je zřejmé, že současný vývoj se od humanistického pojetí chápání světa znatelně odklání. Renesanční heroismus, Danteho pokorné odevzdání se může se scvrknul do ostentativního siláctví za světskými výhodami uhoněného umělce, který si

ani neumí napnout plátno. Jak by mohl vyjádřit svůj život, když kolem něho bez povšimnutí prochází? Když se zajímá o všechno možné, jenom ne o to, co je mu souzeno?

UMĚNÍ JAKO ZÁBAVA

Osobnost umělce je čím dál tím méně spojována s jeho etickými a mravními postoji, a jak už jsem napsal, do pozadí ustupují i samotné nároky na kvalitu díla. Umělec vytvářející tzv. vysoké umění očekává, že ho podpoří stát, avšak umělecké dílo přestává být jím samým chápáno jako smysluplný artefakt a umělecká činnost jako důstojné poslání. Dnešní umělec potřebuje být podporován, protože ho jeho činnost baví.

Umění se stalo izolovanou nezávaznou zábavnou hrou, možná že už ani ne snobskou komoditou v hermeticky uzavřeném tržním prostoru kurátorsko-galerijních vztahů, opustilo člověka,

diváka, vlastní důvod vzniku, smysl, a přesto očekává, že bude státem podporováno. Nechce tak trochu moc? V době expanzivního multimediálního klipového zobrazování se možná jeví současné výtvarné umění divákovi jako forma neschopná aktuálně zobrazovat svět. Moderna znamenala především expanzi formy, avšak její vlastní smysl, totiž touha umělců po svobodném vyjádření se dnes přetavila do „svobodného“ experimentování s formou bez jakýchkoliv kritérií k sobě samé. Postmoderna vytrhla umělce z jeho přirozenosti a vnitřní účasti na vlastní práci. Tento vývoj, zdá se, vzal tvůrci jeho podstatu, identitu, vzal ho sám sobě. Zrelativizoval pojem obsahu a formy, kvality, krásy a zrelativizoval i samotný smysl umění. Současný tzv. aktuální typ umělce rezignuje na úděl jako na podstatu své vlastní existence. Ovšem uskutečnit se umělcem vlastním tvrzením „jsem umělec“, nebo se jím stát institucionalizovanou formou skrze

teoretiky, galerie, kurátory či média a být jím – tedy naplnit poslání – je zásadně něco jiného.

Současný umělec jako dědic romantické „revoluce“, která znamenala obrácení pozornosti publika i kritiky směrem k umělci, si se svým sebevyjádřením a se svými kýčovitě rozbředlými emocemi už ani neví rady. Tolik propadl sebestřednosti, subjektivismu a jáství, řekl bych i vlastní pýše a pocitům výlučnosti, že už není schopen orientovat se ani sám v sobě. Svoji tvorbu vnímá jako sebereklační činnost, jako určitý projev exhibicionismu ega (jedním z důležitých objevů Sigmunda Freuda byl poznatek, že libido lze uspokojit uměním), které zašifrovává do stále sofistikovanějších introspektivních modelů své umělecké produkce.

To je zcela zřetelný trend i na mezinárodních veletrzích umění. Umělec vykonává uměleckou činnost,

protože se to od něho očekává, jako se očekává od automechanika, že bude schopen opravit auto. Umělec je přesvědčený o víře publika v to, že on vytváří umělecké dílo. Na druhou stranu společnost opustila umělce. Už zhruba ví, co asi cítí, cítí toho hodně, už ví, o čem asi uvažuje, uvažuje o mnoha zvláštních věcech, dozvěděla se, že je podivín, trochu šašek, trochu exhibicionista, který si za peníze daňových poplatníků instaluje nějaké nesmysly ve výstavních síních.

Veřejnost si je v dnešní tržně-konzumní době jistá, že umělec a současné umění je něco jaksi trochu navíc, taková trpěná nutnost, protože umělci tu přece vždycky byli. Jenže není tak trochu také naše veřejnost a onen umělci a umění nerozumějící divák tím, kdo není dostatečně kulturně edukován? Že mu chybí rozeznávací schopnost, orientační smysl, že nabízenému „umění“ není schopen vnitřně odpovědět? Že se

nesnaží požadovat po dnešním umění víc než jen zábavnost?

MEZI ÚDĚLEM A ROLÍ

Současný trend se završuje: tvorba vzniká nikoliv z důvodu vnitřní nutnosti – a nutnost opět předjímá úděl –, ale protože se od umělce především očekává. Kvalita tvorby, jak už jsem uvedl, není důležitá, protože ji odborná veřejnost neumí definovat, podstatné je, aby byla výtvarná produkce státem dotována. Umělec nepřijímá úděl jako nevyhnutelnost, ale přijímá toliko roli jako možnost individuální výhody. Svoji roli deklaruje v duchu svých tužeb a přání, v kontextu svého image na umělecké scéně, nikoliv v rámci míry svých skutečných schopností naplnit poslání. Dnešní umělci nepřijímají úděl, ale roli. I to je dědictví moderny.

Gombrich říká, že umělec hraje vždy roli, byť je sebeupřímnější, jinými

slovy je umění vlastně vždycky tak trochu chameleonský podvod. Britský filosof Colin Mc Ginn dodává: „*Svému ‚JÁ‘ nejlépe rozumíme na základě rolí, které člověk v životě přijímá a hraje.*“

A americký psycholog Erving Goffman zakončuje: „*Člověk bere ostatní jako své publikum, na které musí udělat určitý dojem, chovat se vůči němu konzistentně, aby působil jako určitá osobnost.*“

Řečeno se zdravým selským rozumem: může to dělat, a nemusí. Tendence ještě neznamená pravidelný výskyt, symptomy nic nevypovídají o pokročilé nemoci, avšak zdá se mi, že epidemie stylizace se do role je už v umění na úrovni pandemie – a nejspíš nejen v umění, ale i v jiných oblastech života. Stali jsme se účastníky monstrózního podvodu, v němž se na scéně života budou do budoucna pohybovat jen repliky.

Nové psychiatrické výzkumy legitimizují rozpolcenost člověka k oprávnění nosit v sobě několik osobností, které se v něm projeví během života. To, co dříve byla nemoc, je dnes vlastnost, nebo dokonce schopnost. A umělec, dědic moderny? Co ten má dělat, když svoji osobnost nikdy nemůže vyjádřit ve svém díle, i kdyby chtěl, protože – dopovídám – ji není schopen poznat, když jeho já je chameleonské, nitro rozvrácené a naprosto nestabilní, aby bylo pravdivé?

Podle Gombricha je umění vždy věcí vykalkulovaných účinků a nemůže být vyjádřením čistých autentických pocitů, neboť umělec vždy zaujímá vůči svému publiku určitou roli, vždy vyjadřuje něco za nějakým účelem a pro někoho. Myslím, že věřit této poněkud demagogické tezi by bylo definitivním popřením smyslu a významu umění, i v moderním umění máme mnoho příkladů, které tento názor vyvracejí,

nicméně paradoxně možná platí právě na současného umělce.

Ten se rozhlíží zvědavě kolem sebe – a co vidí? Že současná doba přináší mnoho inspiračních podnětů v podobě neuvěřitelného množství informačního a vizuálního odpadu, který po sobě zanechává člověk, a tak hledá, šmejdí, pátrá v přesvědčení, že to vše je nějaká hodnota, z níž učiní objevnou výpověď, a není na té hromadě nepotřebností sám. Mnoho umělců v rolích třídí a přehrabuje tento odpad v přesvědčení, že cosi z toho vytvoří, že bude aktuálně reagovat na současnost. Prázdnota nikoliv jako silné téma, ale jako prázdná forma bez obsahu je často výsledkem těchto snah.

Jak napsal Jean Claire v kapitole *Nejisté vztahy* své knihy *Úvahy o stavu výtvarného umění*: „Není moc velký rozdíl mezi hromadami dlažebních kostek, které nechal dlaždič na chodníku u muzea, a Armanovým uskupením uprostřed výstavního sálu, mezi

*pantomimou komedianta na náměstí
a akcí nějakého body artisty, které
dojatě přihlížejí jeho věrní; liší se snad
jen tím, že ve druhém případě je tu vždy
pro jistotu popiska, aby ironicky hlásala:
toto je umělecké dílo.“⁶*

Nové vizuální formy sice dokumentují stav současného světa, ale bezobsažné jsou často jen proto, že získávají své opodstatnění nikoliv z důvodu, ale z původu své existence. A tuto poslední větu podtrhují. Umělec, který přijal roli, nemá takovéto formě co vtisknout a pouze kombinuje na jiném (mezinárodním) smetišti ověřené kombinace. A tak česká kunsthistorie místo toho, aby odkrývala závažné aspekty identity současného českého umění – které jsou živeny vědomým setrváním v individuálním údělu –, vynakládá velké úsilí a spotřebuje mnoho energie na to, aby k formě

⁶ Jean Clair, *Úvahy o stavu výtvarného umění*.

bez obsahu dosadila alespoň trochu obстойné vysvětlení a zdůvodnění.

Jde o uzavřený kruh, v němž není umělcům a tvorbě přiznáno právo na kvalitativní různorodost a vývoj v rámci času, kterým umělec v životě disponuje. Je totiž zřejmé, že někteří autoři zvukných jmen jsou již dnes dávno za horizontem vlastních tvořivých možností, zatímco ti méně známí se nyní kvalitou tvorby do kontextu českého výtvarného umění teprve zařazují. Značná část české „kunsthistorie“ si s tím bohužel neví rady právě proto, že „jejich“ umělci nevypadávají jen ze svých vlastních údělů, ale nakonec i ze svých rolí.

MEZI KONCEPTUÁLNÍ SPEKULACÍ A MALOMĚŠŤÁCKÝM ESTETISMEM

Dnešní umění osciluje mezi intelektuální mělkostí a estetickou vyprázdněností neodpovídající životu. Charakterizoval bych ho jako dva krajní extrémy

brakového umění, dvojí prázdnotu, odlišně formálně projevenou. Ti první sledují všechno, nic jim neunikne, cítují kdejakou hloupost, okomentují lecjaký nesmysl, reagují na bulvární pitomosti, snaží se jít s dobou, být aktuální; ti druzí spekulativně estetizují své iluze, tiše onanují idealistický sen o neexistujícím člověku, jenomže jejich výtvarná manýra a formalismus jsou přepočteny na peníze. Nezapomněli jsme tak trochu na umění, které vzniká v nějakém úsilí soustředěné práce, v koncentraci, nelehce, avšak systematicky? Cožpak celá historie umění, na kterém to naše současné – ať chceme, nebo nechceme – stojí, není nic jiného než nekonečná řada autentických tvořivých činů, svědčících exaktně nepřesvědčivě o našem životě? To je přece tradice. Vždyť umělec nikdy nemůže vypovědět o člověku všechno, přestože se o to celý život snaží.

Jistě se dopustím drzého moralistního paušalizování, když řeknu, že současné umění je „prodejně“, jedno v kterém šuplíku se ukrývá. Že je bulvárně explicitní, haleká, prstem ukazuje: toto je současný člověk! Takhle vypadá, takto se chová, myslí, jedná a nosí bleděmodré trenýrky! Toto jsou lidské vlasy, toto zase lidské svaly, tady se pot člověka spojuje s jeho slinami, vše objeveně pospojováno ve jménu pravdivého vyjádření a štědře podporováno všemožnými granty a uměnoznalci.

Úzká skupina zasvěcených aplauduje před výkřiky do prázdna. Kam se ostatní diváci a případní zájemci podělí? Skutečně zmizeli v bludišti masové kultury? Není to také tím, že o své diváky dnešní exaltované a do sebe zahleděné umění vlastně nestojí, protože diváka ani nevidí?

Malé odbočení do jiného oboru. Vnímám výrazné souvislosti mezi současným výtvarným uměním a současným stavem architektury, oba obory jsou uměním, součástí kultury, co však z nich ve skutečnosti zbylo? Architekt Petr Pelčák píše, cituji: „*Ustoupení tlaku mediálně šířené stylistiky vede ke vzniku a reprodukci vyprázdněných klišé. Vzepření se mu s cílem sám trend určovat zase vede k nutnosti neustálého vytváření extravagancí, které dnes svojí nevidaností vzrušují a zítra obtěžují. Oba přístupy pak ve své podstatě chápou architekturu jako módu, což ji ničí.*“ Ano, dnešní architektura je pouze design, plášť budovy, její pokud možno nejjednodušší a efektně zpracovaný povrch.

V případě výtvarného umění je diktát stylistiky diktátem formy. Absenci krásy či půvabu v architektuře, jak si Petr Pelčák posteskl, spatřuji i ve výtvarném umění. Krásu díla stejně jako on spatřuji nikoliv v líbivosti a módnosti,

ale v autentičnosti a přesvědčivosti díla. Jestliže se podle Petra Pelčáka architektura odhmotňuje, protože důraz je kladen na plášť montované stavby, výtvarné či tzv. vizuální umění zase ztrácí obsah, protože klade důraz na formální výraz. Odhmotnění dnešní architektury je formální věcí, protože stavba se v moderní době, jejímž příkazem je stálá inovace a změna, stala předmětem designu podobně jako spotřební předměty.

Petr Pelčák si posteskl: „*Umělci již nedovedou vytvořit hmotná díla výtvarného umění, která by se mohla uplatnit v architektuře čili obrazy a sochy. To, co spatřujeme i v těch nejprestižnějších galeriích, je totiž většinou jen jiná forma žurnalisumu, anekdoty, komentáře, ilustrace myšlenek a událostí. Dnešní umělci neovládají klasické řemeslo a nedokážou vytvořit například figurativní sochu. Tuto skutečnost dokládají současné pokusy o figurativní plastiku – panáci*

bez jakékoliv vážnosti a espritu, bez vnitřního náboje a pnutí, s propadlou modelací povrchu, se špatně vystavěným objemem i proporcemi, nelibými svěšenými tvary a neurčitým postojem.“

Ano, nejsou-li dnešní umělci schopni skutečná umělecká díla vytvářet, nemají architektuře co nabídnout a dopovídám, že nejenom architektuře, ale divákovi vůbec.

MOŽNÁ BY SI MĚL DNEŠNÍ UMĚLEC PŘESTAT MYSLET, ŽE JE UMĚLEC

Mikuláš Bek v textu *Legenda o Bohuslavu Martinu* mimo jiné nadčasově píše: „*Před renesancí lze historickým zrakem spatřit jen díla či výtvary, neboť umělci nejsou známi, jsou pro nás neviditelní či snad ani v moderním smyslu neexistovali.*

Naopak v posledních letech se postupně naplňuje empiricky uchopitelná část temného proroctví Adornova – kult hvězd, tedy „tvůrců“ a „umělců“, zastínil

či pohltil díla, která snad v tradičním smyslu již ani nevznikají.

Téma tohoto textu bych rád uzavřel citací Jaroslava Vanči, který píše: „*Žijeme v době, jež se jaksi ostýchá vyjádřit se k sobě samé prostřednictvím ‚velkého‘ umění. Jako by se sama sobě zdála být natolik ideální, že přestala cítit potřebu vlastní reflexe. Zřejmě proto se dnes daří těm uměleckým žánrům, které nechtějí nic sdělit, jejichž záměrem dokonce je se jakéhokoliv společenského poselství vyvarovat. Umění, které už dávno ztratilo svou funkci národně a společensky výchovnou, rezignovalo nyní i na roli provokujícího hybatele dění či přesněji: doprovovalo se k samoučelům s jepičím trváním, nikoho už neprovokujícím.*“

Umění se odtrhlo od své tradice, prožíváme kocovinu z postmoderny a vystřízlivění z moderny. Od jejího zrodu uběhl příliš krátký čas na to,

aby byla odpovídajícím způsobem zhodnocena. I přes svoji skepsi ale už delší dobu cítím, že se cosi děje, cosi jiného visí ve vzduchu. Myslím, že zase nastal čas věřit, že začne vznikat umění, které má v tomto světě také své místo, bez ohledu na všechny dosavadní teorie. Že je tvořeno v ústraní hlučného světa z přesycenosti všeho a z vyčerpanosti všech (prosadit se a předhonit), umění s tajemstvím, umění krásné, silné, byť dnes třeba nedostatečně reflektované odbornou veřejností a už vůbec ne podporované státem. Možná vzniká neslyšně, nabývá dech a vrací se zpět k ověřeným hodnotám. Vždyť celé dějiny umění, sepsané nedokonalými lidmi, jsou důkazem plurality, svědectvím o koexistenci různých, vzájemně se inspirujících přístupů v dějinách naší kultury, kde nové přístupy překonávají stávající, které jsou zase potenciální inspirací těch následujících. Dějiny jsou pohyblivé v čase, jsou svědectvím našeho přemýšlení,

schopnosti analyzovat, předjímat budoucí, vytvářejí ono „symbolické pole“, na němž si můžeme rozumět. Dějiny jsou vlastně trvalou přítomností a žádná nová modernita se nemůže považovat za konečnou, natož za jedinou správnou, vždy bude atakována zezadu tím, co bylo a je ověřenou hodnotou. Současné umění nemá žádné morální ani jiné právo si myslet, že je tím, co bude jednou provždy závazné pro další generace umělců.

Za padesát let, možná ještě dříve, to tak být nemusí. Neměli bychom se kulturně chápat jen v bludném kruhu naší omezené fyzické existence, měli bychom se snažit přesahovat dál, protože my jsme dnes tím, kým budeme jednou pro naše následovníky, kteří si budou klást stejné otázky. Jde o to zase nalézt rovnováhu mezi uměním, člověkem a přírodou. Proč bychom se nemohli vracet zpět a přehodnotit naše současná hlediska, vše, co jsme nabyli i ztratili s moderním věkem?

Proč by umělec zase nemohl začít věřit, že jeho práce má smysl, stejně jako si to myslel anonymní tvůrce středověku? Proč by se nemohl ztotožnit s údělem a zdánlivě marnou prací poloslepého mnicha, který v Sedlici u Kutné Hory v pološeru vršil mnoho let pyramidy z lidských kostí? Možná by si měl dnešní umělec přestat myslet, že je umělec, a možná by si měl dnešní divák přestat myslet, že umění nepotřebuje. Bůh je mrtev, vzkázal nám kdysi Nietzsche a Bůh mu prostřednictvím anonymního sprejera odpověděl: Nietzsche je mrtev! Současnému umění a současným umělcům by neškodilo více pokory. Diktát moderny, postmoderny a jejích trendů není už v ničem závazný. I v době multikulturní, chaotické a fragmentární věřím v takový jazyk umění, který může sjednocovat současnost i tradici, přítomnost i minulost a z ní se opět poučit, neboť umění je jenom jedno; a cokoliv říká, pak především s oporou v sobě samém, ve své síle, sdělení, a to

lze přece pochopit. Možná se pak vrátí českému umění jeho tvář, jeho identita.

Jan Paul (1956)

Malíř, výtvarný kritik, publicista a prozaik. V dětství kreslil seriály, které publikoval časopis ABC. Vyučil se aranžérem a vykonával různá zaměstnání jako tapetář, písmomalíř, kamenosochař či arteterapeut. V letech 1979–1985 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze. Vytvářel objekty, instalace s použitím textu ve fotografii a zabýval se projekty, které se týkaly otázek identity člověka v současném světě. Od roku 2004 se věnuje pouze malbě, maluje prsty, bez použití štětců. Fotografuje, píše básně, texty, hraje na kytaru a doprovází se na foukací harmoniku (demo snímek *Ruleta života*, 1983, *Noční jezdec*, 2004). Píše eseje na různá kulturní a společenská témata a zabývá se publicistickou činností v oboru výtvarného umění. Publikuje v *Revolver Revue*, časopise Ateliér, Britských listech (*Monitor Jana Paula*) a příležitostně v denním tisku. Psaní prózy se věnuje od roku 2003, v roce 2006 vydal svoji prvotinu, sbírku povídek *Deník pošelilého milence* (Barrister a Principal) a v roce 2011 knihu *O štěstí v umírání* (Barrister a Principal), v níž popisuje svoji zkušenost s umíráním své matky. Je členem Sdružení výtvarných kritiků a teoretiků. Žije a pracuje v Praze.

Martin Porubjak
**BUKOLICKÁ SCENÉRIA
SMEJÚCICH SA BEŠTÍ**

RESUMÉ:

Autor se ve své eseji pokusil definovat určitou výraznou tendenci v současné české divadelní kultuře z pohledu divadelníka, který sice domovskými patří do kultury slovenské, ale má velmi blízko ke kultuře české. Vychází přitom ze známé charakteristiky, kterou Čechy „poctili“ nacisti – „*Češi jsou smějící se bestie*.“ Smích, výsměch, ironie a grotesknost v tradicích od Haška až ke Kafkovi charakterizuje velmi výrazně českou literaturu i divadelní umění (ale i film, výtvarné umění a hudbu). Porubjak se však soustřeďuje na divadlo a speciálně – jako pars pro toto – především na dramatickou tvorbu současného českého autora Karla Steigerwalda, která se vyznačuje právě groteskní optikou nemilosrdně „pitvající“ historické i aktuální osudy české společnosti, českých dějin, české politiky, ale i „české“ mentality, morálky a národních mýtů. Je to obraz zdeformovaný jako portrét v křivém zrcadle, ale – paradoxně – svědčící o Steigerwaldově téměř romantické tužbě po „očistění“. Je dramatik Steigerwald posledním moralistou českého divadla? – ptá se Porubjak a odpověď nechává na čtenářích.

SUMMARY:

In his essay, the author tries to define a certain significant tendency in the contemporary Czech theatre culture from the viewpoint of a man of the theatre who has become very close to the Czech culture although he belongs to the Slovak culture by birth. He processes from perspective of the well-known characteristic that was “awarded” to Czechs by the Nazis (“*Czechs are laughing beasts*”). Laughter, mockery, irony and the grotesque in the traditions from Hašek to Kafka characterise Czech literature as well as theatre art (but also film, fine arts and music) very markedly. Porubjak, however, focuses on the theatre, especially – as pars pro toto – on the dramatic production of the contemporary Czech playwright Karel Steigerwald, which is typical for grotesque optics ruthlessly “dissecting” both historical and current destinies of the Czech society, Czech history, Czech politics, as well as “Czech” mentality, morals and national myths. It is a picture distorted like a portrait in a distorting mirror, but – ironically – is indicative of Steigerwald’s almost romantic desire for “cleansing”. Is the playwright Steigerwald the last moralist of Czech theatre? – Porubjak asks and leaves the readers to answer.

BUKOLICKÁ SCENÉRIA SMEJÚCICH SA BEŠTÍÍ

„Je na svete ešte mocnejší prostriedok, ako sa brániť proti všetkým ústrkom sveta a osudu než smiech? Pred touto satyrskou maskou pociťuje des aj najsilnejší nepriateľ,“ píše Bonaventura, doteraz neidentifikovaný autor, v románe *Nové stráže* (1804). *„Češi jsou smějící se bestie!“* konkretizuje predošlú vetu významný nacistický pohlavár (výrok sa prisudzuje K. H. Frankovi R. Heydrichovi aj.).

Tak či tak si trúfam tvrdiť, že smiech (a výsmech!) môžeme považovať za jeden z výrazných znakov českého umenia – nie nadarmo je ikonou českej literatúry Haškov Švejk. A pre české divadlo je „smiechová

funkcia“ nie menej typická.

Jednou z najcharakteristickejších a najznámejších fotografií českého divadelného publika je snímka slobodne rozčechtaných divákov v hľadisku Osvobozeného divadla. Humor V+W, ich pesničky, bonmoty, repliky a slovné hračky z ich hier a v neposlednom rade politická razancia, ktorá sa zostrovala s nástupom fašizmu v Nemecku, bola povestná.

„Smiech, výsmech, satira boli vždy odvrátenou stranou oficiálneho, posvätného, kanonizovaného... Dvojité aspekt v chápaní sveta a ľudského života existoval už v najranejších štádiách ľudského vývoja. Vo folklóre prvotných spoločenstiev existovali popri

kultoch, ktoré mali vážny charakter a tón, aj kultúry, ktoré božstvo tupili a zosmiešňovali; vedľa vážnych mýtov existovali mýty smiechové a potupné, vedľa hrdinov ich parodické náprotivky, dvojníci...“ píše Michail Bachtin vo svojom diele *Francois Rabelais a ľudová kultúra stredoveku a renesancie*. „*Grotesknosť*“, píše Bachtin, „*je schopná oslobodzovať od všetkého dogmatizmu, definitívnosti a ohraničenia*.“

Oslobodenie je zreteľne badateľné nielen v tvárach divákov Osvobozeného divadla, ale aj divákov Wericha a Horníčka pri ich „forbínach“ v Divadle ABC v rokoch 1956–1961; v tvárach obecenstva najmä malých autorských divadiel od rokov šesťdesiatych: Divadla Na zábradlí, Semaforu, Reduty, Činoherního klubu, brnenských divadiel Husa na provázku, HaDivadla a mnohých ďalších.

Toto všetko som od konca päťdesiatych rokov prežíval pri pravidelných cestách do Prahy a do Brna veľmi intenzívne a „nákaza“ fenoménu tohto typu malých autorských divadiel sa čoskoro „preniesla“ do Bratislavy; vďaka ich hostovaniu a inšpirácii sa zrodili prvé pravidelné nedeľné matiné Lasicu a Satinského v bratislavskej Tatré a vzápätí v druhej polovici rokov šesťdesiatych Divadlo na korze (1968–1971).

Ale nemienim tu „historizovať“, iba chcem naznačiť spätosť českého a slovenského divadla. Napokon je notoricky známe, že po vzniku Československa, keď sa v prevažne maďarsko-nemeckej Bratislave zakladalo Slovenské národné divadlo (SND), tak do honosnej eklektickej budovy mestského divadla, kde sa dovtedy hrávalo iba po maďarsky a po nemecky, angažoval minister s plnou mocou pre správu Slovenska Vavro Šrobár spoločnosť Východočeského divadla na

čele s riaditeľom Bedřichom Jeřábkom, ktorá SND otvárala Smetanovou *Hubičkou* a postupne pomáhala vytvoriť v rámci SND aj slovenský súbor. Akokoľvek išlo o dve národné kultúry, tak si boli vzájomne blízke a priam dokonale si rozumeli, aj keď sa nie iba metaforicky, ale fakticky delili o jednu spoločnú budovu. Pritom však reflexia jednej kultúry tou druhou a čoraz „vyrovnanejšie“ vzájomné vzťahy spôsobili schopnosť vnímať nielen jazyk, ale aj špecifickú mentalitu, humor, metafory, poetiku „tých druhých“. To dokonca – zatiaľ – nedokázal zlikvidovať ani dvojnásobný „rozvod“ spoločného štátu: v rokoch 1939 a 1993.

V tejto súvislosti, keď hovorím o obojstrannej jazykovej zrozumiteľnosti a vzájomnom pochopení, nemôžem nezdôrazniť, že prvým divadelným predstavením dramatického textu, ktoré sa uskutočnilo v národnom jazyku v roku 1830 v Liptovskom

Mikuláši, bola inscenácia satirickej komédie Jána Chalupku *Kocúrkovo*. *Kocúrkovo* – to bol názov fiktívneho slovenského malomesta, v ktorom sa kondenzovala všetka obmedzenosť, zaostalosť a hlúposť dobovej society. *Kocúrkovo*, jeho dramatické postavy a ostro satirické dialógy (tvorila ich parodická zmes slovenčiny, maďarčiny, nemčiny a latiny) sa stalo doslova symbolickým pojmom pre obmedzenosť a provincializmus. Je zrejmé, že tradícia slovenského divadla vyrástla z komediálneho, satirického, sebaironického koreňa. V tomto zmysle nie je česká divadelná kultúra nejako výrazne odlišná od divadelnej kultúry slovenskej.

Nechcem to však generalizovať. Pravdaže slovenské divadlo nie je vždy schopné kritickej, sebaironickej reflexie, rovnako ako divadlo české. Tu i tam – najmä v časoch zlých – preváži idealizujúci pohľad

na seba i svoju vlastnú minulosť. V šesťdesiatych rokoch na výraznú seba idealizujúcu tendenciu umenia – nielen divadelného – upozornil český dramatik Milan Uhde, keď písal o jednostrannosti zobrazovania husitského hnutia v umeleckých dielach; husitské hnutie od nástupu Prokopa Veľkého zdegenerovalo na „lupičské“ hnutie, ale táto kapitola husitských dejín už českých umelcov nezaujímalá, hoci práve toto obdobie mohlo byť v šesťdesiatych rokoch omnoho poučnejšie než éra husitskej slávy.

Na tému idealizácia a heroizmus kontra triezvosť a vecnosť som nedávno zaregistroval milú správu v Lidových novinách: v Krakovci u Rakovníka odhalili Husovu sochu, ktorá sa výrazne odlišuje od idealizovanej Husovej sochy na Staromestskom námestí.

V Prahe je Hus „vysoký, štíhly, má ostré ŕezané, až asketické rysy, jedním slovom vizionář. Hus z Krakovce je naopak

menší a zavalitý a jen pokrývka hlavy nechává otevřený fakt, zda má také pleš, kterou skutečný Mistr Jan dle dobových svědectví měl. Vždyť byl Slovan, jak se patří“.

Pri tej príležitosti som si pripomenul jazdeckú sochu Svätopluka, ktorú pred rokom vztýčili na nádvorí Bratislavského hradu. Sochu vytvoril Ján Kulich, „normalizačný“ rektor Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave, ktorý v minulosti – mimo iných skvostov – vztýčil sochu *Milicionára* v Bratislave a v Žiline obrovskú bronzovú hlavu Lenina (14 ton, 9 metrov výška) v parku, kde predtým stálo lietadlo Dakota z druhej svetovej vojny a dlhé roky v ňom fungovala cukráreň. Keď tu zrazu lietadlo vystriedala Leninova hlava! A Žilinčania sa sklamané pýtali: „A kde je v tej hlave cukráreň?“

Kulichov *Svätopluk* na Bratislavskom hrade sa zasa preslávil najmä tým, že v ruke drží bronzový štít

s rovnoramenným dvojkrížom v kruhu, ktorý je navlas zhodný s odznakom Hlinkovej gardy z čias Slovenského štátu. Ten teda musel majster po odhalení sochy a nasledujúcich protestov verejnosti aj historikov dodatočne prekryť bronzovým „príklopom“. Okrem toho má bronz celej sochy takú farbu a lesk, že úbohý Svätopluk vyzerá, akoby bol z laminátu. Kôň sa vzpína na neúmerne veľkom podstavci vztýčený na zadných nohách, takže mimoriadne vyniknú jeho konské genitálie. Známý český „škandalista“, sochár David Černý, by zbledol od závidli! Kam sa na „kráľa starých Slovákov“ (tak Svätopluka nazval vtedajší premiér Fico) hrabe Černého *Svatý Václav sediaci obkročmo na bruchu prevrátenej mrciny koňa*, ktorá je zavesená pod stropom pasáže pražského paláca Lucerna a z papule jej visí vyplazený jazyk. Persifláž posvätnej českej ikony z Václavského námestia sa

tu pokojne vznáša nad hlavami chodcov. Na Slovensku čosi nepredstaviteľné!

Ale vráťme sa od českej kultovej sochy späť k českému divadlu a českým dramatikom. Celý rad renomovaných autorov včítane Václava Havla, Milana Uhdeho, Arnošta Goldflama a ďalších dramatikov kriticky a ironicky reaguje na bližšiu aj vzdialenejšiu minulosť – a samozrejme aj súčasnosť – českej spoločnosti. Ale dramatik, ktorý sa českou identitou zaoberá už roky najsystematickejšie, zásadne a zároveň „najposadnutejšie“, je Karel Steigerwald: *Tatarská pouť* (1979), *Dobové tance* (1980), *Foxtrot* (1982), *Neapolská choroba* (1984), *Hoře, hoře, strach, oprátka a jáma* (1990), *Nobel* (1994), *Horáková a Gottwald* (2006), *Políbila Dubčeka* (2008).

„*Jak dlouho tady budou vylezát z děr tyhle dávno mrtvý příšery ze starých časů?*“ – to je replika muža s typicky českým menom Novák zo



Steigerwaldovej hry *Hoře, hoře, strach, oprátka a jáma*. A pán Novák pokračuje: „*My chceme na staré časy rychle zapomenout.*“ A naozaj, o ochotnom zabúdaní a nepríjemnom pripomínaní píše Steigerwald svoje hry často. A pritom by mnohí tak radi urobili tlstú čiaru za minulosťou...

Dramatik Karel Steigerwald je podivuhodný moralista. V dobe, kedy sa to už ani veľmi nenosí. Kedy koryfejovia postmoderny hlásajú koniec ideológie (aj v divadle). A ona sa tá ideológia – či presnejšie zlé svedomie – zase a znovu vynára na scénu (aj divadelnú) v mnohých krajinách. To len v postkomunistickom spotrebnom mantinelizme nášho bývalého ideologického impéria by sme radi umlátili čapicami akýkoľvek výhonok jasne formulovaného občianskeho postoja na javisku a radšej sa zabávali a veselo sa v divadle smiali do popuku. Nie je to nič iné ako „kocovina“

z ideologickej minulosti a ešte väčšia zo spotrebnej súčasnosti; extrémna reakcia na to, čo sa zdiskreditovalo, a na to, čo nás nečakane „oblažilo“.

Karel Steigerwald je aj v tejto dobe rafinovaných atrakcií „nemoderným“ tvrdohlavcom a ustavične vyťahuje z dier našej pamäti príšery, ktoré by sme tak radi odpratali do nevedomia. Karel Steigerwald už vlastne celý život píše hru jedinú. Defilujú v nej domovníci a uduvači, trápni hrdinovia, malí českí vlastenci, kafkovskí úradníci, oplzlí svinári, majitelia lajstrov, závistlivé papule, servilní sluhovia a všetci tí naivní hrdinovia, ktorí v rozhodujúcej chvíli zlyhajú a svoje zlyhanie si vždy dokážu perfektne zdôvodniť objektívnymi príčinami. Ach bože...

Už v šchedrinovskej fraške ...*a tak tě prosím, kníže* sa v kuriózne situácii stretnú dvaja sprisahanci amorálnosti – Kupec a Notábl –, ktorí

si nakoniec skvele porozumejú. A už tu sa ich dialóg neodvíja lineárne, ale v grotesknej „protimlúvč“ a v bizarných strihoch, ktoré akoby boli spôsobené alkoholickým opojením oboch pánov. V ďalších hrách sa už Steigerwald oslobodzuje od takejto „reálnej“ motivácie, dialógy sú však aj naďalej bizarné a priam opilecky paradoxné, hoci dramatické postavy sú triezve ako oko božie. A ešte čosi je už v tejto krátkej fraške dôležité a pre Steigerwalda typické: nie sme si úplne istí, kedy tí páni „hrajú“ a kedy sa „zahrávajú“ jeden s druhým. Kedy normálne hovoria a kedy sa v rozhovore vzájomne šacujú. Kedy s partnerom „otvorene komunikujú“ a kedy si ho slovami „omakávajú“ a replikami testujú. Kedy sú naozaj hlúpi a kedy hlúposť predstierajú, aby sa čosi o tom druhom dozvedeli. Kedy len tak nezáväzne tárajú, čo im slina na jazyk prinesie, a kedy je rozhovor fízlovskou pascou a partner protivníkom. Kto sa

s kým zhovára a kto koho vypočúva? Kto je obeť? Kto komu ubližuje a kto komu organizuje Dobro?

Jeden z pánov (Kupec) rozpráva v tejto fraške druhému pánovi (Notáblovi) poučnú historku: *„Jakýsi humanista, ačkoliv nebyl lékař, léčil nedávno člověka. Šťoural se mu v uzdravené ruce, hlupák řval zcela hrdla, ale humanista ho léčil rok, dokud z něho nedostal všechny peníze a dokud mu ruku neuřízl. Pak si člověk oddechl a začal koukat veseleji. Po čase jel humanista znovu vesnicí, člověka napadlo, že ho chce zase léčit, a protože si chtěl zachránit jedinou zdravou ruku, neřekl ani slovo a v noci se oběsil.“*

Takú podobu má Dobro u nášho moralistu Steigerwalda. To je ten druh, ta odroda humanizmu, ktorú autor obľubuje. Takže je nám teraz dúfam jasné, aký je Steigerwald vlastne

moralista. To len aby sme si rozumeli a mali jasno v pojmoch. Ale Steigerwald napísal aj štyri hry, ktoré tvoria – zrejme celkom cieľavedome – určitý chronologický historický rad. *Dobové tance* (1852, teda doba po porážke revolúcie 1848), *Foxtrot* (1919–1945), *Tatarská pouť* (prelom päťdesiatych a šesťdesiatych rokov) a *Neapolská choroba* (The day after, teda akési sci-fi zo sveta po jadrovej katastrofe). V každej z tých hier sa rúca jeden „veľký“ mýtus: mýtus revolučného vlastenectva, mýtus prvej republiky a odboja proti protektorátu, mýtus občianskej neposlušnosti v komunistickej ére a mýtus ľudskej solidarity a humanizmu tvárou v tvár zániku civilizácie. Keď to takto („ideologicky“) tematizujem, dopúšťam sa samozrejme hrubého zjednodušenia: všetky tie hry sú aj o niečom inom (každé „obsahové nálepkovanie“ je násilím páchaným na autorovi a jeho diele), ale neviem, ako

by som vám inak – vám, ktorí ste snád tie hry niekedy dávno videli na javisku, a hlavne vám, ktorí ste ich ani nevideli, ani nečítali – pripomenul či naznačil, o čom asi tak boli. Steigerwald v nich povytáhoval „z děr dávno mrtvé příšery“. Urobil to s groteskným úšľabkom. Příšery „vyhřezly“ z bachorov príbehov a rozliezli sa po scéne. Nebol to príjemný pohľad – na tých provinčných revolucionárov, ktorí párajú z bojového práporu „to zvíře“ a vyšitý nápis *Pravda vítězí*. Je to pohľad na vlastencov po Prevrate a na ich hlavný motív: „Bude to republika jen pro nás. Doted'ka seděli na těch židlích oni, teď si tam sedneme my...“ a aj na motív pomníkovský: „Ted' budeme mít stát menší, ale národní!“ a na motív protektorátny: „odboj šmelinou“, na socialistický svetonázor: „Šunka od kosti, to je postoj!“ a na heroizmus protikomunistického odboja: „My, Češi, jsme jako počasí, nejdeme hlavou proti zdi, my rozměňujeme...“, na „filozofiu“ šarlatánskych liečiteľov

zoči-voči umierajúcemu: „*Léčit rovná se neškodit.*“ Uznáte, že surovo vytrhnuté repliky z tých štyroch hier tvoria celkom logický rad. V každej z tých hier sa vyskytuje aj nejaký „hrdina“, nejaký odbojný mladý muž plný naivných ideálov, ktorý pri prvej skúške zlyhá, zlomí sa, zhasne, prispôsobí sa (podučiteľ Kučera, Syn, študent Vágner, Schlizout). V každej sa nájdu udavači. V každej sa snúbi servilnosť voči mocným a vplyvným so zapšklou nenávisťou zbabelých dušičiek; v každej ideologický pátos s vulgárnym hmotárstvom („*Volnost, volnost, i ten hotel jsem postavil!*“). V každej sa prelínajú časy a minulosť sa zahryzáva do hrtanu súčasnosti.

Vzájomná časová (i priestorová) „prepletenosť“, koláž siahajúca od stalinských liet v Sovietskom zväze cez zberné tábory v Maďarsku v roku 1944, päťdesiate a šesťdesiate roky v NDR a v Československu až po

západonemeckú ambasádu v Prahe 1989 okupovanú východonemeckými utečencami – to je čas a priestor hry (sna) *Hoře, hoře, strach, oprátka a jáma*. Osudy Osipa Mandelštama a jeho ženy, Židov z Maďarska, Čechov z Prahy, sa miešajú v tyglíku tohto európskeho priestoru naprieč „historickými epochami“. Ľudia sú ustavične na úteku, vstupujú si navzájom do svojich osudov. Dve totality ich zmiešali do jedného chumáča a ženú ich do kompromisov, poníženi, mínových polí a komínov. Kradnú sa tu doklady aj verše, fungujú tu kafkovsky podivné inštitúcie („Úrad pre vyhľadávanie pseudonymov“), strácajú sa mŕtvi, ale nestrácajú sa ich písomné materiály (alebo naopak), kopia sa nekonečné reťazce udaní (rodičov na deti a detí na rodičov), „*povolenej mizera podpisuje knihy zakázaného mizery*“... Boschovský obraz zrud. „*Příliš mnoho lidí se minulosti zúčastnilo... proto nebude pochopena? – Jedni ji*

*porodili, druhé porodila a ti třetí
jsou mrtví.“*

Steigerwald tento hektický text napísal na prelome rokov 1989 až 1990. Akoby ho vychrlil, expresívne vyvrhol, doba cez tieto príbehy precválala, zadupala ich do minulosti, ale ony sa nepríjemne vynárajú. Mŕtvolý utopencov s nafúknutými bruchami sa hojdajú na hladine pokojného rybníka a kazia bukolickú scenériu.

Je Steigerwald – pokiaľ ide o reflexiu „českého osudu“, „národnej mentality“ či „českej štátnosti“ zvláštnym a trpkým výhonkom národnej identity? Je v českej dramatickej kotline divným a neveľmi obľúbeným solitérom? Alebo je snád' spurným provokatérom, ktorý žľčovito a programovo znesväčuje tradície českého národného romantizmu a surovo zraňuje národnú hrdosť svojich krajanov?

Kurióznou odpoveď na túto otázku dal Karel Steigerwald o desať rokov neskôr, keď vystúpil na doskách Národného divadla v Praze v hre *Historický monolog* (premiéra v júni 2010 na štúdiovej scéne Kolowrat) paradoxne ako herec, navyše v úlohe prezidenta Masaryka (ktorý však počas celého predstavenia nepovie ani slovo). Masarykovým partnerom v tomto zvláštnom „dialógu“ dvoch azda „najkontrastnejších“ prezidentov je *Emil Hácha*. Autorka hry Milada Součková (1899–1983, od roku 1946 v USA), ktorej muž, prenasledovaný gestapom, spáchal v roku 1940 samovraždu, napísala neobyčajne mnohovevnú mozaiku zložitých ľudských, morálnych, politických, ale aj banálnych dejinných udalostí, situácií a motívov, ktoré fatálne nalomili chrbticu českého národa. Dialóg dvoch mŕtvych prezidentov, navyše jedného mlčiaceho, je samozrejme fiktívny. Odohráva sa v situácii, ktorej dejiskom je – podľa slov autorky – „obrazotvornosť a miestom

ľudská myseľ“; a to jej umožňuje „konfrontovať veľké a malé dejiny, dejiny myšlienok a dejiny konkrétnych situácií“. Nie je to veľmi povzbudzujúca situácia a podobný je aj výsledok hry aj inscenácie. Inscenácie priam „rodinnej“: popri mlčiacom Masarykovi, ktorého hrá Karel Steigerwald, stelesňuje postavu Emila Háchu Steigerwaldova manželka Eva Salzmánová. Toto zvláštne a vskutku netradičné obsadenie má nespochybniteľnú logiku: ved' aj autorka Milada Součková je žena a reflektuje tragickú historickú etapu pomníkových československých dejín a ich protagonistu prezidenta Háchu nielen s psychologicko-analytickou bravúrou vo fiktívnom politickom a mravnom spore so zosnulým prezidentom Masarykom, ale aj – nech mi feministky odpustia – s uhrančivou ženskou empatiou. Nepodlieha zaujatej zlobe, ale na druhej strane: nie je vôbec milosrdná (alebo ako to formuluje režisér Pitínský:

„zmítá se mezi iracionálními náladami a vybranou analýzou“).

Takže: Háchu hrá v Pitínského inscenácii Eva Salzmánová a mlčiaceho Masaryka jej manžel Karel Steigerwald. Ale pozor: ani jeden z nich nemá svoju vlastnú tvár, obaja majú masky dvoch prezidentov vymodelované priamo na svojich obličajoch, z ktorých sa tak stali chladné a neživé busty. Tie busty sa však postupne krabatia, vysušujú až napokon začnú odpryskávať; doslova sa rozpadávajú pred našimi očami. Čím hlbšie sa vnútorne obnažili, tým väčšmi sa likviduje ich „mramorovosť“. Pôsobí to mierne makabrálne a výrazne expresívne. A je to aj ďalší – hoci tentoraz nemý – úšľabok Karla Steigerwalda; opäť – ibaže pre zmenu v herecko-prezidentskej maske – zásadný a kritický komentár k jednej nevelmi slávnej etape českých dejín. Isteže: české divadlo nie je iba teráriom smejúcich sa beští; má

aj svoje „láskavo komické“ tváre
i „sentimentálno-harmonické“
výhonky; a napokon ako všade aj svoju
vlastnú bulvárno–spotrebnú burinu.
Ale z pohľadu zo Slovenska vyniká
práve tým, čoho sa nám doma dostáva
v miere omnoho skromnejšej: britkou
iróniou, nemilosrdnou grotesknosťou,
ignorovaním rozličných tabu –
náboženských, nacionalistických,
ideologických, sexuálnych. Tak
vás mnohí vnímame a snáď aj takí
naozaj ste.

Martin Porubjak (1944)

Vystudoval divadelní vědu a dramaturgii na Divadelní fakultě Vysoké školy múzických umění (VŠMU) v Bratislavě. V roce 1968 byl spoluzakladatelem Divadla na korze. Divadlo bylo po třech letech zrušené z politických důvodů, Porubjak vyloučen ze Svazu slovenských dramatických umělců a nějaký čas nemohl pracovat ve své profesi. K divadelní činnosti se vrací v roce 1983 jako dramaturg Divadla SNP v Martině. Po roce 1989 působil v Činohře Slovenského národního divadla v Bratislavě (1990–2010), v Národním divadle v Praze (1992–1994) a v Brně (2005–2006). V listopadu 1989 se stal jedním ze zakladatelů hnutí Verejnost proti násiliu, které významně přispělo k pádu komunistického režimu. V letech 1991–1992 byl prvním místopředsedou Vlády Slovenské republiky a předsedou Verejnosti proti násiliu – Občianskej demokratickej únie. Od roku 1990 přednáší na VŠMU v Bratislavě (od roku 1990 s titulem docenta a od roku 2004 profesora). Je členem Umělecké a vědecké rady VŠMU v Bratislavě, Umělecké rady Divadelní fakulty JAMU v Brně a Umělecké rady DAMU v Praze. Od roku 1996 je prezidentem Slovenského centra International Theater Institute organizace UNESCO. Od roku 1994 je členem a v současnosti místopředsedou Výboru LITA. Je spoluzakladatelem a členem představenstva Nadace Milana Šimečku v Bratislavě a výboru Nadace Alfreda Radoka v Praze. Jako dramaturg se podílel na vzniku víc než 140 inscenací v divadlech na Slovensku a v Česku, jako režisér vytvořil 29 divadelních inscenací. Je autorem čtyř divadelních her a překladatelem víc než 40 divadelních her. Napsal scénář k víc než 20 filmům a inscenacím, dva televizní filmy i režíroval. Pravidelně se věnuje i publicistické činnosti.

Irena Hejdová

SMĚJÍCÍ SE BESTIE V NADĚJI I POKUŠENÍ

RESUMÉ:

Nejnavštěvovanějším filmem roku 2011 se v Česku stala komedie Jiřího Vejdělka *Muži v naději*. Mezi nejnavštěvovanější filmy českých kin posledních let patří další Vejdělkovy filmy *Ženy v pokušení* a *Účastníci zájezdu*, *Libáš jako Bůh* Marie Poledňákové, *Román pro muže* a *Bobule* Tomáše Bařiny či komedie Jana Hřebejka a Jana Svěráka. Všechny tyto filmy mají mnohé shodné rysy v rovině obsahové, formální, herecké či myšlenkové. Autorka se snaží na příkladu těchto nejnavštěvovanějších českých komedií posledních let dokázat, že jejich shodné rysy mohou svědčit o jistém společném myšlenkovém zázemí či společně hlásaném světonázoru.

SUMMARY:

Jiří Vejdělek's comedy *Muži v naději* was the most attended film of 2011 in the Czech Republic. Other films of Vejdělek - *Ženy v pokušení* and *Účastníci zájezdu*, *Libáš jako Bůh* by Marie Poledňáková, *Román pro muže* and *Bobule* by Tomáš Bařina or comedies by Jan Hřebejk and Jan Svěrák have been the most attended films in Czech cinemas in the recent years. All these films have many identical features in terms of content, form, acting or ideas. Using the example of these most attended Czech comedies of the past years, the author tries to prove that their identical features can show a certain common intellectual background or commonly promulgated world view.

SMĚJÍCÍ SE BESTIE V NADĚJI I POKUŠENÍ (ANEB VŠUDE DOBŘE, DOMA NEJLÉPE)

Nikdy nezapomenu, jak jsem v rámci své novinářské praxe loni na jaře vyrazila do multiplexu na projekci filmu *Doktor od jezera hrochů* Zdeňka Trošky. Nemohla jsem se před návštěvou kina ubránit elitářskému pohrdání Troškovými diváky a představovala si je jako jakási zruďná monstra, která kolem sebe prskají popcorn a plácají se do kolen při každém „prdu“, který z plátna zazní. V jistém ohledu můj zážitek splnil očekávání a posílil skepsi nad typickým českým divákem – na druhou stranu mě překvapilo a snad i šokovalo, že po zhlédnutí filmu ze sálu vycházeli i úplně obyčejní, dokonce sympatičtí lidé, kteří mluvili o tom, jak se jim film

líbil, a zároveň mezi jinými snímky, které je v poslední době zaujaly, jmenovali i mnou pozitivně vnímané filmy jako Najbrtova *Protektora*.

Říkala jsem si tehdy, že divácký vkus onoho mytického obyčejného českého diváka je mnohem širší, než bych si kdy myslela, a že to s ním možná není tak zlé, jak to při pohledu na žebříčky návštěvnosti českých kin, v nichž dominuje divácký brak, vypadá. Stejně ale většinou trpím, když vidím, jaké filmy v Česku přitahují největší množství diváků. A říkám si, že jestli masový vkus publika odráží českou národní identitu, tak by se možná vyplatilo

emigrovat někam, kde se masově chodí na filmy kultivovanější, méně hrubozrné a vulgární. Jenže – existuje vůbec na světě země, kde by dnes diváci dobrovolně dali přednost náročnějšímu umění před oddechovou zábavou? A co náklonnost k těmto filmům vypovídá o české národní identitě?

Komedie jsou nejspíš všude divácky nejdělečným žánrem. Přinášejí oddech, který dnes diváci od návštěvy kina čekají především, humor a smích pomáhají zapomenout na útrapy či nudu všednosti. Návštěva kina je v hodnotovém měřítku dneška něčím, co se nejlépe vklíní mezi návštěvu nákupního centra a oběd ve fast foodu. Neměla by v duši diváků zanechat nepřijemné pocity, měla by je poněkud „oblbnout“ – asi jako alkohol nebo lehké drogy. Všední život většinou nebývá tak pestrý a atraktivní jako svět filmových hrdinů – jejich sledování představuje zároveň útěk ze všednosti

i sen o realitě zbavené temných tonů, v níž jsou všichni krásní jako ve společenských časopisech, reklamách a televizních seriálech.

V Česku ale komedie dominují přece jen více než za hranicemi. Zdaleka tu třeba tolik jako v zahraničí nerezonují nekomediální žánry, vlastně tu ani příliš filmů v žánru thrilleru, krimi či hororu nevzniká. Čeští diváci neradi zábavu spojují se strachem či napětím – chtějí se smát, ubavit se k smrti, jak by řekl klasik, a když jim někdo naservíruje vážnější film, většinou se se zlou potáže – s výjimkou *Kajínka*, *Bathory* a *Obsluhoval jsem anglického krále*, tří masivně propagovaných a masově očekávaných filmů, které dokázaly hegemonii spotřebních komedií v posledních pěti letech narušit, za což vděčí především široce diskutovaným námětům a obratné mediální propagaci.

Čísla z Unie filmových distributorů ale jinak mluví jasně – v roce 2007 byly nejnavštěvovanějšími domácími filmy *Vratné lahve*, *Obsluhoval jsem anglického krále* a Vorlův *Gyml*, v roce 2008 krom *Bathory* Hřebejkův *Nestyda* a *Bobule* Tomáše Bařiny, v roce 2009 Poledňákové *Líbáš jako Bůh*, *2Bobule* a komediální pohádka *Peklo s princeznou*, v roce 2010 *Ženy v pokušení*, zmíněný *Kajínek* a *Román pro muže* (následován *Doktorem od jezera hrochů*). V roce 2011 má k prvnímu místu v září obdivu diváků nejlépe nakročeno volné pokračování *Žen v pokušení* – *Muži v naději* měli na konci září po pouhých pěti týdnech v kinech na kontě už přes půl milionu českých diváků a dále stoupali, lze očekávat, že překročení milionové návštěvnosti je nemine (s předchozími *Ženami v pokušení* režisér Jiří Vejdělek loni získal 1,2 milionu diváků).

Mluví tu o jedné tendenci českého filmu, a ačkoliv vedle ní tu existují i mnohé další a už i český film začíná slavit úspěchy v zahraničí s příběhy přece jen vážnějšími a méně maškarňě rozpustilými či s českými dokumenty, stále tu největší ohlas budí filmy, které za hranicemi jen těžko nacházejí své publikum. Adaptace maloměšťáckých románů Michala Viewegha, apartní komedie Marie Poledňákové, dva díly „hezkých českých“ vinařských *Bobulí*. Hrdinové těchto filmů jsou jako přes kopírák – leckdy se jim dějí i docela smutné věci, bojují s nevěrou svých partnerů i svou vlastní (*Ženy v pokušení*, *Muži v naději*, *Líbáš jako Bůh*, *Nestyda*), s nevyléčitelnou nemocí (*Román pro muže*) i se svou kriminální minulostí (*Bobule*). Mají ale smysl pro humor a cosi, co je v Česku ceněno jako „zdravý nadhled“ – ten jim umožňuje i ty největší osobní tragédie lehce zvládat.

Při výčtu diváckých hitů posledních let zaujme, že jejich zápletky nejčastěji vycházejí z trablů kolem manželských a partnerských nevěř. Povolená morálka hrdinů tu ale není brána nijak tragicky – i ta je relativizována a zesměšňována, ve Vejdělkových filmech dokonce vyzdvihována jako cosi pozitivního, co může pomoci zachovat vztah mezi partnery. Amoralnost Vejdělkových filmů se také zvláště u *Mužů v naději* stala nejčastějším terčem odborné kritiky, ve veřejné diskusi kolem premiéry už zazněla slova o „populistické chvále požívačnosti“¹, „pragmatické frašce“² či „bahýnku lascivity, laciných dvojsmyslů a malého českého prasákovství“³. Masovému publiku ale nikterak nevadila. Asi je trochu zkratkovitě vyvozovat z toho amorálnost jako typickou součást české národní identity – spíše

i v tomto aspektu lze hledat součást všeprostopupující české relativizace. Ano, Češi jsou Hitlerovy smějící se bestie a smějí se i tehdy, kdy by jiným mohlo být spíš do breku.

Je klišé stále mluvit o odkazu dobrého vojáka Josefa Švejka, vykutálených hloupých Honzů z českých pohádek a o Kašpárkovi, který nesmí chybět v žádném českém loutkovém představení. Tyto postavy jsou ale skutečně emblematickými českými hrdiny, jakkoliv nás irituje (a některé možná i uráží), že je česká národní identita s jejich typem chování spojována. Je jim vlastní maloměšťáctví a myšlenková průměrnost, současně ale jakási hrdost na tyto „kvality“. Má se za to, že Zlo je nejlépe pokořit po švejkovsku zesměšněním, přímý konflikt či heroismus je nám jaksí cizí. Jako typicky české postavy by se v dnešní české kinematografii dali brát hrdinové Hřebejkových filmů (a podobně

¹ Alena Prokopová: *Vejdělek a spol.: český recept na filmový hit* (Blog Aleny Prokopové)

² Kamil Fila: *Muži v naději představují vrchol pokrytectví* (Aktuálně.cz)

³ Vojtěch Rynda: *Kdo nezahýbá, není chlap* (Týden 29. 8. 2011, str. 62)

i přímo Hřebejkovy filmy jsou vlastně celým svým založením typicky české), vyjmeme-li z nich poslední, podařenější snímky na vážnější notu (*Kawasakio růže*, *Nevinnost*). Hrdiny typických Hřebejkových filmů bývají (bývali?) zbabělci a prospěcháři, kterým jde v podstatě jen o zachování si dobrého bydla, spokojený život, pohodu. Stejní jsou i pohodoví nevěrníci z filmů Jiřího Vejdělky a Marie Poledňákové, bezstarostný podvodník z vinařských Bobulí a mnozí další. Český filmový hrdina je přímým potomkem oné typické české pohádkové postavy – hloupého Honzy. Ten je karikaturou hrdinství – je líný, hloupý, samolibý a neschopný se sám o sebe postarat. Hrdinství hloupého Honzy je jen v tom, že našel odvahu slézt z pece, vyrazit s rancem buchet do světa a po mnohých protivenstvích se zocelit a vrátit se domů i s princeznou.

Hrdinské postavy vždy byly českému kulturnímu prostředí spíše cizí, vždy

působily trochu směšně, neadekvátně. Nahrazovaly je většinou postavy obyčejných českých lidí s chybami a slabostmi, s nimiž se recipient sice snáze identifikuje, ale také mu setkání s nimi nepřináší nic jiného než pouhé sebezpotvrzení vlastní slabosti, vlastního chybování. V současné české kinematografii tato tendence dostoupila vrcholu ve chcípáckých filmech, jejichž hrdinové už v podstatě zcela rezignují na možnost své životy nějak ovládat, jen pokojně, odevzdaně hnijí.

Jsme tedy asi přece jen národem řečnicích, ale ne jednajících Švejků, i když na to nejsme nijak hrdí. V české povaze, jak je představována v českých filmech, je tedy jakýsi základní rozpor – vzývaná povrchnost a omezenost je vyvažována pocitem trapnosti, že český národ se není schopen povznést nad svá omezení, že navždy nejspíš bude zaklet do této průměrnosti, zatímco bude slovy Josefa Jedličky „*melancholicky toužit po*

samozřejmé světovosti“, po sebevědomí velkých národů.

Úporné zlehčování, shazování, „komedializace“ i těch nejvážnějších událostí a témat navíc pomohlo Čechům přežít početné národní tragédie, které tento národ postihly. Dějiny střední Evropy byly vždy divoké a už z geografické polohy českých zemí vyplývá, že se tu často střetávaly armády, státníci i různorodé politické zájmy. Není divu, že české mentalitě vždy byla bližší spíše úzkoprsost než tvůrčí rozmach, spíše zbabělost než hrdinství, spíše konformismus než nekonvenčnost. Rušivé elementy bývají v českém umění zakrývány, k čemuž slouží například česká záliba v uhlazování hran a harmonizaci skutečnosti. Také vše „cizácké“ bylo vždy jen trpěno. V české kulturní tradici se většinou hledělo s nedůvěrou na jakékoliv importy hodnot či idejí, „kosmopolitismus“ uměleckých děl

byl často vykládán jako pro prostého člověka urážlivě nesrozumitelný, snobsky intelektuální. Jedlička v té souvislosti mluví o „*povinné české spokojenosti s málem*“. Vůbec je v Česku více akceptována myšlenková prostota a nenáročnost, držení se při zemi a opatrnost.

Blízká české kultuře je ta rakouská, vzdálenější naopak sousední polská, která na rozdíl od té české uměla vždy pracovat s patosem – nejen ve svých vlasteneckých filmech, jež jí pomáhaly zpracovat významné dějinné události. Nabízí se v té souvislosti porovnat polskou *Katyň* Andrzeje Wajdy a české *Lidice* Petra Nikolaeva – dva nedávné velkofilmy o ikonických národních tragédiích, z nichž ten český prohrává co do své působivosti i syrovosti a proti Wajdově veledílu působí jako malý a umolousaný, poněkud televizácký chudý příbuzný. Oproti tomu v Polsku jsou obdivovány – právě pro svůj

nadhled – české komedie, i když spíše ty vkusnější typy filmů Petra Zelenky či Davida Ondříčka. Szczygielův literární bestseller *Gottland* rezonoval v obou zemích jako shrnutí zásadních rysů české kultury, rezonoval právě ve svém obdivném vzhlížení k paradoxním, směšným, tragikomickým okamžikům českých dějin a v obdivu k českému nadhledu nad nimi.

Zatímco Polsko točí hrdé vlastenecké filmy o svých dějinách a významných historických postavách, nikde jinde než v Česku pravděpodobně nevznikají filmy tak lehkonozě zlehčující svůj národ, své ikony i své morální zásady. Neuctívost českých filmů k Čechům samotným je navíc diváky vřele přijímána už od dob homolkovské trilogie Jaroslava Papouška či jejího pokračování *Slunce, seno...* Zdeňka Trošky. Sžíravě se na rakouskou společnost dívá i Thomas Bernhard, v Česku ale je ona sžíravost vždy relativizována – vždyť proč bychom

se netěšili, když nám pánbůh zdraví dal, a budeme se veselit až do pádu na ústa, který nás na konci toho veselání nepochybně čeká.

Typické je, že pokud dnes v českých filmech zaznívají nějaké hlubší, vážnější tóny, děje se tak převážně v tragikomedii, tj. tam, kde lze jakýkoliv takový pokus vzápětí shodit nějakým vtípkem. Tragikomedie je vůbec snad typicky českým žánrem, oblíbeným například Janem Hřebejkem a Janem Svěrákem i jejich mladšími pokračovateli v čele s Jiřím Vejdělkem. Svědčí o tom nejen její obliba divácká, ale i množství filmů, které jsou v tomto žánru natočeny. Čistá komedie je dnes považována spíše za lidovou zábavu pro nejširší publikum (Zdeněk Troška), zatímco filmy jen trochu ambicióznější se přece jen snaží komediálnost vyvážit „trochou toho tragična“. Nelze ale říci, že by zde tragično mělo tu správnou funkci, je spíše diskreditováno,

odsouváno do pozadí vůči všeobecnému veselému třeštění.

Vzpomenu-li na neaktualnější divácký zážitek z projekce *Mužů v naději*, vybaví se mi pocit trapnosti a studu, který mnou zmítal při sledování eskapád dvou titulních protagonistů ztvárněných Bolkem Polívkou a Jiřím Macháčkem. Úsměv na lících hrdinů neroztával ani v momentech veskrze tragických. Vybaví se mi i chvíle, kdy na plátně tragicky zemřela žena jednoho z nich v podání Simony Stašové a v sále se rozezněl smích nad komickými okolnostmi té smrti, nad tím, že i ona její smrtelná nehoda byla po česku legrační, a až poté následovala koláž několika záběrů truchlících postav, publikem přesto šokující okamžik rozhodně neotrásl tak, jak by člověk čekal, a nikde ani stopy po nějakém ustrnutí.

To vše možná vyústilo v další zvláštnost, specifikum české kinematografie – až na výjimky tu chybí patos, a pokud

už tu je, tak vyznívá často směšně. Příčiny lze hledat ve vývoji celé české kultury. Patos je stavem přehnaným a přehánějícím, jeho přínos ale tkví právě v tom, že je schopen vyprovokovat emoci, zainteresovat recipienta. Ještě do konce druhé světové války byl organickou součástí filmů, a to v míře tak velké, že dnes některé filmy té doby vyznívají falešně, projev postav přehnaně, dramatické momenty směšně. Moderní poválečná kinematografie (především ta americká) pracuje s patosem úspěšně dodnes, ta česká, potažmo východoevropská a obecněji celoevropská, se mu vyhýbá. Může to souviset s vlivem neorealismu a dalších, poválečných filmových směrů – britské free cinema, francouzská nová vlna, československá nová vlna –, které se snažily vnímat realitu pravdivě a střízlivě, což patos v evropské kinematografii spoluzdiskreditovalo.

Zvláště ve východní Evropě k diskreditaci patosu nejspíše výrazně přispěl také falešný patos období socialistického realismu – filmy té doby i přes svůj nezáživný obsah chtěly diváky zaujmout (a vtlouct jim tak ideologii budovatelského socialismu do hlav) a využívaly k tomu samozřejmě prostředek nejhodnější – přepjatý a ničeho se nebojící patos. V 60. letech pak už česká kinematografie patos za svůj nepřijala – nejspíš i proto, že jeho působení je falešné a cílem filmů té doby bylo mluvit pravdu.

Pro české/československé filmy naopak snad jen s výjimkou krátkého období československé nové vlny vždy byla typická tendence k uhlazování hran. Ano, nejraději mají čeští diváci „hezké české“ filmy – filmy, které konejší diváky, že na světě je přece dobře a doma nejlépe. I tato deformace skutečnosti má kořeny nejspíš už v naší meziválečné kinematografii,

s postupující hospodářskou krizí se filmy snažily diváka především (za)bavit, dát mu zapomenout na strasti života. Tato tendence pokračovala i v kinematografii socialistického realismu, plné optimistických mladých lidí plnicích normy, veselých brigádníků, rozverných traktoristek a smělých dělníků.

Česká nová vlna i tento trend na čas přerušila, přestože jsou k ní řazeni i tvůrci se sklonem k uhlazování hran, např. Jiří Menzel, Vojtěch Jasný či Karel Kachyňa. Léta normalizace ale přinesla znovu oddechová témata, která měla odvést pozornost publika od vážnějších témat celospolečenských, jež v té době byla odsunuta do pozadí (Věra Chytilová). Porevoluční doba přinesla záplavu filmového braku, vážnější reflexe skutečnosti se ale příliš neobjevovaly. Objevili se vedle přeživších „idylizátorů“ Menzela a Kachyni i noví následovníci Svěrák a Hřebejk. Až v průběhu postupujících

90. let začaly snahy o pravdivější, vážnější zobrazení problémů současnosti i minulosti. Dobrodružný a spleťový vývoj Česka (Československa) i celé české kultury si ale dodnes vybírá svou daň – možná právě v tom, jak těžce a neochotně se čeští tvůrci vrhají do vážnějších a zásadnějších témat a žánrů, i v tom, jak neochotně se na ně dívají čeští diváci.

Není pak divu, že těch pár zásadnějších českých filmových děl zaniká v komediální záplavě, a je otázkou, jestli se někdy z ní dokážou vymanit. Jak už bylo řečeno, podoba českých filmů – a podoba českých filmových hrdinů – úzce souvisí s českou národní povahou, utvářenou staletími když ne útlaku, tak alespoň područenství, těžko v sobě česká kultura náhle najde odvahu vykročit ze zajetých kolejí. Spíše bude tvářit v tvář většímu a většímu otevírání této knedlíkové země navenek ztrácet jasné kontury a bude pozvolna

erodovat pod tlakem globalizace, multikulturnějšího směřování české společnosti a dorůstání nových generací, nezatížených tolik historickými traumaty druhé světové války, 50. let, roku 1968 a normalizace. Snad potom i český film přijme patos a dokáže vypovídat vážněji, realističtěji a dramatičtěji o světě a místě (nejen českého) člověka v něm. Snad potom vyrostou i noví diváci, ochotní nebrat návštěvu kina jen jako oddechovou kratochvíli. Do té doby se budeme muset spolehnout na ženy v pokušení a muže v naději.

Poznámka: Relativizace hodnot, o níž je v tomto textu řeč, zjevně prostoupila i můj text plný nepodložených, ale o to kategoričtějších tvrzení, zesměšňování hodnocených filmů a novinářsky povrchních, argumentačně nepodložených soudů.

Ostatně jakékoliv pokusy o definici národní povahy jsou vždy poněkud

ošemetné a zjednodušující. Snad žánr eseje tuto zhoubu snese stejně, jako čeští diváci snášejí zhoubu komedializace. Podobným tématem jako v eseji jsem se zabývala už ve svých studentských teoretických pracích – v bakalářské práci IZV UK (nyní FHS UK) Hrdinové naší doby – Typologie a psychologie filmových postav ze současnosti v českých filmech 90. let (IZV UK, 2000) a v diplomové práci na KSD FAMU Je tu něco? Reflexe českého filmového umění 1990–2004 (FAMU, 2005), pojednávajících o typických znacích a rysech porevoluční české kinematografie. Část tohoto textu také přímo vychází z některých úseků těchto prací. Podstatným zdrojem této eseje jsou i zásadní statě Josefa Jedličky o české národní povaze shrnuté ve svazku České typy a jiné eseje (nakladatelství Plus, 2009). Lepší sumář typických znaků české identity těžko hledat.

Irena Hejdvá (1977)

Vystudovala Fakultu humanitních studií UK a katedru scenáristiky a dramaturgie FAMU. Více než pět let pracovala jako novinářka a filmová recenzentka – v on-line deníku Aktuálně.cz, v Hospodářských novinách a v časopisu Týden. V dubnu 2011 odešla z pozice vedoucí kulturní rubriky časopisu Týden na volnou nohu. Podle jejího absolventského scénáře byl v roce 2008 natočen film *Děti noci*, který byl uveden na několika festivalech včetně MFF Karlovy Vary, kde získal dvě ceny. Je také držitelkou Ceny Sazky, Ceny RWE a Barrandov Studia a dalších ocenění. V současné době pracuje na dalších scénářích.

Michael Prostějovský
Pavel Bár

FENOMÉN „ČESKÝ“ MUZIKÁL

RESUMÉ:

V posledních více než patnácti letech existuje především v Praze jistý kult původního českého muzikálu. Je však tento „český“ muzikál ještě vůbec muzikálem? Základní odlišnost podle autorů spočívá už v jeho formování, které probíhalo na zcela jiných principech než ve světě anglosaském nebo v německy mluvících zemích. V české praxi píší libreta a scénáře textaři, režiséři či producenti, režírují choreografové apod. Podobně chybí i poučená reflexe muzikálových inscenací kritickou obcí stejně jako teoretické práce širšího rozpětí, které by se současnému domácímu muzikálovému dění věnovaly. Český muzikálový trh si navíc vytvořil specifického diváka, který jde či jede za svými oblíbenými tvářemi z televizní obrazovky, nikoliv za kvalitním divadelním představením.

SUMMARY:

For the last fifteen years or more there has been a certain cult of the original Czech musical, especially in Prague. But is the “Czech” musical a musical at all? The main difference according to the authors lies in its formation, which took place on entirely different principles than in the Anglo-Saxon world or in the German-speaking countries. In the Czech situation, lyricists, directors or producers write wordbooks and scripts, choreographers etc. stage them. Similarly, there is a lack of informed reflection of musical performances by the critics as well as of wider theoretical work, which would deal with contemporary domestic musical events. Besides, the Czech musical market has created a specific spectator who follows his or her favourite faces from the TV screen, not a quality theatre performance.

**Michael Prostějovský,
Pavel Bár**

FENOMÉN „ČESKÝ“ MUZIKÁL

Za posledních více než patnáct let se v Praze vytvořil jakýsi kult původního českého muzikálu. Pokud jej však srovnáme s muzikálem běžně provozovaným v okolním světě, musíme si položit otázku: je tento „český“ (resp. „pražský“) muzikál ještě vůbec muzikálem?

Formování „pražského“ muzikálu probíhalo na zcela jiných principech než v jeho tradičních zemích, tedy v Americe, Velké Británii, případně později i v dalších zemích kontinentální Evropy. Zatímco v zemi svého původu se muzikál postupně vyvíjel zcela přirozeně ze starších druhů zábavně hudebního divadla, u nás narušilo

jeho přirozený vývoj i případný import několik desetiletí ideologizované kulturní politiky totalitního režimu, pro nějž byl muzikál „imperialistickým dovozem“ z kapitalistických zemí. První muzikál u nás – *Divotvorný hrnec* – byl uveden již v roce 1948 jako prakticky první americký muzikál v zemích kontinentální Evropy. Ačkoliv se tato skutečnost mohla stát příslibem nové cesty hudebního divadla u nás, převzetí moci komunistickým režimem krátce před premiérou předznamenalo spíše jeho trnitou cestu. Kromě krátkého období v 60. letech a v druhé polovině 80. let totiž nemohl být zejména v Praze muzikál systematicky

pěstován – z politických i ekonomických důvodů (centrálně plánované ekonomice chyběly potřebné devizové zdroje, nezbytné pro uvádění zahraničních muzikálů). Diskontinuita vývoje tak zabránila vytvoření tradice inscenační, autorské, interpretační, teoreticko-kritické i divácké a znemožnila držet krok s aktuálním vývojem muzikálu ve světě.

Když v roce 1992 producent Adam Novák zahájil novou éru českého zábavně hudebního divadla uvedením muzikálu *Les Misérables* v pronajatém Divadle Na Vinohradech, stál před problémem, jak a s kým má muzikál inscenovat. Zatímco do čela inscenačního týmu postavil režiséra Petra Novotného a dirigenta Arnošta Moulíka, oba relativně zkušené z mnoha inscenací klasických muzikálů v Hudebním divadle Karlín i v dalších českých divadlech, muzikálových herců bylo v české kotlině nemnoho.

Operetně-muzikálové soubory statutárních divadel – a jiná tehdy neexistovala – se věnovaly spíše operetám než muzikálům, a pokud muzikálům, tak výhradně klasickým.¹ Pro *Les Misérables* však nebyl operetní styl herecké a pěvecké interpretace vhodný. V tomto „stavu nouze“ se Novák rozhodl do projektu angažovat především tehdejší „hvězdy“ populární hudby: Helenu Vondráčkovou, Jiřího Korna, Petru Janů, Karla Černocha nebo tehdy vycházející talentovanou zpěvačku Lucii Bílou. Tito umělci byli zárukou stylově adekvátního a dostatečně kvalitního pěveckého provedení, které je u *Les Misérables* podstatné – jedná se totiž o tzv. „sung-through musical“, tedy zpívaný muzikál s absencí mluveného slova a náročných sólových tanečních čísel. Inscenace tak od interpretů

¹ Jednu z mála výjimek v tomto směru představuje maďarská rocková opera *Vlci*, uvedená Hudebním divadlem Karlín v prostorách pražského Kulturního domu Eden v roce 1988. Účinkovali v ní nejen členové karlínského souboru, ale i zpěváci, angažováni jen pro tuto inscenaci.

nevyžadovala profesionální hereckou ani taneční průpravu. Z produkčního hlediska navíc známí zpěváci přinesli i svá zvučná jména, zajímavá jak pro média, tak pro diváky. Zpěvákům naopak *Les Misérables* poskytl možnost nového uplatnění. Pro mnohé z nich totiž změny po roce 1989 znamenaly náhle mnohem obtížnější postavení na hudebním trhu. Domácí „mainstream“ v té době nepatřil k žádaným artiklům v médiích, v gramofonovém průmyslu a ani na koncertech. Posluchače i hudební redaktory totiž ještě nenasytil příliv světových interpretů, kterých se jim před rokem 1990 dostávalo jen sporadicky.

Obdobná situace vznikla o dva roky později při uvedení muzikálu *Jesus Christ Superstar* (1994) v pražském divadle Spirála, pro tento účel přestavěného ze scény Laterna animata. V roli producentů se tentokrát objevili tři členové někdejšího realizačního týmu *Les Misérables*: Petr Novotný,

Stanislav Aubrecht a Jozef Celder.² Vzhledem k hudebnímu stylu díla tentokrát producenti obsadili do hlavních rolí i do company převážně rockové zpěváky: Kamila Střihavku, Báru Basikovou, Viléma Čoka, Aleše Brychtu a další. Formálně je *Jesus Christ Superstar* velmi podobný *Les Misérables*: jedná se o operu (v tomto případě rockovou) a pro inscenaci je primárním vyjadřovacím prostředkem zpěv, jemuž herecký i taneční projev pouze sekundují. Snad i právě proto rockoví interpreti často bez výraznějších divadelních zkušeností v inscenaci obstáli a během čtyř let uvádění se z *Jesus Christ Superstar* stala legenda, která výrazně napomohla zvýšení povědomí českého národa o muzikálu.³

² Novotný režíroval obě inscenace, Aubrecht zastával u *Les Misérables* funkci cue book, Jozef Celder byl při *Les Misérables* supervizorem anglického majitele práv a pro *Jesus Christ Superstar* vytvořil také light-design.

³ Lze jen těžko odhadnout, jak by asi vývoj dopadl, kdyby byl v té době místo *Jesus Christ Superstar* uveden jiný muzikál Andrew Lloyd Webbera, konkrétně *Cats*. Právě *Cats* totiž chtěli producenti uvést původně, avšak londýnští majitelé práv podminili eventuální udělení licence na *Cats* dřívějším uvedením některého z raných titulů skladatele.

Na obě inscenace světových titulů záhy navázal první původní český „muzikál superlativů“ v soukromé produkci:

Dracula (1995, Kongresové centrum Praha). Svou formou plně korespondoval s *Les Misérables* i *Jesus Christ*

Superstar – je převážně zpívaný, herecké a taneční vyjadřovací prostředky jsou u sólových rolí pouze sekundární.

Jestliže producenti obou zmíněných dřívějších muzikálů s absencí mluveného

slova a minimalistickou choreografií vsadili z pochopitelných důvodů

na popové a pop-rockové hvězdy,

Dracula z tohoto vědomého „stavu nouze“ vytvořil pro rodící se pražskou muzikálovou scénu pravidlo. Také do

Draculy totiž producent Egon Kulhánek a další spoluproducenti angažovali

především známé zpěváky populární hudby bez výraznější herecké průpravy.

Pro posílení taneční a pohybové

„složky“ muzikálu producenti angažovali vysoce profesionální taneční skupinu

UNO, která díky provázanosti režie

a choreografie zcela zastínila taneční deficity některých sólistů.

Na začínající muzikálovou konjunkturu poloviny 90. let však nedokázala

adekvátně zareagovat jediná pražská vysoká herecká škola – Divadelní fakulta

AMU. Muzikálové školení tehdy ani později nezařadila do svých studijních

programů, a tak se již minimálně dvě desetiletí sveřepě brání výchově

„univerzálního herce“, který hraje, zpívá a tančí. O výchovu „zpívajících herců“,

tedy školení v jakémsi muzikálovém oboru, usiloval na DAMU již na počátku

50. let jeden z nejvýznamnějších českých režisérů Jiří Frejka. Uskutečnění

jeho snah však zamezily politické důvody. Podobného cíle nedosáhl ani

později Oldřich Nový. Pražská divadelní fakulta se tak v současnosti zaměřuje

výhradně na výchovu činoherců a tzv. alternativních herců a loutkoherců.

Muzikálové herectví se vyučuje pouze na brněnské JAMU a některých středních

uměleckých školách. Právě pravidelný příliv absolventů muzikálového oboru JAMU však výrazně usnadňuje především Městskému divadlu Brno sestavování a obměnu souboru kvalitními muzikálovými interprety. Česká republika je tak zcela ojedinělým případem ve srovnání s jinými státy, kde má muzikál tradici či si ji buduje. Absence muzikálového školení na nejprestižnější české vysoké umělecké škole v hlavním městě je těžko pochopitelná i proto, že muzikály dnes v naší zemi neuvádějí jen soukromé komerční produkce či velká statutární divadla, nýbrž i řada malých regionálních divadel napříč celou republikou.

Kromě herecké výchovy neexistuje ani vzdělávání v mnoha dalších profesních oborech, jakými jsou například tvorba muzikálového libreta nebo light-design. V praxi tak píší libreta a scénáře textaři, režiséři či producenti, režírují choreografové apod. Dostáváme se

tak do jakéhosi „začarovaného kruhu“, v němž se z nedostatků dělají ctnosti, aniž by se hledala pravá podstata kvalit muzikálového druhu divadla, která je však pro jeho existenci nutná a bez které není jeho inscenování v anglosaských či německy mluvících zemích absolutně myslitelné. Většina pražských skladatelů žije v naivní představě, že muzikál je pouze výběrem dvaceti větších či menších hitů, které poskládají za sebe, aniž by souvisely s dějem daného čísla. Dramatická stavba hudební partitury, práce s charaktery a hudebními motivy jednotlivých postav či dějový časoprostor jsou pro ně cizími pojmy.

Okruh původních „pražských“ muzikálů se tak během posledního desetiletí dostal až na výjimky do zajetí rutinní šablonovité tvorby, která má své jasné znaky: název a hlavní postavu podle významné historické či literární postavy, dějovou zápletku s nezbytnou „love

story“, autory známých jmen, obsazení pokud možno co největším množstvím „celebrit“ (hrát mohou nejen zpěváci a herci, ale i moderátoři či jiné televizní a mediální „hvězdy“) a především výrazné PR a marketing. V zemích s muzikálovou tradicí bývá doba zrodu nového původního titulu minimálně pět let, u nás jsou půl roku před uvedením nezřídka známy pouze dvě veličiny: datum premiéry a název. Neobvyklým jevem tak není ani nedokončené či nefinalizované libreto při zahájení zkoušek. Přesto jsou potenciální diváci již dlouho před premiérou „masírováni“ všudypřítomnými billboardy a reklamami, lákajícími k návštěvě show, obvykle označované variací sousloví „show plná hvězd“. Každodenně se též mohou v médiích dopátrat nejrůznějších zvrátů v soukromých životech interpretů připravovaného díla, zpráv o „závažných“ komplikacích při zkouškách, ceně kostýmů apod. Před premiérou je také

často vytvořen hudební „hit“, který pak lze slyšet z rádií až několikrát denně.

Potenciální divák je natolik zahlcen informacemi o připravovaném muzikálu, až o něm nabude dojmu „jedinečné události“, již je dobré se zúčastnit. Český muzikálový trh si tak vytvořil specifického diváka, který jde či jede za mediální událostí, nikoliv za kvalitním divadelním představením. Kvalitu takovému divákovi nahrazuje zážitek ze setkání s mediálními „celebritami“, z poslechu známého hitu i dalších, obvykle nenáročných melodí, potěšení z několika aktuálních vtipů, které v žádném „pražském“ muzikálu nesmí chybět, a především zážitek ze své přítomnosti u „události“, o níž tolik slyšel, viděl a kterou každý z jeho okolí zná. Právě svému okolí se může následně pochlubit, že „byl u toho“. Kratší či delší cesta do Prahy a návštěva hlavního města pak u mnohých diváků

dojem výjimečnosti zážitku z takovéto „události“ ještě umocní.

Nepřehlednou situaci komplikuje i chybějící diferenciaci jednotlivých produkcí. Zatímco například v New Yorku jsou charaktery inscenací jasně odlišeny měřítkem *Broadway* a *Off-Broadway*, pražská muzikálová scéna „plná hvězd“ toto zcela opomíjí. Kategorii muzikálu superlativů tak v Praze splňuje pouze Hudební divadlo Karlín (repertoárem, technickými předpoklady a inscenačními postupy), ostatní scény stejnou úroveň jen předstírají, a to i přes svůj jasný „off-broadwayský“, tedy komorní charakter (Divadlo Kalich, Ta Fantastika).

Diváci však návštěvou výše popsaných představení získávají falešnou představu o muzikálovém druhu divadla, kterou však později vyžadují, a jsou mnohdy zklamáni, pokud ji nedostanou. O absurditě nastalého stavu svědčí

příklad české premiéry celosvětově mimořádně úspěšného muzikálu *Cats* (2004, Divadlo Milénium). Podíleli se na něm zčásti stejní realizátoři, kteří stáli za zdařilým uvedením muzikálu *Jesus Christ Superstar*. Po náročných a komplikovaných přípravách se produkci i inscenátorům podařilo vytvořit inscenaci, jejíž vysoké kvality nebyly nikým zpochybněny. Přesto české *Cats* dosáhly „pouhých“ 164 repríz a jejich uvádění zakončila mnohamilionová ztráta. Za jeden z hlavních důvodů nezdaru můžeme považovat obsazení bez množství mediálních „celebrit“ (výjimkami mohly být snad jen Yveta Blánarovičová nebo v době premiéry ještě nepříliš známá Daniela Šinkorová). Marketing *Cats* totiž stavěl na přesvědčení, že „velkou hvězdou“ je samotný titul, čímž však českého diváka naprosto přecenil. Celosvětově používané logo tanečníků zračících se ve žlutých očích kočky bylo u nás prakticky neznámé a mnohým

potenciálním návštěvníkům nebyl jasný ani význam názvu „Cats“. Reklama také opomíjela připomenout, že *Cats* jsou dalším slavným dílem ještě slavnějšího skladatele a autora i u nás úspěšných muzikálů *Jesus Christ Superstar* a *Evita*. *Cats* navíc nemají obvyklý děj, na nějž by bylo možné diváky snadno nalákat, a obzvláště silný důraz kladou na pohyb – jedná se totiž o taneční muzikál. I z tohoto důvodu producenti většinu hlavních rolí obsadili spíše než mediálně známými zpěváky skutečnými muzikálovými herci, schopnými herectví, zpěvu i tance. Právě tímto postupem se muzikál *Cats* výrazně vymezil proti zbytku pražské soukromé muzikálové scény.

Obecná neznalost fenoménu „Cats“ souvisí s nevelkým veřejným povědomím o světovém vývoji muzikálového druhu divadla, způsobeným desetiletí trvající izolací. Český divadelní svět byl nejnovějším trendům uzavřen jak

z podstaty fungování zdejšího systému, tak z nedostatku finančních prostředků na nákup autorských práv. Návštěvu muzikálů mimo Československo znemožňovaly tehdejší všeobecné potíže s cestováním do zahraničí. Čeští diváci se tak začali s muzikálem superlativů a aktuálním vývojem zábavně hudebního divadla seznamovat teprve v úvodu zmíněnými díly, uvedenými po pádu komunistického režimu. Statutární divadla včetně největší české muzikálové scény – Hudebního divadla Karlín – totiž dříve i v průběhu 90. let uváděla pouze tzv. klasické muzikály.

Nedostatečné povědomí o vývoji, aktuální podobě a principech fungování muzikálového světa se však nevztahuje jen na běžné diváky. Na rozdíl od Spojených států či Velké Británie u nás totiž často chybí i poučená reflexe muzikálových inscenací kritickou obcí. Stejně jako se v Československu několik desítek let systematicky nepěstovala

muzikálová herecká výchova, také výuku teorie a historie muzikálu příslušné školy zcela opomíjely. V současné době tak můžeme nalézt jen velmi málo dostatečně poučených a zahraničních inscenací znalých muzikálových kritiků a odborníků. Česká divadelní kritika navíc nemá takový veřejný vliv, jako má již tradičně kritika v anglosaských zemích.

Z naznačených důvodů postrádá česká teatrologie a muzikologie teoretické a historické práce širšího rozpětí, které by se současnému domácímu i světovému muzikálovému dění průběžně věnovaly. Po průkopnické práci Iva Osoloběho zejména v 60. letech se teprve v posledním období začínají opět objevovat odborné články a publikace, které se tematikou muzikálu i souvisejících subtémat zabývají.

Mezi mnohými divadelními profesionály stále ještě přetrvává jakési pohrdání

zábavně hudebním divadlem, systematicky pěstované zejména v prvních poválečných desetiletích. Právě tehdy byl zábavně hudební druh divadla běžně označován jako „úpadkový buržoazní přežitek“, pro něž by v novém československém divadelnictví nemělo být místo. Opereta a později i muzikál se tak několik desetiletí musely i přes značnou diváckou oblibu potýkat s neustálými útoky kulturně-politických ideologů a kritiků, kteří útočili na jeho podstatu a tázali se, zda má vůbec právo existovat. Také toto v mnohém neopodstatněné tradiční pohrdání zábavně hudebním divadlem lze zařadit mezi česká specifika. Především v anglosaském světě totiž bývá pravidlem, že jak tvůrci, tak interpreti běžně střídají muzikálové inscenace se špičkovou produkcí jiných druhů divadla, tj. s prestižními operami i činohrami. Ve Velké Británii nejsou výjimkou ani koprodukční muzikálové inscenace soukromých producentů s The Royal Shakespeare Company (např. *Les Misérables*) nebo londýnským

The Royal National Theatre (*Sweeney Todd*, *Oklahoma!* atd.). Producenti, umělci, odborníci i diváci si jsou vědomi, že muzikál je jak umění, tak zábava, podívaná, působící na emoce diváků, a proto je při vzniku a realizaci muzikálu naprosto nezbytné zajistit vysokou kvalitu všech zúčastněných.

Posledním, ale velmi důležitým činitelem formujícím podstatu „pražského“ muzikálu, jsou finance a ekonomický provoz. Statutární divadla s muzikálovým repertoárem a soukromé muzikálové produkce totiž existují v ekonomicky odlišných režimech. Díky subvencím magistrátů mají přijatelné podmínky ke kvalitnímu zajištění provozu Hudební divadlo Karlín v Praze a Městské divadlo Brno, čemuž odpovídají i jejich celkové výsledky. Statutární divadla v jiných městech (Plzeň, Ostrava ad.) musí své inscenace produkovat s podstatně skromnějšími prostředky jak na předpremiérové náklady, tak na vlastní provoz

představení. Soukromé podnikatelské produkce si pak musí veškeré příjmy získávat samy. Po počátečním boomu *Draculy*, kterého zhlédlo milion diváků, dnes musí soukromá divadla počítat s mnohem kratší dobou uvádění jednotlivých titulů, díky čemuž je počáteční nákladová velkorysost již dávno pryč. Soukromí producenti se proto snaží šetřit a s pochopitelným ohledem na vlastní zisk vynakládá co nejmenší množství finančních prostředků jak na inscenaci, tak na její provoz. I proto nehledají umělce a tvůrce nejvyšších možných kvalit, ale pouze takové, kteří jim buď pomohou zaplnit hlediště, nebo kteří sice hlediště neplní, ale za svůj výkon nepožadují příliš vysoký honorář. Cílem tedy není maximální možná kvalita, ale jen taková kvalita, která bude únosná a především prodejná.⁴

⁴ *Tuto praxi dokumentují i slova jednoho z pražských producentů, který divákům nabídl nové nastudování Les Misérables i muzikál stejných autorů Miss Saigon: „Nepotřebuji to nejlepší, co na trhu je. Potřebuji pouze takovou kvalitu, abych mohl představení prodat.“*

Za hranici úspěšnosti muzikálového titulu se na Broadwayi i v londýnském West Endu označovala po dlouhá desetiletí stá repríza. Rozvoj scénických technologií ve druhé polovině 20. století dal spolu s rostoucími ambicemi inscenačních týmů a produkcí vzniknout tzv. „muzikálu superlativů“. Při jeho návštěvě měli diváci zhlédnout podívanou, na jakou byli zvyklí jen v kině, nikoliv však v divadle. Filosofie tvůrců zněla: *„Divák musí spatřit nikoliv to, co od představení čeká, nýbrž to, co by nikdy ani ve snu od divadla nečekal.“* Nová zbraň fungovala zejména v 80. a 90. letech, kdy se zrodila řada inscenací, jejichž uvádění se počítá v řádech desetiletí. *Fantom Opery* je tak v Londýně uváděn od roku 1986 dodnes, *Les Misérables* se tamtéž hrají dokonce o rok déle. Na den přesně 21 let byly uváděny *Cats*. Mezi další „běžce na dlouhou trať“ patří např. *Lví král*, *Pokrevní bratři*, *Chicago* či *Starlight Express*. Příchodem nového milénia se

však situace změnila. Divák si na velké efekty zvykl a scénické technologie dosáhly svých hranic. Muzikálový svět dnes postrádá nové skladatelské osobnosti typu Andrew Lloyd Webbera či Claude-Michel Schönberga. Muzikálové divadlo navíc po celou dobu své historie kopírovalo hudební „mainstream“ (jazz a rock ve své době nevyjímaje), jehož nynější neexistence dalšímu rozvoji muzikálu nepomáhá. Délka uvádění nových titulů se tedy v posledních letech rapidně zkracuje. Jak uvedl jeden z nejvýraznějších žijících broadwayských umělců Harold Prince na začátku tohoto století na kongresu v Berlíně, *„muzikál se vrací do stavu normálu, kdy se za úspěch bude opět považovat sto odehraných repríz“*.

„Pražský“ muzikál tuto situaci a vývoj do značné míry kopíruje. Jak již bylo naznačeno výše, největší muzikálový boom pominul a produkce přecházejí zvolna na tzv. blokové uvádění,

obvyklé v zemích malých muzikálových trhů. V praxi se u nás tento způsob uvádění projevuje dvěma způsoby: buď průběžným střídáním čtyř až pěti titulů ve zhruba týdenních intervalech (Hudební divadlo Karlín, Divadlo Kalich), nebo opakovaným uváděním stejných muzikálů po řadu měsíců formou tzv. obnovených premiér (Divadlo Broadway a Hybernia).

Nastalá praxe a nepříjemné zkušenosti s odehráním několika málo představení po mnohatýdenním období neplacených zkoušek tak přivedla mnohé interprety k opatrnosti a souběžné spolupráci s více produkcemi. Každá role v každém divadle tudíž musí mít více alternujících herců a poměrně úzká skupina „muzikálových hvězd“ hraje prakticky ve všech pražských muzikálových divadlech. V tradičních muzikálových zemích, kde se uzavírají smlouvy exkluzivního charakteru na

šest až dvanáct měsíců, by byl tento přístup nepřijatelný.

Zatímco v Německu světový „muzikál superlativů“ v nejvyšší kvalitě přináší soukromé produkce (dnes především Stage Entertainment, dříve Stella), městská a oblastní divadla nabízejí divákům v hojném množství ohraný muzikálový repertoár v průměrné kvalitě. Jiná je situace v Maďarsku nebo Rakousku, kde se muzikálová scéna soustřeďuje především do hlavního města. Budapešť zřizuje dvě muzikálová divadla – Divadlo operety, kde se opereta uvádí paralelně s muzikálem, a Divadlo Madach. Vídeňské Vereinigten Bühnen Wien uvádějí muzikály v Raimundově a Ronacherově divadle. Magistráty obou měst pak svá muzikálová divadla vydatně subvencují, ve Vídni se podle dostupných informací jedná o desítky milionů eur ročně. Macešsky se vůči divadlu – včetně muzikálového – nechová ani Velká

Británie či Spojené státy americké. Stát soukromé produkce podporuje formou daňových úlev, kdy jsou investované peníze, které se nevrátí, za stanovených podmínek započítány finančním úřadem jako odvedená daň. Díky tomu v zemích svobodného a volného trhu divadelní podnikání kvete, i když se investice do muzikálu vrací jen v jednom ze tří případů.

Pomineme-li specifickou ekonomickou situaci českých statutárních divadel, české soukromé produkce nemají v tomto ohledu pro své podnikání ani nepřímou podporu. Dotace a granty jsou v případě soukromých produkcí naprostou výjimkou. Lepšímu financování by však mohla napomoci odpovídající změna legislativy, nejen případné navyšování finančních prostředků ze strany magistrátů či jiných veřejných subjektů. Kvalitní muzikál totiž nelze produkovat bez bohatého finančního zázemí, a to má

u nás pouze Hudební divadlo Karlín a Městské divadlo Brno. Nejštědřeji financované české divadlo, tedy Národní divadlo, zábavně hudební repertoár tradičně neuvádí. Je však paradoxem, že právě *Opera Národního divadla* nabídla divákům v roce 2007 Formanovu inscenaci *Dobře placené procházky* Jiřího Šlitra a Jiřího Suchého právě v dimenzích „muzikálu superlativů“. Ačkoliv neplatí pravidlo, že velké peníze samy o sobě zaručují kvalitu, dostatečné množství financí je pro kvalitní provozování většiny muzikálů nezbytné. Přesto se dnes muzikály uvádí ve většině regionálních divadel, i když tam pro ně nejsou vhodné umělecké ani finanční podmínky. Soukromé produkce se pak až na výjimky obklopují spíše lidmi ze showbyznysu než divadelními profesionály a tomu odpovídají i estetické a umělecké kvality jejich inscenací.

Poněkud svérázné postavení si na pražské muzikálové scéně vybudovalo Divadlo na Fidlovačce. Ačkoliv se jedná o soukromý subjekt, jeho provoz se neobejde bez dotací magistrátu. Svým „dvojkolejným“ repertoárem i provozem v mnohém připomíná spíše regionální statutární divadla než divadelní firmu. I přes štědré dotace však mají jeho muzikály k „muzikálu superlativů“ daleko, u většiny z nich například zcela chybí živý orchestr a pěvecká interpretace je spíše činoherní než muzikálová. Tato praxe by v anglosaském světě nebyla vůbec myslitelná. Přesto Divadlo Na Fidlovačce uvedlo několik zdařilých inscenací zahraničních muzikálů komornějšího charakteru.

Díky všem zmíněným okolnostem neměl vlastně český divák příležitost vypěstovat si srovnávací a hodnotící kritéria. Návštěva muzikálových inscenací v zahraničí je pro většinu

Čechů stále finančně nedostupná, a tak se spokojí s konzumací tuzemského muzikálu, který vyhovuje masovému vkusu, podporovanému pasivní televizní zábavou. Na otázku, do jaké míry tedy česká muzikálová tvorba ovlivňuje diváky a do jaké naopak divák (de)formuje produkce nové, je nutné odpovědět konstatováním ovlivňování vzájemného.

Během posledních dvaceti let si tak česká muzikálová scéna vytvořila vlastní provozní i umělecká specifika, která její současnou podobu značně determinují. Pražské inscenace původních českých „písničkálů“ se bez ohledu na svoji kvalitu staly nedílnou součástí českého muzikálového divadla. I přes všechny popsané problémy se však většina skutečně kvalitních zahraničních muzikálových děl i jejich inscenací dočká úspěchu i u nás. Bude-li se však do budoucna zvyšovat kvalita původních českých děl, zdejších inscenátorů

a interpretů a úměrně tomu i náročnost diváků, nelze vzhledem k množství ovlivňujících faktorů odhadnout. Ale je snad situace u jiných druhů divadla výrazně lepší?

Michael Prostějovský (1948)

Textař, libretista, rozhlasový novinář a producent. V 60. a 70. letech napsal 400 písňových textů pro přední české interprety. V tehdy největší československé gramofonové firmě Supraphon pracoval jako šéf dramaturgie a produkce. Studoval divadelní a filmovou vědu se zaměřením na hudební divadlo a po svém odchodu do Německa počátkem 80. let měl možnost důkladně poznat muzikálové produkce jak v této zemi, tak i v Londýně a New Yorku. Osmnáct let pracoval jako redaktor německých rozhlasových stanic Deutschlandfunk a Deutsche Welle. Je autorem českých libret muzikálů Andrew Lloyd Webbera *Jesus Christ Superstar*, *Josef a jeho úžasný pestrobarevný plášť*, *Evita* a *Cats*. Českou podobu libret dal i dalším významným muzikálovým titulům *Mozart!*, *Carousel*, *Vévodkyně z Chicaga* a *Marguerite*. Pro projekt muzikálové adaptace opery Antonína Dvořáka *Rusalka* – *Muzikál* přepracoval původní libreto a byl uměleckým šéfem pražské inscenace. Od roku 1990 pravidelně vysílá na vlnách Českého rozhlasu *Muzikál expres* – pořad aktualit a zajímavostí ze světa hudebního divadla a filmu. V roce 2008 vyšla ve spolupráci s MdB jeho stejnojmenná encyklopedie světového muzikálu. Od roku 2006 vyučuje historii a současnost světového muzikálu na katedře divadelní vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a pořádá přednášky a školí na toto téma i na jiných fakultách. Řadu let se účastní muzikálových symposií v zahraničí a udržuje kontakty s řadou současných zahraničních muzikálových tvůrců, teoretiků i produkcí. Je místopředsedou dozorčí rady Ochranného svazu autorského a od roku 2011 řídí poradenskou společnost Musical-média. Žije v Praze a v Kolíně nad Rýnem.

Mgr. Pavel Bár (1983)

Po absolvování oboru divadelní věda na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy pokračuje v postgraduálním studiu na DAMU – obor scénická tvorba a teorie scénické tvorby. V letech 2007–2011 pracoval jako vědecko-výzkumný pracovník Centra základního výzkumu pražské AMU. Jeho odborným zájmem je historie a teorie zábavně hudebního divadla, zejména pak českého zábavně hudebního divadla po roce 1945. Publikuje zejména v časopise DISK, odborně ale spolupracoval i s několika českými divadly, novinami a televizí. V roce 2006 připravil výstavu Nejkrásnější divadlo – 125 let divadla v Karlíně v Muzeu hlavního města Prahy. O historii karlínského Hudebního divadla vytvořil i publikaci, která nyní čeká na vydání. V současné době se podílí také na pořadu *Muzikál expres* na vlnách Českého rozhlasu. Od roku 2011 úzce spolupracuje s poradenskou společností *Musical-média*. Je členem Scénologické společnosti a Společnosti Théâtre Variété.

Lander Lenaerts

DŽEZ, NE JAZZ (ZROZENÍ MODERNÍHO JAZZU V ČESKOSLOVENSKU 1958–1969)

RESUMÉ:

Československý jazz má velmi originální a odlišitelný zvuk. Ačkoli je inspirován především jazzem americkým, rovněž je hluboce zakotven v evropské klasické a lidové hudbě. Třebaže je to typické pro většinu evropského jazzu, u toho československého jsou kořeny určitě ještě výraznější, navíc je mnohem více zaměřen na kompozici. Mnoho skladatelů experimentovalo s dlouhými suitami, rytmickými změnami, zvláštními zvuky a melodiemi a s neobvyklým aranžmá s příchutí avantgardy. Esej nabízí pohled ze zahraničí na historii jazzové hudby v Československu.

SUMMARY:

Czechoslovak jazz has a very creative and distinct sound that is of course primarily inspired by American jazz, however, it is also deeply rooted in European classical and folk music. This is the case for most European jazz, although it is definitely more pronounced with Czechoslovak jazz, which is also further oriented towards composition. Many composers experimented with long suites, rhythm changes, strange sounds and melodies and unusual arrangements with an avant-garde flavour. The essay offers a view of the history of jazz music in Czechoslovakia from abroad.

DŽEZ, NE JAZZ (ZROZENÍ MODERNÍHO JAZZU V ČESKOSLOVENSKU 1958–1969)

Existuje něco jako československá jazzová hudba? Aby bylo možné odpovědět na tuto otázku, nejdříve musíme najít odpověď na dvě jiné.

První: Existuje nějaká interakce mezi jazzovými hudebníky v určité zemi, která z nich činí víc než jen množinu jednotlivců? Druhá: Existuje-li taková československá jazzová scéna, co dělá uměleckou tvorbu této skupiny typicky československou, čím by se odlišovala od jazzové hudby v jiných zemích?

Moderní jazzová scéna v bývalém Československu se začala zvolna vyvíjet v pozdních 40. letech 20. století. Předtím, v době nacistické okupace,

byl jazz zakázán. Vzhledem k jistému americkému a individualistickému charakteru jazzu nebyla tomuto hudebnímu žánru nakloněna ani nová stalinistická vláda. Navzdory komunistickému režimu však byla moderní jazzová scéna schopná vývoje.

V počátcích to byly tři důležité orchestry, které vedly v oblasti moderního jazzu: orchestr Gustava Broma, Karla Vlacha a Karla Krautgartnera. Všechny hrály různé styly od dixielandu až po populární taneční hudbu, swing a moderní jazz. Stejně tak jako Fletcher Henderson, Duke Ellington a Dizzy Gillespie byli vzorem pro slavné

jazzové muzikanty ve Spojených státech, kapely Broma, Vlacha a Krautgartnera vchovaly celou generaci moderních jazzových hudebníků v Československu. Mnoho významných skladatelů a hráčů v následujících dekáдах se naučilo dovednostem řemesla v jednom z těchto orchestrů: Karel Velebný začal svoji profesní kariéru u Krautgartnera, Luděk Hulan hrál na basu u Gustava Broma a trumpetista Richard Kubernát byl jedním z nejdůležitějších hráčů u Karla Vlacha.

Když skončila doba velkých orchestrů, zaujala jejich místo v moderním jazzu malá komba. Menší sestava obsazení umožnila hudebníkům rozloučit se s anonymitou velkého orchestru a nabídla mnohem víc možností pro improvizaci a experimentování, což umožňovalo umělcům najít vlastní identitu.

ČESKOSLOVENSKÉ JAZZOVÉ ŠKOLY

Mezi nejznámější a nejdůležitější kombo tohoto nového hnutí patří soubor Studio 5 pod vedením Karla Velebného a Ludka Hulana, s nímž vystupoval Jan Konopásek jako hlavní sólista spolu s Velebným. Soubor Studio 5 vznikl v roce 1958 a jeho založením byly dány základy moderního československého jazzového zvuku. V té době bylo Studio 5 jasně pod vlivem cool jazzu západního pobřeží Ameriky. Jeho hudební výraz byl tehdy na pražské jazzové scéně velice populární. Trumpetista Laco Deczi jednou řekl v rozhovoru pro Radio Praha: „*V Praze v té době všichni hráli ‚West Coast‘ jazz – měkký, tak trochu kalifornský jazz.*“¹

Po rozpadu seskupení Studia 5 v roce 1961² Luděk Hulan založil Jazz Studio

¹ Jan Velinger, „Jazz trumpet legend Laco Deczi on Radio Praha, 22 June 2007. [20. 11. 2011 <http://www.radio.cz/en/section/arts/jazz-trumpet-legend-laco-deczi>].

² Podle některých zdrojů se Studio 5 rozpadlo v roce 1960. Můžeme je ale ještě najít na kompilaci 90 Jazz

Praha a Karel Velebný S + H kvintet. Oba muži se stali pak nejvýznamnějšími jazzovými skladateli a instrumentalisty následujícího desetiletí. Jak léta plynula, bylo jasné, že Československo se stalo domovem velmi živé jazzové scény se „stovkami profesionálních i amatérských skupin“, jak kdysi napsal Miloš Bergl. „Minulostí je již doba, kdy (československý jazz) žil v nejisté existenci v kavárnách a nočních klubech, dnes se hraje všude – ve filmech, v rozhlase i v televizi. Našel své místo na československých koncertních pódíích, a dokonce se jím začala seriózně zabývat i oficiální kritika ve svých sloupcích.“

O několik let později Ivan Poledňák napsal, že československý jazz již není „pouze odrazem zahraniční jazzové hudby. Při příležitostných setkáních se zahraničními jazzmany, například na festivalech, se ukázalo, že můžeme

in Czechoslovakia 1961 (Supraphon), ačkoliv všechny skladby byly nahrány v roce 1961.

*právem mluvit o československé škole jazzu“.*³

I v zahraničí milovníci hudby a odborný tisk začali oceňovat československý jazz. V roce 1965 francouzský jazzový časopis věnoval tři celé stránky jazzu z Československa. Autor Hugo Bartík: „Je tomu již pár let, co československý jazz není – jak tomu po dlouhou dobu bývalo – bílým místem na mapách milovníků jazzu z celého světa.“⁴

VÝVOJ JAZZU V EVROPĚ

Doktor Wolfram Knauer z Jazzinstitutu Darmstadt rozděluje vývoj evropského jazzu do dvou fází: fáze napodobování amerického jazzu a fáze emancipace, která začala koncem 50. let.⁵ Před tímto obdobím evropský jazz žil dlouho ve stínu svého amerického protějšku.

³ Miloš Bergl, *Přebal desky Anthologie Des Tschechoslowakischen Jazz 1958–1960*. Supraphon, 1961.

⁴ Ivan Poledňák, *Přebal desky Jazz in Czechoslovakia 5*. Supraphon, 1964.

⁵ Hugo Bartík, *Jazz en Tchecoslovaquie*. Jazz Magazine No. 129, 1965.

Místní jazzmani se snažili hrát jako jejich američtí idolové a následovali trendy jako bebop a cool jazz, v nichž někteří nakonec našli svůj vlastní hlas a dosáhli dokonce stejné úrovně kvality jako američtí hudebníci, ale zřetelný evropský jazzový zvuk ještě nespátřil světlo světa.

V západní Evropě se učili hudebníci hrát jazz poslechem záznamů, které byly přivezeny americkými vojáky, nebo z několika tištěných notových zápisů, jež bylo tu a tam možné koupit. Bohužel, americké jazzové nahrávky a noty nebylo snadné sehnat. Naštěstí mnoho amerických jazzových hudebníků navštěvovalo Evropu. Často tu pobývali dlouhou dobu a hráli s mnoha místními umělci. Tato interakce byla esenciální pro zrod moderní jazzové generace v Evropě. V Belgii byl například pobyt Dona Byase velmi důležitý pro vyzrání Jaspara Bobbyho,

který se později stal jedním z nejlepších saxofonistů v Evropě.⁶

Ve fázi imitace evropských jazzových hudebníci dosáhli úrovně profesionality, která vytvořila základ pro jejich další experimenty na cestě hledání vlastního evropského hlasu. Pokud by nestrávili všechny ty roky snahou pochopit podstatu a studiem techniky americké jazzové hudby, nikdy by nebyli schopni vytvořit si svůj vlastní styl.

Ve východní Evropě rozvoj jazzu pokračoval pomaleji: zatímco na konci 19. a na počátku 20. století byla Praha městem atraktivním pro návštěvu zahraničních muzikantů, to už neplatilo, jakmile se k moci dostal fašistický a později komunistický režim. Přístup k americké hudbě byl pro místní hudebníky omezen, natož kontakt se zahraničními umělci. Ve východní Evropě

⁶ Wolfram Knauer, *Jazz. Ein Überblick über die Jazzgeschichte* on Jazzinstitut Darmstadt, June 2006. [19. 9. 2011, <http://www.jazzinstitut.de/history/Jazzhistory-5.htm>].

proto bylo na muzikantech, aby se jazz naučili sami.

TVŮRČÍ OMEZENÍ

Jde o známý princip procesu tvorby umění: dejte malíři desítky bílých pláten, stovky štětců v různých tvarech a tisíce tub různých barev a řekněte mu, že může namalovat, co chce. Může být tak ohromen možnostmi, že nakonec nebude vědět, co malovat. Nedejte mu nic jiného než papír a jeden kus uhlíku a on bude donucen využít naplno svou kreativitu a technické dovednosti, aby vytvořil velké umělecké dílo. Některé z největších umělců vedl tento princip tvůrčích omezení k nalezení inspirace.

Aby východoevropští moderní jazzmani překonali omezení přístupu k zahraniční jazzové hudbě, začali používat své vlastní umění. Nedobrovolně trpěli jistým druhem tvůrčích omezení, nicméně (v poněkud ironickém smyslu)

alespoň nebyli zahlceni americkými jazzovými vlivy, což jim pomohlo najít vlastní hudební identitu. Byli nuceni myslet mimo mantinely, nebáli se objevovat nové cesty, experimentovat s novými prvky nebo s neobvyklými kombinacemi nástrojů v běžném jazzu.

V 60. letech československá jazzová škola našla vlastní identitu v rámci své vlastní země bohaté na kulturní historii. Budu znovu citovat Miloše Bergla: „*Jednou z metod [...], která může vést k individualitě národní jazzové školy, je snaha zavést národní témata [...] do jazzového repertoáru.*“⁷ Mnoho skladatelů a interpretů obohatilo svůj zvuk prvky klasické a lidové hudby Československa.

⁷ Jean-Pol Schroeder, Bobby Jaspar. *Itinéraires d'un jazzman européen (1926–1963)* Mardaga, 1997.

KLASICKÁ HUDBA OVLIVŇUJE ČESKOSLOVENSKÝ JAZZ

V roce 1961 Karel Krautgartner nahrál kompozici Kamila Hály s názvem *Koncert pro altsaxofon a jazzový orchestr*, ve které byly vlivy klasické hudby velmi zřetelné. Ve skladbě se střídají orchestrální party s improvizovanými sóly, rytmus je hravý a nálady se mění. Jak sám název naznačuje, ve skutečnosti se jedná spíše o klasický kus, ve kterém je jazzový orchestr používán jako hudební nástroj. Od té doby bude Krautgartner i nadále míchat klasiku a jazz a později dokonce nahraje i klasickou hudbu. Jiní umělci, jako například Karel Velebný a Luděk Hulan, napsali a nahráli řadu suit a experimentovali s prvky klasické komorní a soudobé hudby.

Klasická hudba je na české jazzové scéně vždy poblíž, i když v některých nahrávkách výrazněji než v jiných. Kde

je americká jazzová hudba zaměřena na improvizaci, tam je český jazz mnohem více zaměřen na kompozici. Mnozí jazzoví skladatelé, kteří měli vzdělání v klasické hudbě, experimentovali s dlouhými suitami, měnili rytmus, vytvářeli zvláštní zvuky a melodie a neobvyklá aranžmá s avantgardní příchutí – co jiného si můžeme myslet o díle skladatele Velebného s názvem *Neorealistické variace na půdorysu dvoupokojového bytu s kuchyňským koutem (Danse macabre)*?

Vliv klasické hudby je rovněž patrný v tvorbě československých jazzových skupin. V 60. letech americké jazzové scéně dominují malá seskupení jako tria, kvarteta, kvintety a sextety. Big bandy byly považovány za staromódní a téměř vymizely. Zato v Československu bylo velkých orchestrů na scéně hodně: výše uvedené orchestry Gustava Broma a Karla Vlacha, ale i Jazzový orchestr Československého rozhlasu

pod taktovkou Karla Krautgartnera. S + H kvintet Karla Velebného existoval v mnoha formách od kvarteta po big band, v závislosti na představení nebo nahrávání, které bylo na programu dne.

Živly klasické hudby byly přetaveny do různých postojů k zážitkům, které skýtal jazz. Zatímco se americký a západoevropský jazz většinou hrál v podzemních barech a specializovaných klubech, čeští jazzoví umělci byli doma na jevištích divadel a koncertních sálů. V roce 1964 Supraphon vydal album *Jazz na koncertním pódiu*, které se věnuje výhradně jazzu nahranému v koncertních sálech. V textu na přebalu desky dr. Lubomír Dorůžka napsal: „*Koncertní síň je v současné době nejčastější dílnou československých jazzových hudebníků. Musíme si uvědomit, že v Československu prakticky neexistují jazzové kluby, tak charakteristické pro jazz v západní Evropě. Specializované jazzové publikum*

[...] upřednostňuje – stejně jako většina hudebníků – klidnou atmosféru koncertů. Kavárny a noční kluby dosud neuspěly ve vytvoření místa pro zábavu, v němž by se jazzu dařilo.“⁸

Mýlil by se ten, kdo by tvrdil, že směs klasické hudby s jazzem je exkluzivitou československé jazzové hudby. Po celé Evropě skladatelé a interpreti experimentovali s fúzí těchto hudebních forem. Klavíristé Francy Boland a Friedrich Gulda, abychom uvedli alespoň dva příklady, integrovali klasickou hudbu do svého jazzového repertoáru. Ale klasická hudba je přece jen o něco více přítomna v československém jazzu, v zemi se skladateli jako Antonín Dvořák a s dlouhými a bohatými tradicemi v klasické hudbě.

⁸ Miloš Bergl, *Přebal desky Anthologie des Tschechoslowakischen Jazz 1958–1960. Supraphon, 1961.*

MORAVSKÉ MODULACE

Další významný vliv na moderní průkopníky jazzu měla kromě klasické hudby československá lidová hudba. Historické oblasti Čech a Moravy mají bohatou kulturu lidové hudby, kterou jazzoví hudebníci dychtivě objevovali po celou dobu 60. let. Zejména moravské lidové motivy jsou zajímavě zahrnuty do jazzu, protože používají gregoriánské či církevní mody. Tyto mody jsou také základem pro modální jazz – jazzový styl, který byl uveden Milesem Davisem koncem 50. let a byl velmi populární v 60. letech. Na přebale desky pianisty Emila Viklického *The Folk-inspired Jazz Piano* z roku 1977 spojuje Tony Matzner jazz a moravské lidovky přes „společný sklon dvou hudebních žánrů k melodice a harmonii založených na starých církevních modech“.⁹

⁹ Lubomír Dorůžka, přebal desky Jazz na koncertním pódiu. Supraphon, 1964.

Umělcem, který se často ponořil do repertoáru moravských lidových písní, je Jan Hammer. Když jeho trio vystoupilo na Mezinárodním jazzovém festivalu Praha v roce 1965, rozhodl se Hammer zahrát interpretaci moravských lidových písní *U Dunaja u Prešpurka* a *Ej, vyletěl fták*. O těchto písních Jaroslav Přikryl napsal: „*Své náměty (autoři) čerpali ze slováckých lidových písní, a to jak po vzoru jiných jazzových hudebníků, tak s invencí vlastní jejich srdcím. Jsou důkazem toho, že původní melodie slováckých písní, jejich církevní mody a rytmický charakter mohou poskytovat nový zdroj inspirace pro naše jazzmany.*“¹⁰

Přestože českoslovenští hudebníci nebyli první ani jediní z jazzmanů, kteří pracovali s lidovou hudbou (jako například Španěl Pedro Iturralde a jeho flamenco jazz), stopa, kterou lidová hudba zanechala na československém

¹⁰ Tony Matzner, přebal desky *The Folk-inspired Jazz Piano*. Supraphon, 1977.

jazzu, je mnohem větší než ve většině ostatních evropských zemí kvůli staletí staré historii a typickému modálnímu charakteru moravské hudby.

KREATIVNÍ OBOHACENÍ

Jakou roli tedy hrála československá škola jazzu v historii moderního jazzu? Ivan Poledňák kdysi napsal: „*Specifickou kvalitou našeho jazzu není ani tak to, že by naši hudebníci objevili nové kontinenty jazzové hudby, ale spíš spočívá v jejich originálním využití známých principů kompozice.*“¹¹ Československý jazz není zásadně odlišný od amerického nebo evropského jazzu, ale má výrazně rozeznatelný zvuk. Navzdory obtížným okolnostem, za kterých vznikl, jde o jeden z nejvíce kreativních a expresivních stylů evropského jazzu.

¹¹ Jaroslav Přikryl, *přebal desky Jazz In Czechoslovakia 7. Supraphon, 1966.*

Nebylo by pravdou, pokud bychom tvrdili, že využití lidové a vážné hudby v československém jazzu bylo racionální volbou, ke které došlo během jednoho dne. Byl to přirozený umělecký vývoj, který vyrostl z kolektivního kulturního zázemí umělců.

Díky centrální poloze Československa ve staré Evropě, jeho staletým tradicím v klasické hudbě a hlubokým kořenům v lidové hudbě je československý jazz zvukem generace univerzálních jazzmanů, kteří rozumí svému kulturnímu dědictví a použili ho k vytvoření originálního zvuku, jenž je pro ně typický. Je to zvuk vnuceného tvůrčího omezení, který vedl ke kreativnímu obohacení.

Lander Lenaerts (1986) je závislý na jazzu od té doby, co našel ve sbírce svých rodičů desku Milese Davise. Jako milovník hudby a sběratel desek šíří svou lásku k hudbě jako DJ, host FM a on-line rozhlasových pořadů, a psaním pro různé hudební blogy. Žije v Belgii, kde pracuje pro vlámskou veřejnoprávní rozhlasovou a televizní společnost VRT. V minulosti působil jako zpravodaj pro televizní společnost Woestijnvis a jako novinář pro noviny Metro. V současné době sbírá informace a materiály pro svou první knihu o moderním jazzu v Evropě.

Jan K. Rolník

JE SOUČASNÝ ČESKÝ JAZZ OPRAVDU ČESKÝ?

RESUMÉ:

Esej si klade za cíl nastínit situaci současné české jazzové hudby z hlediska jejích estetických charakteristik a specifík. Autor se nejdříve věnuje základním pojmům *jazz* a *český jazz*, pak se pokouší najít odpovědi na otázky: co je český jazz, jaká jsou jeho specifika a čím se vymezuje vůči jazzu „nečeskému“. Nakonec uvádí několik konkrétních jmen a projektů českých hudebníků a pokouší se je konfrontovat s jejich zahraniční konkurencí.

SUMMARY:

The essay aims to outline the situation in contemporary Czech jazz music from the viewpoint of its aesthetic characteristics and specific features. First, the author deals with the basic terms of jazz and Czech jazz; after that he tries to find the answers to the questions of what the Czech jazz is, what its specific characteristics are and how it differs from “non-Czech” jazz. Finally, he gives several specific names and projects of Czech musicians and tries to confront them with their foreign competition.

JE SOUČASNÝ ČESKÝ JAZZ OPRAVDU ČESKÝ?

Tato krátká esej si klade za cíl nastínit situaci současné české jazzové hudby z hlediska jejích estetických charakteristik a specifik. Otázka stojící v zadání eseje, tedy zda je současný český jazz opravdu český, zdá se být sice na první pohled velice zajímavou a provokativní, po zevrubnějším ohledání základních pojmů, které využívá, se však nutně proti této otázce tak trochu obrátíme, nechceme-li při pokusu o nalezení identity českého jazzu sklouznout k historizujícímu popisu a encyklopedickému výčtu názvů a jmen. Ale o tom až dále. Pokusíme se v této esejí podniknout cestu od obecného ke konkrétnímu a nejdříve se budeme věnovat základním pojmům

„jazz“ a „český jazz“. Až nakonec uvedeme několik konkrétních jmen a názvů a pokusíme se je konfrontovat s jejich zahraniční konkurencí.

Český jazz v současnosti, v době, kdy světem otřásá globální finanční krize, kdy společný projekt zemí na starém kontinentě přehodnocuje své možnosti a limity, kdy Asie od Západu pomalu přebírá otěže moci, kdy se svět mění téměř s každou vteřinou, prožívá nebývalý rozkvět. V naší malé zemi, kde si každý stěžuje na nedostatek posluchačů/diváků/zákazníků/klientů/sponzorů/pacientů, zkrátka na to, že je nás málo, vyšlo například v roce 2009 přes 25 jazzových alb.

V Praze denně funguje nejméně sedm jazzových klubů. Téměř v každém městě s počtem obyvatel nad 80 tisíc se minimálně jednou za čas o provozování jazzového klubu někdo pokusí (udržení takového podniku je pak samozřejmě jinou kapitolou) a v několika z nich se odehrávají s větší či menší pompou nejrůznější jazzové festivaly, školy a semináře. V celém Česku funguje cca pět labelů (nahrávacích společností), které systematicky vydávají jazzová alba a další vydávají jazzové nahrávky příležitostně. Později se pokusíme o konkrétnější výčet, který trochu ochladí tyto výkřiky nadšení, nicméně myslím, že můžeme bez obav říci, že český jazz dobře prospívá. Co ale vlastně rozumíme pod slovním spojením „český jazz“?

CO JE JAZZ?

Máme-li se zde zabývat otázkou po charakteru českého jazzu, měli bychom

si nejdříve ujasnit, co vlastně máme na mysli, když říkáme „jazz“. Většina jazzologických prací se v odpovědi na uvedenou otázku nakonec obrací k diachronnímu zkoumání, kdy je totožnost daného pojmu spatřována v tom, jak byl naplňován od počátku svého používání po současnost. Jde o zcela logický přístup, vezmeme-li v úvahu neuvěřitelnou rozmanitost jevů, které se pod název „jazz“ již stihly zařadit. Vzhledem k tomu, že se jedná o jedno století starý hudební žánr, bylo o jeho historii napsáno již možná víc, než je zdrávo. Zde se pokusíme o synchronní pohled, který se záměrně odvrací od sledování vývojových nitek, v nichž se tak slastně a snadno bloudí. Pokusíme se zachytit „charakter“ jazzu popisem několika klíčových aspektů žánru bez důrazu na kauzální vztahy, ale se zaměřením na souvislosti především estetické či sociologické.

JAZYK, SVOBODA, ENERGIE!

Jazz je z mého pohledu především hudbou protikladů, hudbou všudypřítomného vnitřního napětí, které vzniká mezi dvěma protipóly na mnoha úrovních. (Jazzová skladba, která nejlépe vyhovuje mému osobnímu vkusu, je jako napjatý a zacílený luk. Zda z něj šíp vystřelí, je už vedlejší.) Toto napětí objevujeme již na úrovni kompozice, kde byla jedním z charakteristických prvků, který začal na začátku minulého století vymezovat jazz vůči ostatní hudební produkci, improvizace (nejprve sólová, později i kolektivní). Hudebník se najednou mohl odchýlit od předepsaných not a v rámci určitých mantinelů mohl nechat svou hudební imaginaci a dialog s nástrojem volně plynout. Tato v západním světě nově objevená hudební svoboda byla samozřejmě nejdříve přijímána s velkým odporem. Obránci „čistoty“ kultury ihned rozeznali obrovský

vliv, který tato „přílišná interpretační svoboda“ mohla mít (a měla) nejen na umění, ale i na společenskou morálku, a dokonce na politické smýšlení. David Horn uvádí v díle *The Cambridge Companion to jazz* anketu, kterou v roce 1922 uspořádal americký časopis *Musical Courier* a v níž se soudobí kritici svorně vyjadřují o jazzové improvizaci jako o „*bolševickém boření pravidel a principů korektní hudby*“ a „*urážce tvůrců pravidel důstojného společenského styku*“¹. (Je příkladné, že ti, kdo se věnovali jazzu později pod jhem zmíněné bolševické ideologie, byli jí zatracováni zcela stejným způsobem, jen výraz „bolševický“ byl nahrazen výrazem „kapitalistický“.)

Řekněme, že v jazzu je klíčové napětí mezi protiklady a z něj plynoucí energie. Již v jednom z kořenů jazzu, v ragtimu, se zmíněným napjatým lukem stává sám hudebník. Levou rukou udržuje

1 Mervyn Cooke, David Horn: *The Cambridge Companion to Jazz* (Cambridge University Press, 2003) s. 17

pevný rytmický vzor, zatímco pravá ruka tančí přes synkopy. Další podstatné napětí mezi protiklady můžeme hledat v nástrojovém složení: základním principem stavby jazzových těles bývá vzájemné postavení, juxtapozice harmonické a rytmické sekce. (Davis pro svou „létající trumpetu“ vždy hledal svižnou a ostrou rytmiku.) Ostatně jazz jako by měl ve své podstatě zakódovanou jakousi transgresi, neutuchající sílu, která jej nutí překračovat vlastní žánr, sama sebe. Proto je koneckonců stoletá historie jazzu tak košatá, protože v každém jejím momentu (téměř), u každého hudebníka je mimo jiné přítomna snaha o překročení toho, co již bylo. Překračování minulého se snoubí se snahou objevit něco, co zatím nikdo neslyšel/neviděl/nezažil – s čistou kreativitou. A tato kreativita se neustále staví do opozice vůči pravidlům žánru. „Jazzová kreativita“ využívá „jazyk jazzu“ a současně s ním bojuje.

Jazykem jazzu mám na mysli právě soubor pravidel, standardizovaných postupů, „riffů“, aranží či celých kompozic, které tvoří ve společenském „kolektivním vědomí“ většinovou část pojmu „jazz“ a jejichž větší či menší ovládnutí je prvním předpokladem ke hraní jazzové hudby a schopnosti skrze ni komunikovat či jí rozumět. Nemáme zde bohužel prostor dále rozvíjet bezbřehé úvahy, tedy shrňme: Jazz zde pro nás znamená především událost (hraní, poslouchání), která skrze práci se zvukem, dynamickou energií a časem používá vlastní jazyk, jenž jednak vytváří ale současně jej překračuje.

NÁRODNÍ JAZZ VS. JAZZOVÝ NÁROD

Postupme nyní o krok dál. Co je český jazz? Jaká jsou jeho specifika, čím se vymezuje vůči jazzu „nečeskému“? Existují nějaké podstatné charakteristiky, které bychom zde mohli uvést?

První, co nás napadne, je vymezení z hlediska národnosti či geografie: „Český jazz vzniká (je komponován, prováděn/hrán/interpretován či nahráván) na území České republiky...“ Nebo jinak: „Český jazz je vytvářen (komponován, prováděn/hrán/interpretován) lidmi s českým občanstvím.“ Je zřejmé, že ani jednou z těchto cest se vydat nemůžeme, protože nás uvedou pouze ve zmatek. V prvním případě nám do českého jazzu „spadne“ nemalý počet zahraničních hudebníků, kteří přijíždějí hrát do klubů a na festivaly po celé republice. Kromě toho nám podle prvního uvedeného kritéria „vypadnou“ nejvýraznější osobnosti současného „českého jazzu“, jako například Karlové Růžičkové, Robert Balzar, Beata Hlavenková, Vojtěch Procházka, Ondřej Pivec, Libor Šmoldas a hromada dalších, kteří zkrátka jezdí hrát a nahrávat do jiných zemí (New York je samozřejmě stále celosvětově nejpopulárnější Mekkou jazzu a tuto

pozici si drží již hodně přes půl století). Na druhou stranu omezovat český jazz dle národnosti či místa narození interpretů vede nutně k vyčlenění mnoha hudebníků, kteří mají na podobu českého jazzu významný vliv, jako například Cyrille Oswald, Rudy Linka, Chris Cheek, Tony Lakatos a další.

Zkusme to jinak. Dokážeme najít nějaké estetické či hudební vlastnosti, které bychom mohli ve snaze o definici a vymezení připsat českému jazzu? Najdeme kontinuitu v tom, čemu říkáme český jazz, s hudbou Antonína Dvořáka, Bedřicha Smetany nebo Leoše Janáčka? A co české a moravské lidové písně, dechovka nebo Karel Hašler? Explicitně a výrazně se návratu jazzu k moravským lidovým písním věnovala pouze tvorba Emila Viklického, Zuzany Lapčíkové či George Mráze. Domnívám se, že budeme-li skutečně důslední a provedeme-li analýzu českých jazzových nahrávek za posledních

20 až 30 let, spatříme hluboce zasutou vazbu právě na vážnou hudbu českého původu. Jsem přesvědčen o tom, že tato „českost“, kterou bychom našli zřejmě především u generace Emila Viklického, Karla Růžičky, Jiřího Stivína či Milana Svobody, je jen jednou z mnoha nití, z nichž uplétají svou hudbu, a mám silné pochybnosti o tom, zda bychom ji ještě našli u současné nastupující generace (a právě současný český jazz je naším hlavním zájmem).

Jestliže tedy odmítneme jak geografické, tak i národnostní či hudebně historická kritéria, nezbude nám než se spokojit s konceptem „rodinných příbuzností“, který navrhl Ludwig Wittgenstein ve svých filosofických zkoumáních.² V rámci uvedeného přístupu jde o to, že namísto hledání charakteristiky, kterou bychom mohli přisoudit všem případům, na něž aplikujeme jeden pojem, se

² *Tímto konceptem vzali již mnohokrát za vděk především teoretikové umění, estetikové i sociální antropologové při pokusech rozplést pojmy jako žánr, hra i spojeníctví.*

smíříme s tím, že tyto případy k sobě pojí různé druhy vztahů (v rámci našeho tématu: témbra či způsob aranže, zvláštní rozvoj melodie, společný odkaz k minulé hudbě, národnost či jen spolupráce s určitou osobností). Problém je v tom, že pokud se rozhodneme sledovat tyto rodinné příbuznosti s cílem dojít tam, kde leží hranice pojmu, který zkoumáme, už se nám nepodaří zastavit se. Jsem ale toho názoru, že právě u jazzu je to tak správně.

A nyní se dostáváme obloukem zpět k tomu, co jsem se snažil nastínit v předchozí podkapitole. Jazz, podle mne více než jiné hudební žánry, směřuje k neustálému překračování svých vlastních hranic. Je to otevřený a neukončený koncept, v rámci něhož tvůrci respektují jeho minulost i jazyk; zároveň je však žánrem výsostně tvůrčím a dané hranice neustále prolamuje. Ti, kdo se k němu přihlásí, spolu občas nemají společného vůbec

nic. Tedy kromě toho, že patří do skupiny jazzových hudebníků. Na závěr první obecné části této eseje bych rád podotkl: Vydáme-li se hledat lokálně národní jazz, najdeme daleko spíše globálně jazzový národ.

JMÉNA A ZVUKY

Pojďme se nyní podívat na „otevřenou rodinu“ českého jazzu v trochu konkrétnějších obrysech. Vracím se zde ke svému tvrzení, že český jazz prožívá v posledních letech nečekaný rozkvět. Samozřejmě, nic není dokonalé, ale udělejme si jen velice hrubý a co nejstručnější holý výčet základních jmen a názvů. V hlavním městě v současnosti s větší či menší úspěšností a vyšší či nižší kvalitou funguje přinejmenším sedm hudebních klubů, kde se pravidelně hraje jazz (AghARTA, Jazz Dock, Jazztime, Jazzboat – plovoucí loď, Reduta, U Malého Glena a U Staré paní). V tomto městě se dá jít na

jazzový koncert téměř každý den v roce. Rodina českého jazzu nemá dnes své centrum, jakým kdysi byla například osobnost Karla Velebného (což jí na jednu stranu škodí – neexistuje pojítka, které by hudebně smířilo „novou“ a „starou“ generaci – a na druhou stranu prospívá – vlivy jsou přijímány ze všech stran). Jakýsi základní klastr lze dokonce zhruba vyjmenovat (těm, které jsem zde opomněl uvést, se hluboce umlouvám, je to pouze mým nedostatečným rozhledem): například Alan Vitouš, Beata Hlavenková, Dan Bárta, Daniel Šoltys, David Dorůžka, Elena Suchánková, Emil Viklický, František Kop, František Kučera, František Uhlíř, Iva Bittová, Jakub Zitko, Jan Kořínek, Jana Koubková, Jaromír Helešic, Jaromír Honzák, Jiří Mráz, Josef Vejvoda, Juraj Bartoš, Karlové Růžičkové, Lenka Dusilová, Libor Šmol das, Marcel Bárta, Matěj Benko, Michal Gera, Milan Svoboda, Miroslav Hloucal, Miroslav Vitouš, Najponk, Olga Škrancová,

Ondřej Havelka, Ondřej Pivec, Oskar Török, Pavel Zbořil, Petr Dvorský, Petr Kořínek, Petr Zelenka, Rasťa Uhrík, Robert Balzar, Roman Pokorný, Rudy Linka, Svatopluk Košvanec, Štěpánka Balcarová, Thom Herian, Tomáš Hobzek, Vojtěch Procházka, Yvonne Sanchez, Zeurithia, Zuzana Dumková a mnoho dalších. Tento výčet je velice reduktivní, v podstatě nereprezentativní a jeho jediným účelem je poukázat na obrovskou bohatost a potenciál, který dřímá v českých zemích.

Soustředme se nyní (trochu nespravedlivě) především na již několikrát zmíněnou „mladou generaci“ českého jazzu, tedy na hudebníky, kteří na profesionální scénu vstupovali až po roce 1989. Toto časové kritérium ovšem nesmíme aplikovat příliš přísně, neboť bychom museli pominout několik, pro polistopadovou éru velice podstatných osobností, například Najponka nebo Jaromíra Honzáka, jednoho z místních

nejvýznamnějších hudebníků, jehož vliv (přímý i nepřímý) na současný český jazz je neopominutelný. Vybereme dále několik exemplárních nahrávek z posledních deseti let a krátce je popíšeme.

Začněme zmíněným Jaromírem Honzákem. Jeho postavení na současné scéně spočívá zřejmě především v silném osobitém a osobním kompozičním stylu a ve schopnosti jej přenášet na mladší spoluhráče, případně žáky. Současně je schopen být jim v hudbě partnerem, jeho hra není „stará“ – naopak inspiruje k novým vykročením. Poohlédneme-li se po několika „nejprogresivnějších“ českých uskupeních (Vertigo, Points, Vojtěch Procházka Trio, Projekt Z, Sato-San To, Face of the Bass), vidíme zde poměrně zřetelnou příbuznost ve způsobu zacházení s kompozicí. Skladby často postrádají klasický chorusový stříh navracejícího se refrénu nebo jej

alespoň potlačují. Centrální melodie nejsou jednoduché nápěvy, které by si člověk mohl pískat při práci. Důraz je kladen spíše na rozvíjení atmosféry, jedinečný zvuk nástroje a kombinaci jednotlivých nástrojů. Zvukomalebná harmonie je potlačena. Nechci tvrdit, že jde pouze o Honzákův vliv, jedná se zřejmě o širší trend i v reakci na hudbu minulé generace (klasické generační „kyvadlo“), ale myslím, že díky založení a vedení Vyšší odborné školy při Konzervatoři Jaroslava Ježka v Praze se Honzákovi daří ovlivňovat tyto mladé hudebníky více než komukoliv jinému. Budiž mu za to dík. Ostatně je jediným jazzovým muzikantem, který v Česku obdržel za své nahrávky hned tři (2003, 2007 a 2009) z hlediska diváckého zájmu asi nejdůležitější ceny Anděl. Není divu. Jeho desky jsou zvukově kompaktní, velice intimní a klidné, ale přitom poslouchatelné i pro jazzové „nefanatiky“.

Velice příjemným osvěžením místního jazzového ruchu je činnost bubeníka Thoma Heriana a jeho spoluhráčů (Jaromír Honzák, Oskar Török) v rámci tria Sato-San To, obzvláště jejich povedená nahrávka *Salep*. Barevná a zvukově bohatá deska z roku 2010 provede posluchače pod vedením základního jazzového soundu hudební krajinou, kde do sebe volně vrůstají pařížská předměstí, norské fjordy, africké pouště, japonské vykřičené domy, neúprosné himálajské útesy i berlínské undergroundové taneční kluby. Poctivá producentská práce (synth programming), nervní, ale nenucený Herianův rytmus podepřený skvělým zvukem Honzákovy basy vytváří prostor pro molvaerovsky vzdušnou Törökovu trubku, která se v tomto prostoru pohybuje přirozeně jako atmosférické jevy. Improvizace není nadužívána, je lehká a přirozená. Na české poměry jde o značně ambiciózní projekt, velice se však

vydařil a myslím, že se může směle stavět vedle svých hlavních inspiračních zdrojů – Erika Truffaze, již zmíněného Petera Molvaera či Bugge Wesseltofta (což také činí – s Bugge Wesseltofem hráli Sato-San To v pražské Akropoli v červnu 2010). Ačkoliv se Oskar Török narodil na Slovensku (tedy přesněji v Československu) a *Salep* občas nezní ani trochu jako jazz, buďme otevření a řekněme, že se jedná o český jazz, může se nám to jedinečně vyplatit.

V rámci pojednání o mladé české jazzové generaci bychom neměli opomenout ani debutové album *Infinite quintetu*, v němž mezi hudebníky narozenými po roce 1980 věkově „vyčuhuje“ pouze zkušený basista Petr Dvorský (současná jazzová generace, zdá se, kupodivu „tvrdí“ svou muziku za pomoci generací předchozích). Nahrávka vydaná v roce 2011 překvapuje především zvukovou i kompoziční vyzrálostí v porovnání s průměrným

věkem jejích protagonistů. Je pravda, že už nepřináší žádná překvapení v podobě prozkoumávání neobjevených oblastí, byť třeba jen právě toho mainstreamového postbopu. Většina skladeb pozvolna „dýchá“ a silnější dynamika vždy přijde pouze nakrátko, jako vlna, která poposune naplaveninu na břehu o něco dál a opět se skryje v poklidné hladině. Nejvýraznější výjimkou je zde skladba *Gaza*, která posluchače vyruší ze zamýšleného pohledu na rozvířenou hladinu svou intenzivní, až arabskou melodikou a gradovanou naléhavostí. Celkem se nejedná o výjimečnou nahrávku, ale skvěle dokumentuje, jak silnou naději je pro český jazz mladá generace.

Jedním z nejvýraznějších uskupení, které v českých vodách působí již téměř 10 let, ačkoliv jeho členové patří k zástupcům mladší generace, je Vertigo. Po období externí spolupráce se ke kvintetu přidala i zpěvačka

a violoncellistka Dorota Barová a Vertigo v tomto složení vydalo i nahrávku *Mutamorphosis*. Na desce se zúročuje dlouholetá spolupráce členů Vertiga a číší z ní organičnost a synergie. Přitom se nepohybujeme na žádných vyválcovaných mainstreamových asfaltkách, ale po pěšinách, které nám hudebníci vyšlapávají, vždy pár kroků před námi. Velice přirozeně působící nahrávka plná dramatických zlomů, originálních hudebních nápadů a melancholických nálad představuje v Čechách nepříliš frekventovaný příklad interpretační virtuozity kombinované s hledajícím, neortodoxním přístupem k námětu. Jde o jedinečné album světových parametrů.

Vertigo sdružuje několik výrazných osobností mladé české jazzové generace. Jednou z nich je Vojtěch Procházka, který v současnosti studuje v Oslu, kde si vytvořil nové hudební vazby, a jeho trio tak na český trh

přináší poměrně čerstvý přístup. V jeho rámci jsou si kompozice a improvizace partnery, nikoliv protikladnými tendencemi, nástroje jsou využívány nekonvenčním způsobem a hudební kvalita se hledá neklasickou cestou. Preparované nástroje, plynutí zvuku s gradacemi, ale bez zlomů, soustředění se na detail zvuku, to vše užívá Procházkovo trio k vytvoření skvělého tichého napětí, aniž by toto napětí kdy bylo uvolněno rázem. Posluchačsky tak jejich nová nahrávka trochu připomíná například rané album Joe Zawinula *Rise & Fall of the Third Stream* a je v dnešní době velice příjemným objevem mezi jazzovými nahrávkami.

Měli bychom se také podívat na hammondkáře. Ti se nám v minulých letech urodili velmi dobře. Vyberu pouze dvě osobnosti spadající do stejné generace, které představují rozdílné polohy a jejich prostřednictvím je možné poukázat na to, jak variabilní je výbava

českého jazzu i jen v kategorii jednoho nástroje. Ondřej Pivec je již ve svých 27 letech jednou z hvězd českého jazzu. Se svým Organic Quartetem zaslouženě získal cenu Anděl v roce 2006 za album *Don't get ideas*. Jeho specifický styl využítí „obstarožních“ hammondek ke kompoziční aktualizaci a překvapivě vyzrálé improvizaci neztrácí respekt k historii tohoto nástroje. Naopak – jde o zajímavý způsob ohledávání jeho zvukových možností. Pivcovy cesty do New Yorku nám v posledních letech nadělily dvě další povedená alba (vydaná u Animal Music).³

Dalším hammondkářem na českém území je Jan Kořínek, který se svým uskupením Groove směřuje spíše proti proudu času. Soustředí se především na funk, soul jazz a blues a snaží se je hrát s co největším nasazením. Jejich živé koncerty jsou plné pozitivní

³ Stálým členem jeho kvarteta je vynikající mladý bubeník Tomáš Hobzek, který má jako lídr vlastního kvartetu na kontě velice povedenou debutovou nahrávku *Stick it out!*

energie, často se během nich tančí. Veškeré nahrávky jsou posluchačsky velice přístupné. Hudebníkům se nejedná o ambice dostat vysokého avantgardního umění, ale o plný a skutečný prožitek hudby a energie, která je s ní spojená, a ten dokáže Kořínek a Groove dodat plnou měrou.

V našem průletu mladou českou jazzovou scénou nesmí chybět trojice vůdčích osobností hrajících na kytaru. Jsou jimi David Dorůžka, Petr Zelenka a Libor Šmoldas (samozřejmě je zde mnoho dalších vynikajících kytaristů, jako například Rudolf Dašek či Rudy Linka, ale jak již bylo několikrát řečeno, snažíme se soustředit na „mladou“ scénu, současnost a blízkou budoucnost českého jazzu).

David Dorůžka může z hlediska velice intimního přístupu k hudbě sloužit jako pars pro toto českého jazzu. Jeho poslední album *Silently Dawning* (stejně

jako jeho debut *Hidden Paths* obdrželo cenu Anděl), jak název napovídá, je příkladem intelektuálního, citlivého až melancholického naladění, které se promítá jak do improvizace, tak i do kompozice celků (skladeb, alb). Mohli bychom jej považovat za představitele pohybu současného českého jazzu směrem k evropskému jazzu typu ECM, přičemž tento pohyb je silně patrný i u dalších jazzových hudebníků, kterými se zde zabýváme. V každém případě jsou všechny Dorůžkovy nahrávky na světové interpretační i kompoziční úrovni a díky úžasně vyváženému zvuku jsou přístupné širokému spektru posluchačů, kteří mají být jen letmou zkušenost s postbopovou jazzovou hudbou.

Libor Šmoldas je kytarista, který se ve své tvorbě nebojí sáhnout po současných vzorech a tvořit určitý most mezi hudbou s evropským zvukem a zámořským groovem. Jeho vynikající

album *On the playground* je ukázkou nabitě a radostné hudby. Společně s Ondřejem Pivcem a bubeníkem Lukaszem Żytou vytvářejí plný a bohatý zvuk, upomínající nás občas na Wese Montgomeryho, Jimmyho Smithe, jindy zase na Medeski, Martina & Wooda či Johna Scofielda. Vše běží na perfektně odladěném a neúnavném motoru bicích. Skutečně výtečně fungující trio! Nicméně Šmoldasova poslední deska vznikla ve spolupráci s takovými legendami světové scény, jakými jsou Jeff Ballard či George Mraz. Ve Šmoldasově práci je více než v nahrávkách jeho výše zmíněných kolegů slyšet nevázaná radost z hudby a ze hry s jazzovým jazykem. Šmoldas tvoří sice v proudu postbopového mainstreamu, a když jej zaslechne z povzdálí, před očima nám vyroste ten nejklassičtější jazzový klub, ale po delším poslechu musíme smeknout klobouk před vyzrálostí, kterou jeho tvorba vykazuje.

Jako jistý Šmoldasův protipól může být vnímán další vynikající český kytarista Petr Zelenka, který se profiluje opět spíše do intelektuálnějšiho žánru ECM. Přiklání se k současnému pojetí tak, jak jej reprezentuje například Vertigo, s nímž či s jeho jednotlivými členy ostatně často hostuje. Colemanovská kolektivní improvizace a freejazzové postupy se na poslední Zelenkově desce *ProjektZ* organicky mísí s prokomponovanými jádry některých skladeb a chaotickou nahodilostí jiných a vytvářejí velice poutavou koláž. Spíše než o jazzové album klasického ražení (jaké můžeme vychutnat v podání výše zmíněného Šmoldase) se jedná o progresivní, avantgardní, ale velice poutavé hudební dobrodružství, jež může naznačovat, jakým směrem se vydává minimálně jedna část místní jazzové scény.

ZÁVĚR

Je tedy současný český jazz opravdu český? V první části této eseje jsem se pokusil alespoň letmo argumentovat, že tato otázka skrývá tak trochu *contradictio in adiecto*: že totiž jazz sám v sobě zahrnuje překračování hranic, a to hranic pojmových, hudebních i geografických. Ve druhé části textu jsem se pak snažil poukázat na obrovskou bohatost a životaschopnost toho, čemu můžeme říkat „současný český jazz“. Se snahou postihnout nejen současnost, ale i možnou budoucnost českého jazzu jsem se soustředil na tzv. mladou generaci hudebníků, kteří začali či rozvinuli svou dráhu až po roce 1989. Rozevřel se nám vějíř různých přístupů, které by bylo lze rozlišit do tří základních. Totiž na jedné straně ohlížení se do minulosti jazzu a snaha o zpřítomnění souljazzové či funkové hudby, na druhé straně pak jisté pokračování v odkazu minulé

generace českých jazzmanů, které se projevuje příklonem k postbopovému mainstreamu, a nakonec progresivní odklon od tohoto odkazu směrem k současným hudebním projevům (ať už je to produkce labelu ECM či taneční klubové scény). Žádný z těchto tří přístupů není podle mého názoru sám o sobě méně či více hodnotný než ostatní. Pokud bychom chtěli být filosofičtí, mohli bychom s přimhouřením očí nazvat tyto tři proudy retencí, prezentací a protencí jednoho vědomí, kterým je současný český jazz. Nám však postačí popřát české jazzové rodině co nejlepších vzájemných vztahů a přinejmenším nepolevující energii, se kterou se vydává za své horizonty.

Jan K. Rolník (1980)
studoval ekonomii na Vysoké škole ekonomické a na Univerzitě Hradec Králové. Později se obrátil k estetice a filosofii umění na Karlově univerzitě v Praze. Zprvu se soustředil na divadlo (Divadelní prostor v české strukturalistické estetice a sémiologii). V letech 2008 a 2009 prováděl výzkum mexické estetiky v México D. F. na univerzitách UNAM a UAM. Pracoval v produkci Divadla v Celetné, společnosti Core production, dále na Pražském Quadriennale 2007 a Evropském roku mezikulturního dialogu 2008 jako projektový manažer a koordinátor. Spoluzakládal Institut světelného designu. V letech 2008–2011 řídil projekt *Divadelní architektura ve střední Evropě* v rámci Národního divadla. Příležitostně píše články k tématům světelného designu, umělecké kritiky či estetické teorie. Jazz miluje od svých 16 let, kdy jeho otec zakládal tradici hradeckého festivalu *Jazz Goes to Town* a v jejich kuchyni popíjel slivovici Joe Zawinul.

Jana Návrátová

KULTURNÍ IDENTITA A CONTEMPORARY DANCE

RESUMÉ:

Současný tanec je v českém kontextu poměrně novým uměleckým odvětvím. Jeho specifickým rysem je kosmopolitní, globální povaha, a přitom přímá vazba na individuální tělo a osobnost umělce. Tato extrapolace problematizuje diskurs na téma kulturní identity v tomto žánru. Text však dokládá, že historické kořeny současného tance zapuštěné v Čechách do období moderny 20. let a hodnot první republiky zůstaly otisknuty v několika generacích, platí především u žen, které navštěvovaly rozvinutou síť soukromých tanečních škol. Význam těchto škol dosud nebyl dostatečně doceněn. Text dále na několika zahraničních příkladech upozorňuje, jak se podpora kontinuity tvorby v tomto oboru odrazila na stylotvornosti a originalitě, která v daném oboru labelizuje celou národní kulturu. Dalším specifikem současného tance je, že v mezinárodním kontextu funguje komunita současných tanečníků jako umělecká diaspora, která přirozeně aktivně spolupracuje, nevnímá hranice a poskytuje si vzájemnou podporu. Současný tanec je svého druhu atributem demokracie, totalitní režimy mají s tímto žánrem problém. Text upozorňuje na tento politický aspekt současného tance a uvádí příklady, které jej dokumentují.

SUMMARY:

Contemporary dance is a rather new field of art in the Czech context. Its specific feature is that it has a cosmopolitan, global nature and at the same time a direct connection to the individual body and personality of the artist. This extrapolation makes a discourse regarding the cultural identity in this genre problematic. However, the text illustrates that the historical roots of contemporary dance incorporated in the period of modernism of the 1920s and values of the First Republic made an imprint on several generations, mainly on the women who attended the well-developed network of private dance schools. The importance of these schools has not yet been fully appreciated. The text further points out, using several foreign examples, the reflection of the support of continuity of creation in this field on style formation and originality that labels the whole national culture in the respective field. Another specific feature of contemporary dance is the fact that in the international context the community of contemporary dancers exists as an artistic diaspora, which naturally actively cooperates, does not perceive borders and provides mutual support to each other. Contemporary dance is a kind of attribute of democracy; totalitarian regimes have a problem with this genre. The text points out this political aspect of contemporary dance and gives examples to illustrate it.

KULTURNÍ IDENTITA A CONTEMPORARY DANCE

Po roce 1989 se u nás začal naplno rozvíjet žánr, pro který se vžilo označení současný tanec. Terminologicky to není označení nijak zvlášť šťastné, ale odráží dobovou potřebu nového vnímání času a perspektiv. Jde o termín importovaný ze Západu, ale podle mého soudu měl v našem prostoru o něco hlubší smysl – je v něm ukryto symbolické odmítnutí minulosti, důraz na přítomnost a právo na osobní aktuální sdělení. Contemporary představuje taneční techniku i scénický žánr. Současný tanec je však z estetického hlediska snadnější vymezit negativně, tedy tím, co současný tanec není (baletem, modernou apod.), ale za více než

dvacet let užívání si s tímto termínem teoretici ani praktici už příliš hlavu nelámou. Daleko podstatnějším atributem contemporary je emancipace individuality, individuálního těla jako společensky aktivního a respektovaného elementu. U nás tuto vlastnost na sebe tanec navázal v počátku devadesátých let v souvislosti se společensko-politickými změnami. Do roku 1989 se jeho intence vyskytovaly jako křehký umělecký projev, zasunutý – podobně jako inovativní formy divadla – do amatérských podmínek, sálů kulturních domů či tříd lidových škol umění. Pro mnoho lidí, a dokonce i odborníků, je málo pochopitelné,

proč se tak abstraktní umění, jako je tanec, stalo předmětem politické restrikce a cenzury a muselo čekat na tak zásadní společenskou změnu, jakou byla sametová revoluce, aby se mohlo začít rozvíjet. Ale naše kultura není jediná, kde se odehrál podobný vývoj. Touto prehistorií se vyznačuje současný tanec více či méně ve všech postkomunistických zemích. Osud scénického tance vně baletu, folkloru či různých druhů forem moderny nebo jazz dance nebyl zkrátka nijak podporován a věnovala se mu jen hrstka lidí. Pro totalitu byla jeho mnohoznačnost, individualismus, intelektuálnost i emocionálnost silně zneklidňující, a tedy subverzní.

Další důvody, proč se ve 20. století linie tohoto druhu uměleckého tance několikrát přerušila, respektive velice oslabila, byly historické. Kořeny současného tance byly zapuštěny na počátku 20. století. Představitelé

tehdejší taneční reformy se hlásili k předválečné avantgardě. Nesl tedy určitý cejch rebelie, nonkonformismu a odmítání existujících principů a estetických norem. Překračoval na tu dobu skandálním způsobem i normy společenské (viz například hnutí Freie Körper, happeningy na letní škole v Asconě, prezentace Isadory Duncanové apod.). Tvorbu těchto reformátorů (Laban, Wigman, Hoyer ad.) smetl fašistický režim, ale stihl si vzít, co potřeboval – jako například labanovskou notaci, která umožnila nacistům organizovat velkolepé slavnosti, v nichž účinkovaly tisíce oddaných příslušníků Třetí říše ke slávě svého vůdce. Po druhé světové válce měli noví vůdci lidu pramálo důvodů se k tomuto druhu uměleckého tance chovat jinak. Projevy totalit jsou, jak víme, v principu stejné. Poválečnému režimu v Československu navíc hrál do noty fakt, že výuka ve stylu výrazového tance – tak se nový styl jmenoval – se odehrávala v soukromých

tanečních školách. Šlo tedy o druh podnikání, což jenom přispělo k zájmu politruků tuto aktivitu dusit jako třídně nepřátelskou. Nositelek – šlo většinou o ženy – bylo pár. Tato konkrétní jména však poskytla taneční a pohybovou průpravu stovkám dívek a žen a také vychovala další pedagožky, které mohly principy přirozené taneční kreativity vyučovat a šířit. Vzniká tak poměrně hustá síť, která v sobě nese informaci výrazového nebo – jak se později označoval – soudobého tance. Je až překvapující, kolik žen se ještě dnes hlásí k tomu, že chodily do té a té školy, k té a té taneční učitelce. Po nich ještě jejich dcery. Většinou jsou to ženy se středoškolským, ale častěji vysokoškolským vzděláním ve věkovém pásmu od šedesátky výš (mladší ženy už měly jiné příležitosti k pohybovým aktivitám). Domnívám se, že se dají díky této kulturní informaci formulovat určité znaky, které můžeme zahrnout do naší kulturní identity. Šlo totiž

o celkem podstatné hodnoty, k nimž patřila přirozená aktivita, péče o tělo, inteligence, kultivovaný projev, smysl pro krásu i čest, zkrátka hodnoty první republiky. Ano, hodnoty sokolské – ve zdravém těle zdravý/krásný duch. V souvislosti se sokolským hnutím totiž u nás ve dvacátých letech první taneční školy vznikaly a tyto kvality přetrvaly i v následujících desetiletích. Tyto dva kulturně-historické koncepty – taneční reformu (spolu s hnutím avantgard v jinýchruzích umění) a sokolské hnutí – můžeme považovat za domácí zdroj současného tance.

Současný tanec přečkal drsné období díky několika tanečním pedagožkám až do svobodných poměrů. K těm nejvýznamnějším patří Eva Blažíčková, žákyně a pokračovatelka metodologického odkazu Jarmily Jeřábkové. Jeřábková studovala Duncan techniku přímo u Isadory Duncanové, později vedla pražskou pobočku její

školy. Určitě bychom měli jmenovat i Jarmilu Kröschlovou a její dceru Evu Kröschlovou, které rozvíjely metodu eurytmie Émila Jaques-Dalcroze a techniku Rosalie Chladekové. Jestliže si představíme kulturní identitu jako prostor sdílených hodnot, uvědomíme si, jakou roli v tomto procesu hraje paměť a kontinuita. Tělesné, fyzické sdílení je snad tím nehlubším možným úložištěm kulturních informací. Ale také nejkřehčím. Dnes víme velmi málo o jednotlivých scénických projektech, nejsou zmapovány umělecko-historické kontexty ani tvorba významných osobností. Jakoby se podstatná část umělecké historie u nás nekonala. Toto vakuum fatálně ovlivňuje a zkresluje naši kulturní historii a specificky oslabuje i současný vztah společnosti k tanečnímu umění.

Světlou výjimkou je český duncanismus. Toto umělecké paradigma a filozofii

položila Eva Blažíčková v roce 1992 do základů nově vzniklé Konzervatoře Duncan Centre. V tvorbě studentů školy jej můžeme stopovat dodnes. Neprojevuje se nějakými typickými tvary nebo choreografickými vzory. Jde spíše o přístup k tvorbě pohybu, práci s prostorem a světlem, o vztah mentálního a fyzického napětí a práce, ke kvalitě abstrakce. Uvedu dvě emblematické choreografie – *Nevěsty Cháronovy* Kristýny Celbové a *Knihovnu* Lenky Bartůňkové. Metafyzická atmosféra, dramatickost póz, nevšední pojetí ženského těla, kontrastní kresba hranic mezi světlem a tmou, zvukový doprovod spíše v podobě rytmů a konkrétních zvuků – to všechno evokuje ducha určitého proudu taneční avantgardy první poloviny minulého století. Jestliže bychom v tomto přístupu viděli pouze obecnější zájem o tvorbu v „retro“ stylu, což není případ těchto inscenací, jenom by to dokazovalo obecnější zájem a potřebu tvořit

v konceptu české kulturní identity. Jmenované choreografie jsou tedy příkladem určitého estetického streamu, historicky ukotveného a stopovatelného v modernismu 20. století.

POTÍŽE S IDENTITOU

Hned od počátku devadesátých let se taneční komunita, tehdy ještě velmi malá, obrátila pro inspiraci k zahraničním vzorům. Do Prahy začaly přijíždět hvězdy contemporary z celého světa – jako hostující umělci vystoupily před publikem a jako pedagogové vedly taneční workshopy. Duncan Centre hrálo tehdy velmi podstatnou roli, bylo dějištěm festivalu tanečních osobností Konfrontace, pracovních setkání i prvních vzdělávacích programů. Řada podobných aktivit se dělá i na poli pohybového divadla.

Během několika let dohnala mladá generace po technické taneční stránce

propad a zpoždění a srovnala krok s ostatní Evropou. O tomto rychle nahazeném řetězu koluje bonmot, že čeští tanečníci byli v EU dříve než zbytek země. Platí to v přeneseném slova smyslu i doslovně. Řada interpretů získala angažmá, stipendium nebo aspoň příležitost účinkovat v projektech v zahraničí. V devadesátých letech se u nás vystřídala řada pedagogů (nejen na půdě Duncanu), kteří přinesli informaci o nekonečné diverzitě contemporary. Technika současného tance – a vracíme se k potížím s definicí – není jedna. Je to povýtce autorský materiál strukturovaný podle obecných fyzikálních zákonitostí pohybu lidského těla a hlavně individuálních dispozic, potřeb, zkušeností, objevů a kreativity pedagoga či choreografa. Někdy má taková autorská technika dokonce i svůj specifický název – tak například Venezuelan David Zambrano vyučuje technice Nízkého letu, univerzální pohybovou techniku Ga-ga vytvořil

izraelský choreograf Ohad Naharin, Body Weather je komplexní technika Japonce Mina Tanaky. Vzhledem k obrovské mobilitě tanečníků, ze všech uměleckých profesí snad největší, je styl současného tance naprosto globálním fenoménem, což má i svůj politický aspekt. K tomu později.

V souvislosti s individuální, a zároveň globální povahou contemporary je krajně problematické hovořit o kulturní identitě. Přitom ale rozlišujeme styl izraelského tance, rozpoznáme britské fyzické divadlo, belgický „matematický minimalismus“, dokonce contemporary z Tchaj-wanu. Za těmito „identitami“ jsou však jména konkrétních umělců, konkrétních osobností, které labelizovaly celou národní kulturu. Důvodem jsou kromě výjimečného uměleckého talentu těchto osobností podmínky, které ten který umělec pro svou práci získal. Tak např. Anne Teresa de Keersmaeckerová, žákyně a v jistém smyslu pokračovatelka

Maurice Bújarta, učinila z Belgie taneční velmoc. Kulturní představitelé státu a města Bruselu jí umožnili založit školu, provozovat soubor, natáčet taneční filmy – zkrátka zajistili podmínky pro kontinuitu, která se vrátila v uměleckých hodnotách. Jiným příkladem budiž Izrael: tam založila baronka Batsheva de Rothschild koncem padesátých let taneční company, která pracovala v modernistickém stylu Marthy Grahamové. Bílý balet Izraelci považovali za nepraktický a elitářský buržoazní nevкус a dali přednost moderně a contemporary. Batsheva dance company patří, dnes pod vedením Ohada Naharina, k národním pokladům. Tanečníci Batshevy jsou desítky let součástí komplikovaných dějin státu, svědky náročných politických situací. Repertoár souboru tyto skutečnosti odrážel a v dobrém slova smyslu propagoval izraelskou politiku na světových scénách.

POTÍŽE S KONTINUITOU

Dobré nebo alespoň slušné podmínky pro kontinuální tvorbu český současný tanec stále nemá. Scéna českého contemporary je na jednu stranu roztržštěná, na druhou stranu nezdravě centralistická – všechno podstatné se odehrává v několika divadlech v Praze. Roztržštěnost se projevuje na mnoha úrovních. Z estetického hlediska v neschopnosti vytvořit čitelný rukopis. Jakkoli je tato hodnota v současném umění občas principiálně relativizována, jde o významnou kvalitu. Bez ní je tvorba souborů zaměnitelná, řídká, neoriginální. Umělecké sdělení tanečního díla vyrůstá jak z konceptu a tématu, tak z pohybové kvality tanečního slovníku a choreografické skladby. Techniky načerpané ze západních zdrojů implikují i obsahovou stránku tvorby. Tento fakt je ještě posílen praxí, kdy většina souborů angažuje pro vlastní projekty zahraniční choreografy, což zdůvodňují

stálou potřebou učit se choreograficky myslet a inspirovat. Dodejme, že známé jméno zahraničního choreografa zvýší šance českých souborů na účinkování v zahraničí, což je s ohledem na rozdíly ve výši honorářů a v prestiži nezanedbatelný benefit. Jakkoli je tato praxe pochopitelná a běžná i v zemích západní Evropy, přináší poměrně závažná umělecká rizika. Tím je především import tématu, rezignování na vlastní hledání a vlastní chyby, míjení se s aktuálním společenským naladěním domácího prostoru. I když je tvorba dnes vždy věcí individuálních rozhodnutí a autorských vizí, dílo, které vyrůstá mimo společenský kontext, má pramálo šancí na dialog s publikem.

Dalším rizikem je výše zmíněná zaměnitelnost a adaptace cizích stereotypů – dost na tom, kolik je práce s odstraňováním těch vlastních. Vznikají potom díla, která vyhovují jakýmsi „estetickým standardům“,

kteřá neurazí, mohou vycestovat, ale postrádají příslovečný umělecký dráp, autentickou výpověď.

Aby bylo zcela jasné, co zde kritizují, uvedu jeden pozitivní příklad souboru tvořícího na pomezí žánrů, kultur i disciplín – Farmu v jeskyni. Jejich úsilí či spíše boj o kontinuitu je v kontextu českých performing arts dobře znám, stejně jako výzkumný, mnohovrstevnatý, přitom komplexní proces tvorby. Jejich díla si s ničím nespletete, vznikají studiím pohybových a hudebních tradic různých kultur a subkultur a jejich kontexty leží tu v Brazílii, tu na Ukrajině. Přitom se nikdy nejedná o prostou adaptaci struktur ani tématu té které oblasti, ale o naprosto jedinečný, pevný tvar přetavený a sjednocený autorským hlediskem, reagující na něco společensky podstatného tady a teď.

Roztříštěnost se projevuje i v oborové komunikaci. Tanečníci sice tvoří

uměleckou komunitu, ale soustředit je ke společné diskusi, která by zlepšila jejich postavení, je nerealizovatelné. Běžně pracují na několika projektech najednou, organizují, učí, trénují – zkrátka existenční realita tuto scénu atomizuje a podle mého soudu devastuje. Překonávat roztříštěnost i nezdravý centralismus se snaží manažerskými nástroji několik organizací – například Nová síť, Tanec Praha, SE.S.TA a další. Věřme v jejich úspěch.

TANEC A POLITIKA

Vraťme se ještě pro zajímavost k objasnění výše zmíněného politického aspektu. Je symptomatické, že současný tanec se stává politickým postojem všude tam, kde se projevuje společenský útlak a vládnou nedemokratické poměry. Potvrzuje to například jeho aktuální situace v zemích severní Afriky a Blízkého východu. V těchto oblastech se formuje

jako u nás před dvaceti lety generace umělců, kteří zakládají soubory, studia, festivaly, organizují taneční workshopy a snaží se vytvořit uměleckou platformu, jež by odrážela jejich názory a postoje. Nejen umělecké, ale povýtče politické. Je to zatím malý pohyb, ale významně pociťovaný především mladou generací jako projev protestu a opozice. Současný tanec je v těchto zemích chápán jako politikum, neboť má zásadně co do činění se svobodou individua, s jeho právem na svobodný projev, s neomezovanou kreativitou a občanskými právy. Podobný proces probíhá například i v Číně, kde má současný tanec vysloveně povahu disentu. Současný tanec je tedy jako ten příslovečný kanárek v kleci, který začíná kolabovat ve chvíli, kdy se mu nedostává čistého, tedy svobodného, tolerantního a pluralitního vzduchu. V tomto momentu globálního propojení světa sehrává contemporary velkou roli. Světová komunita všestranně podporuje

umělecké a politické snahy svých kolegů v oblastech, kde jsou ohrožována lidská práva. Tak například před několika lety se angažovala německá choreografka Sasha Waltzová v Libanonu, kdy pomáhala místním tanečním aktivistům založit vzdělávací taneční program pro celou blízkovýchodní oblast. Návštěva arabské taneční platformy v dubnu 2011, tedy uprostřed tzv. arabského jara, měla co do počtu a významu hostí z celého světa vysloveně manifestační povahu. Jeviště je tu chápáno jako místo politického aktu. Podobnou situaci známe i z naší historie. Další rovinu přidává fakt, že umělci jednoho žánru přirozeně spolupracují s umělci z dalších oborů. Z této kreativní syntézy se rodí nové formy a obsahy a formuje umělecká komunita, jež má svůj nepopíratelný vliv na společenské klima.

Český současný tanec má za sebou kus z této cesty, ale stojí před ním jiné, neméně závažné úkoly a výzvy. Jeho

situace, je-li stále tím symbolickým kanárkem, odráží i nedobrý stav společnosti a chaos hodnot. Stávají-li se negativní zkušenosti – a jako že ano – později součástí kulturní identity, má na její kvalitě i tento druh umění svůj podíl.

Jana Návrátová (1964)

Po absolutoriu katedry divadelní a filmové vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v roce 1989 začala pracovat v Divadelním ústavu, kde v roce 2006 založila a dodnes vede taneční sekci. V letech 1993–2005 vyučovala dějiny tance na Konzervatoři Duncan Centre. V rámci projektů Divadelního ústavu přednášela o českém divadle a tanci v zahraničí (Univerzita v Calgary, Univerzita v Lethbridge). Je editorkou a spoluautorkou odborné monografie *Tanec v České republice* (2010). Od roku 2005 je šéfredaktorkou odborné revue *Taneční zóna* a pravidelně publikuje v českých médiích.

Ladislav Zikmund-Lender

ARCHITEKTONICKÝ KUBISMUS JAKO „NÁRODNÍ“ VÝVOZNÍ PRODUKT?

RESUMÉ:

Český architektonický kubismus se dočkal velkého počtu reprezentativních monografií a má také zcela bezprecedentně zřízena dvě muzea. Všechny tyto výstupy se shodují na jednom – český architektonický kubismus je české národní specifikum a prostřednictvím tohoto prizmatu je také téměř bezvýhradně prezentován. Autor ve své esejí tvrdí, že ve skutečnosti ale kubistické, případně krystalické formy, byly a jsou přítomny v architektuře od počátku století až po současnost a že často bývá koncept kubismu zaměňován za pouhé formální využití kubatury – „kubistický“ za ahistorické „kubický“. Příspěvek představuje některé aspekty vyvážení českého trojrozměrného kubismu v době svého vzniku, způsoby prezentace trojrozměrného kubismu v době socialismu jakožto možné „továrny“ na valuty a trochu globálně nekontextuální prezentaci v době současné. Především se zaměřuje na diskrepance mezi kubistickou architekturou a designem jako nadnárodní a nadčasovou strategií a kubistickou architekturou a designem jako mytizovaným českým národním stříbrem.

SUMMARY:

Czech architectural cubism has seen a great number of representative monographs and, quite without precedent, there are also two museums. All these outputs show one thing – Czech architectural cubism is the Czech national specific feature and through this prism it is also almost unreservedly presented. In his essay, the author claims that the cubistic, possibly crystalline forms have actually been present in the architecture since the beginning of the century up to the present and that often the concept of cubism is mistaken for mere formal use of cubature – “cubistic” instead of the ahistorical “cubic”. The article presents some aspects of balancing the Czech three-dimensional cubism at the time of its origin, to the methods of presenting the three-dimensional cubism in the Socialist era as the potential foreign currency “factory”, and a little globally the present non-contextual presentation. It mainly focuses on discrepancies between cubistic architecture and design as the multinational and timeless strategy and cubistic architecture and design as the mythicised Czech national silver.

ARCHITEKTONICKÝ KUBISMUS JAKO „NÁRODNÍ“ VÝVOZNÍ PRODUKT?

Když v roce 1911 začal Pavel Janák navrhovat specificky hranaté a krystalické art-decové užitkové předměty a nábytek a v roce 1912 začal skicovat první krystalické struktury uspořádané do architektonických objektů, asi netušil, že dává základ poslednímu komplexnímu architektonickému projevu, který bude víceméně místně svébytný a originální. Podobné tendence zhmotnit analyzovanou hmotu však nebyly na světě zdaleka ojedinělé. Už v prostředí dobově přibližně souběžné Amsterdamské školy, o trochu mladších expresionistických tendencí v architektuře nebo zcela

odlišného prostředí industriální výstavby a produkce výškových budov ve městech na východním pobřeží USA začali architekti experimentovat s využíváním krystalické struktury, nepravoúhlého tvarování hmoty, prostupování hmot apod. Vystává tedy otázka, nakolik je architektonický (a designérský) kubismus (geograficky i národně) českým specifikem a nakolik si toto označení vydobyl prostřednictvím pozdější prezentace.

Tento text chce na pozadí konkrétního příkladu využití a prezentace umělecko-historického fenoménu představit možnosti a multidisciplinární

využití historického stylu v muzejní a galerijní praxi, v nakladatelské sféře a v současné produkci uměleckého designu. V příspěvku chci jednak zmapovat tato různá odvětví jeho uplatnění a jednak poukázat na strategie, jakými je takový umělecko-historický fenomén postupně konstruován a reprodukován.

V tomto kontextu se domnívám, že není ani tak zásadní role původce, tedy návrháře a architekta, byť si meziváleční architekti byli sami sobě i vynikajícími manažery, ale role interpreta, tedy historika umění, kurátora či současnějšího kulturního manažera. Při čtení premisy výstavy *Český kubismus: architektura a užité umění*, která proběhla v roce 2009 ve Vídni pod taktovkou Uměleckoprůmyslového musea v Praze, si musíme nutně položit několik otázek:

„Předpoklady kubismu se všestranně promítly do praxe v oblasti tvorby

nábytku a interiérů, keramiky, skla, prací z kovů a grafiky. Ve spojení s architekturou tak vznikl jedinečný výtvarný styl, který se v posledních letech těší obnovenému zájmu nejen znalců, ale i širší veřejnosti.“¹

Předně je to otázka, proč se kubismus těší obnovenému zájmu znalců i veřejnosti. Platí zde posloupnost, že je to proto, že kubismu je věnován zvýšený zájem ze strany muzeí a galerií, nebo naopak že muzea a galerie nejprve vyzpovídala společenskou poptávku? Český architektonický kubismus je už od dob svého vzniku před první světovou válkou prezentován samostatně, bez návaznosti na obdobné tendence v zahraničí. Existuje tedy na prezentaci trojrozměrného kubismu (tedy architektury a designu) kulturně-politická objednávka? Všech těchto praktických i teoretických otázek se letmo dotkne předkládaný

¹ <http://www.upm.cz/index.php?page=123&language=cz&year=2009&id=114>, vyhledáno 7. 9. 2011



text. V žádném případě zde načrtnuté závěry nelze brát jako definitivní, zásadní je spíše načrtnutí příkladu (třeba pro využití a prezentaci českého funkcionalismu, jenž je teprve v plenkách) a položení některých otázek.

KOŘENY PREZENTACE JEDNOHO MÝTU

Když v roce 1921 Vincenc Kramář psal knihu o kubismu, obul se do výtvarného, ale hlavně galerijního provozu: „*Kdyby naše Moderní galerie [předchůdkyně dnešní Sbírky moderního a současného umění v NG – pozn. autora] dokonale plnila úkoly, kterým byla věnována, nebylo by třeba takové retrospektivy* [výstava B. Kubišty – pozn. autora], *z jejího souboru nedá se však ani tušiti, že nám roste od třinácti let nové umění, které zasluhuje též pozornosti, jaké se dostává současné mladé literatuře a hudbě.*“²

² Kramář, V. Kubismus. Praha: Moravsko-slezská revue v Brně, 1921, s. 7

Předně je tedy důležité si uvědomit, že ještě v roce 1921 oficiální struktury muzeí umění fenomén kubismu nereflektovaly. Architektonický kubismus byl provozován a prezentován především nestátními institucemi. Jednalo se zejména o nově založenou Skupinu výtvarných umělců, působící v letech 1911 až 1914, jejímž členem byl kromě Kramáře z teoretiků Václav Vilém Štech, z architektů Josef Gočár, Pavel Janák, Josef Chochol či Vlastislav Hofman. Mnozí byli souběžně členy Mánesa, v němž působil o generaci starší Jan Kotěra, a pracovali také pro Artěl či Pražské umělecké dílny.

Artěl už nebyl žádnou prezentační ani profesní organizací, jednalo se o čistý obchod. Z architektů pro Artěl nejvíce navrhovali Pavel Janák (jeho zmiňované dózy byly vyráběny v letech 1912–1919) a Vlastislav Hofman, který zde z architektů nejvíce prorazil s nábytkem. Sice se Artěl na produkci

a hlavně reprodukci kubistického designu podílel měrou vrchovatou, nelze ale říci, že by se na kubistickou produkci nějak výrazně specializoval. Produkce Artělu spíše „semlela“ všechny dobové tendence a vlivy od art-deca, kubismu, rustikálních návrhů až po neoklasicismus.

Jan Kotěra byl pověřen, aby v roce 1913 navrhl interiér výstavy soudobého umění německého Werkbundu, která se konala v roce 1914 v Německu. Protože to bezprostředně vyžadovalo vypořádat se s kubistickým výrazem, ke kterému Kotěra bezvýhradně nepřilnul – R. Švábha dokonce píše, že se ho zalekl –, přenechal tuto realizaci svému žáku Otakaru Novotnému³. Novotný vytvořil nepravoúhle situovanou expozici, v níž byla soustředěna díla českých kubistických malířů, sochařů a také zde byl vystaven model fasády

³ Novotný sice nejspíš lépe mohl zprostředkovat, co se u nás na výtvarné scéně děje, ale sám se ke kubistickému výrazu přihlásil až po roce 1919. Jistě kubistické prvky vykazuje jeho projekt lázeňské kolonády v Toušeni z roku 1912.

Domu U Černé Matky Boží. Už ve své době, v roce 1921, hodnotil Vincenc Kramář vývoj českého umění velmi skepticky a protinárodně. Zatímco historici umění jako Antonín Matějček nebo František Žákavec v této době pracovali na narychlo spíchnutém příběhu národních dějin umění, Kramář volal po navázání na předválečnou internacionalitu.

„Především doufám, že už není nutno znovu dokazovat neudržitelnost názoru, podle něhož je národní umění čistý plod domácí půdy, třebaže vím, že válečná doba, která tak hluboce rozvrátila náš umělecký život, opět rozžehla, a to v nebývalé síle tento fantom romantického myšlení a k vlivu přivedla reakční živly, dávající přednost domácímu vlasteneckému umění, jakkoli inferiornímu, před díly usilovné práce, konané v souvislosti se světovou tvorbou.“⁴

Kubismus tak nejen nechápe jako národní výtvar, ale jako reakci přímo

⁴ tamtéž, s. 62

navázanou na světové dění. Proto byla Kramářova sbírka moderního umění ostatně budována v přímé souvislosti s francouzskými díly.

Kubistickou „dobu“, alespoň pro naše potřeby, uzavřeme Gočárovou smrtí. V Gočárově posmrtné výstavě v roce 1947, kdy politická objednávka byla ještě značně jiná než po převratu v roce 1948, je jeho kubistická epizoda chápána v přímé souvislosti s radikálně odlišnou tvorbou po první světové válce. Je zde prezentována jako jednoduchý obraz architektury, která „*přináší do moderní architektury dramatický živel a dynamizovanou hmotu*“.⁵

Je ovšem skutečně otázka, do jaké míry byla kubistická tvorba předválečná podle Kramáře reálně internacionální a do jaké míry tvorba poválečná skutečně nacionální. Ke druhé otázce srovnajte text Venduly Hnídkové *Rondokubismus*

*versus národní styl*⁶. Otázka první je velmi složitá a komplexní. Soudobí autoři sice kolem roku 1911 neměli žádnou systematickou oporu ve světě pro své snahy převést pravidla malířského kubismu do trojrozměrné a užité podoby, ale pozdější snahy, které vycházely z různých ohnisek, do své práce už nezpracovávali.

Daleko inspirativnějším prostředím, kde se nepopíratelně objevily kubistické struktury, byla Amsterdamská škola jakožto ohnisko architektonického expresionismu. Nejvýraznější postavou byl Johan van der Mey, který zhmotnil kubistické tvarosloví v budově Sheepvaarhuis, navržené roku 1913 (dostavěné 1928). Trochu vzdálenější (přesto někdy též označované pojmem kubismus) se jeví dílo jiného expresionisty – E. Mendelsohna Einsteinova věž. Asi nejzřetelnějším a českému architektonickému

⁵ Srov. Wirth, Z. *Josef Gočár 1880 - 1945. Posmrtná výstava*. Praha: SVU Mánes, 1947. Nepag.

⁶ Hnídková, V. *Rondokubismus versus národní styl*. In: *Umění LVII/2009*, s. 74–84

prostředí zároveň nejbližším počinem je *Kubistický dům* André Marea a Raymonda Duchampa-Villona, který představili na Salonu kubistického millieux už v roce 1912. Tradiční česká narace, která si Pavel Janák začal črtat nejprve indifferenční kubistické struktury a pak z nich vyvodil první konkrétnější návrhy, se přestává jevit tak originální. Sice mohou být podobné rekonstrukce pravdivé, uveďme ještě Ladou Hubatovou-Vackovou objevenou spojitost s přírodními strukturami a některými ornamentálními návrhy Pavla Janáka⁷, ale v porovnání se zahraničními expresionistickými centry se nejeví příliš samonosně. Dodejme ještě ke zmiňované dvojkolejnosti chápání národnosti/nenárodnosti architektonického kubismu v dobách svého zrodu citát Pavla Janáka: „*Možno říci bez nadsázky, že v mnohém ohledu jsme tu Němce skutečně*

7 Srov. Hubatová-Vacková, L. *Umění a mineralogie „...neboť krystaly, toť přiroda!“* In: *Art&Antiques* 5, 2006, s. 106–115

předstihli. [...] Naopak lze očekávat, že pozornost německá bude se obracet spíše k nám.“⁸ Paradoxně ale zpětně Janák v předválečné kubistické tvorbě spatřoval oprostění se od jakýchkoli národních tradic a úplné popření národního elementu.

Dobová percepce kubismu tedy byla nastavena tak, že se jednalo o čistě české specifikum, které mělo zajistit českým architektům vůdčí pozici na poli evropské moderní architektury, ale samo mělo být schopno být inspirativní univerzálně, neobsahovalo tedy žádné národní reference.

To, co měl pravděpodobně Kramář na mysli, tedy poválečné navázání na předválečný internacionalismus, tuto ambici zcela pohřbilo. Po roce 1918 se v rámci expresionistických snah v architektuře a designu prosazují

8 Janák, P. *Styky českého umění s cizinou*. In: *Veřejné mínění 2, 1913 – 1914, č. 40.*, cit. In: Hnídková, V. *Pavel Janák: Obrys doby*. Praha: Arbor vitae, 2009, s. 22

krystalické (chceme-li kubistické) formy zcela běžně. Ať se jedná o již před válkou započaté tendence Amsterdamské školy, nově ještě více etablované do designu – např. J. J. P. Oudem (Kožené křesílko z roku 1933), či zkraje 50. let Paulem R. Evansem. Během nedávné konference *Kubismus v české architektuře: Sto let poté* naznačila Lada Hubatová-Vacková⁹ některé další mezinárodní paralely kubistického designu, ale příspěvek vyvolal spíše diskusi. Daleko pozoruhodnější je „odnárodnění“ kubismu ve studii Dalibora Veselého *Czech New Architecture and Cubism* z roku 2005¹⁰.

Ovšem i Janákova premisa o nenárodnosti kubistického designu byla po válce narušena. Vlastislav

⁹ Hubatová-Vacková, L. *Kubistický ornament: ke genezi expresivní tkáně architektury. Příspěvek na konferenci Kubismus v české architektuře: Sto let poté, konané ve dnech 11. a 12. 10. 2011 v NTM v Praze.*

¹⁰ Veselý, D. *Czech New Architecture and Cubism. In Umění/Art LIII, 2005, No. 6. Praha: ÚDU AV, 2005. s. 586–604*

Hofman, který, jak již bylo řečeno, pro Artěl nejvíce navrhoval nábytek, představil na výstavě Artělu v roce 1921 nábytkový soubor bílé ložnice. Pravděpodobně za účelem vyšší prodejnosti byla postel doplněna silně rustikálním přehozem a celý interiér získal nový kontext a kubismus byl rázem „přeložen“ i pro novou porevoluční (silně pro-národní) dobu.

KUBISMUS JAKO BURŽOAZNÍ KÝČ

Kubismus byl v čele dalších avantgardních směrů pro svůj formalismus označen komunistickou ideologií za kýč a zcela vyřazen z poválečné estetiky. Památky kubistické architektury a především designu ale nebyly uzamčeny v depozitářích, byly relativně často vystavovány v souborných výstavách. Téma prezentace avantgardy v době socialismu by si zasloužilo samostatný výzkum, dovolte mi vyjádřit

se tedy jen „sondovitě“. Při prozkoumání výstavní historie Muzea východních Čech (MVČ zde zastoupí průměrnou regionální instituci, která ale ve svých sbírkách měla několik významných kusů kubistického designu, proto by se dala určitá prezentace kubismu předpokládat) se pozastavme nad způsobem začlenění kubistického designu do výstavní praxe tohoto období. Doba normalizace, jak známo, přála spíše reminiscencím secese. Milena Bartlová se k normalizační oblibě autora nejsecesnějšího, Alfonse Muchy, vyjádřila následovně: „*Jeho výraz je přitom [...] dobře přijatelný v nejširších vrstvách. [...] Výstižně [to] evokuje důležitou součást vizuální kultury dvacetiletí československé normalizace, Čtyřlístek pro tehdejší děti, Mucha pro dospívající a mladší dospělí.*“¹¹ Secesnímu užitému umění byla v roce 1978 věnována souborná výstava v MVČ. Padesátá léta se nesla

ve znamení historické a akademické malby; v muzeu, které bylo tehdy ještě sloučené s galerií, byly uspořádány postupně výstavy Maxe Švabinského, Julia Mařáka, Viktora Barvitia či Josefa Mánesa. Kubistické vizuální umění bylo představeno během let 1950–1990 pouze jednou, a to v roce 1962 při monografii Emila Filly. Kubistické užité objekty byly v Hradci Králové možná zahrnuty do výstav *Umělecká řemesla* (1961), *Dřevo, textil, keramika, grafika, malba* (1978), *Slohový nábytek* (1979), *V zrcadle staletí* (1983) a v expozici *Věci lidí* (1989–1999, reinstalace 1991). Samostatné prezentace kubismu s účastí svých sbírek se MVČ dočkalo až v roce 1994 v rámci mezinárodního projektu *Český kubismus: Architektura a užité umění*, který v letech 1991–1993 putoval po Německu, Španělsku, Francii, Kanadě, Belgii a USA¹².

¹¹ http://www.artalk.cz/2011/05/09/in_margine-nejen-o-filatelii/, 7. 9. 2011

¹² Srov. <http://www.muzeumhk.cz/kalendar-10730.html>, 7. 9. 2011

V době socialismu byl obdobně zahrnut kubistický design do přehledových výstav i v rámci pražských projektů – připomeňme výstavu Olgy Herbenové *90 a jedna židle* v Uměleckoprůmyslovém museu (1972) nebo toutéž institucí pořádanou výstavu kurátorky Mileny Lamarové *Století designu: Ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze* (1984–1985). Architektonický kubismus byl rovněž zahrnut v konceptu sbírky architektury, která byla založena v Národní galerii ředitelem Jiřím T. Kotalíkem v roce 1986, ale do roku 1989 nebyl v rámci tohoto počínu nijak viditelně využit.

OBNOVENÍ „NÁRODNÍHO STŘÍBRA“

V současné době bývá pojem „kubistický“ velmi často zaměňován ve světovém diskurzu o architektuře za „kubický“, tedy využívající tvaru krychle či kvádry, a bez souvislosti s analytickým kubismem počátku 20. století. Pojem kubismu se tak

začíná tímto užíváním posunovat do ahistorického rozšíření na jakékoli formální reference ke kubatuře, případně dalším základním geometrickým tvarům. Přehled publikačních počínů zabývajících se architektonickým kubismem podal na konferenci *Kubismus v české architektuře: Sto let poté* Rostislav Švácha¹³, komerčnímu využití kubismu se po praktické stránce věnoval JUDr. Rudolf Břínek, provozovatel Grand Café Orient.

Přesto v tradici kubistického designu v českém prostředí výrazně přetrvává a až úzkostlivě se opečovává mýtus kubismu jako národního stříbra.

Díky tomu jsou pak jakékoli příměry k pozdější tvorbě zapovězeny (byť by tomu některá strukturalistická architektura Karla Pragera či ateliéru SIAL odpovídala) a kubismus je tak v podstatě zakonzervován v krátkém

¹³ Švácha, R. *Percepce kubismu v posledních dvaceti letech. Příspěvek na konferenci Kubismus v české architektuře: Sto let poté, konané ve dnech 11. a 12. 10. 2011 v NTM v Praze.*



časovém ohraničení svého vzniku před rokem 1918. V případě malby připomeňme počín, který se toto chápání snažil změnit – výstavu *Současný český kubismus*, sestavenou pod taktovkou kurátora Václava Magida v Galerii hlavního města Prahy v roce 2008.

Národní mýtus českého architektonického kubismu v současnosti nejmasověji přizívuje popularizátor architektury Zdeněk Lukeš. Bez jakékoli hlubší analýzy dokonce rozpoznává v současné světové architektuře inspirace právě českým předválečným kubismem: „*Před časem jsem si všiml, že v centru Berlína stojí také poměrně nová stavba (postavená v letech 1998–2000), sídlo vodohospodářské společnosti na rohu Stralauerstrasse a Mühlendammu (poblíž nové holandské ambasády Rema Koolhaase), jejíž autoři – Christoph Langhof, Thomas Hänni a Alfons*

Wening – se zjevně inspirovali právě českým kubismem, zejména stavbami Josefa Chochola. Průčelí je z betonu (zřejmě sesazeno z panelů). Je to dost bláznivé, ale proč ne?“¹⁴

Lukeš si je nejen jist autoritativní úlohou českého prostředí ve formování architektonického kubismu, ale rovněž si je jist i jeho originalitou, o níž byla řeč u dobové percepce kubismu.

„*Právě před sto lety se zrodil v hlavě jistého mladého českého architekta zdánlivě absurdní nápad a vznikl kuriózní styl, kterému říkáme architektonický kubismus. Jak k tomu došlo, už asi nezjistíme. [...] Každopádně v průběhu roku 1911 Janák do svých skicářů kreslí krystalické struktury z mineralogických sbírek a vznikají i první studie domovních průčelí a bizarních interiérů s okosenými plochami.*“¹⁵

¹⁴ Srov. http://neviditelnypes.lidovky.cz/architektura-dvakrat-kubismus-v-berline-fff-/p_architekt.asp?c=A080121_105927_p_architekt_wag, 7. 9. 2011

¹⁵ <http://www.earch.cz/clanek/6207-zdenek-lukes-kubismus-slepa-ale-zajimava-cesta.aspx>, 7. 9. 2011

Lukeš se s dobovými architektonickými kubistickými projevy vypořádává tímto charakteristickým způsobem:

„Návrh kubistického domovního průčelí francouzského sochaře Raymonda Duchamp-Villona, který ovšem zůstal jen v modelu, je čestnou, ale nepodstatnou výjimkou.“¹⁶

Vojtěch Lahoda sice mezinárodní konexe českého kubismu nevyvrací, ale hledá je poměrně jednosměrně – v ateliéru Otty Wagnera, z něhož vzešel Pavel Janák a deset let před ním Jan Kotěra. Ale byl to právě Pavel Janák, který se naopak snažil od tvorby svého učitele distancovat a prosadit trochu jiný přístup. Už ve svém textu z roku 1909 Pavel Janák píše, že současná architektonická tvorba se musí odlišit a oprostit od Wagnerova sice pionýrského, ale příliš materiálního přístupu.¹⁷

¹⁶ tamtéž

¹⁷ Srov. Hnídková, V. Pavel Janák: Obrys doby. Praha: Arbor vitae, 2009, s. 41 – 43 ad.

V závěrečné části textu se budu postupně věnovat vybraným odvětvím a projektům, které způsoby prezentace architektonického a designérského kubismu v posledních dvaceti letech materializovaly či materializují, a poukážu na rozdílnost jejich přístupů.

ODBORNÁ PREZENTACE

Zkraje 90. let se prezentace trojrozměrného kubismu nesla především v duchu snahy objevit české národní specifikum pro svět. Tuto tendenci jasně vykazovala výstava *Český kubismus – architektura a užité umění* nebo přímo pro zahraničí připravená výstava *Český kubismus 1909–1925* v roce 1991 v Düsseldorfu. V roce 2006 byl vydán dotisk české a nové vydání anglické verze jejího katalogu společností Modernista, zjevně již se zcela jiným účelem.

Přímo architektuře byla věnována výstava určená rovněž pro zahraničí *Český architektonický kubismus 1911–*



1914, sestavená Zdeňkem Lukešem. Výstava byla mezi lety 2006–2010 v zahraničí prezentována v Drážďanech, Berlíně, New Yorku, Paříži a Lucemburku.¹⁸ Výstava byla založena na černobílých fotografiích, modelech a zmenšené replice kubistického kandelábru E. Králíčka. Přestože je výstava rovněž založena čistě na národním výběru, letmo mezinárodní kontext ve své koncepci zmiňuje: „*Praha, v té době důležité duchovní a umělecké centrum Evropy, přetavila tyto podněty v ojedinělý architektonický styl, který vznikl v období evropské expresionistické architektonické moderny.*“¹⁹ K výstavě byla vydána stručná publikace, která získala formu průvodce a má opačný účel než výstava – má fungovat jako průvodce po kubistických památkách pro cizince navštěvující ČR.

Teoreticky zdařilejší byl jistě projekt Uměleckoprůmyslového musea v Praze *Český kubismus: architektura a užité umění* (katalog vyšel pod titulem *CubiCZmus! Die Dekonstruktion der Moderne in Prag*). Výstava byla určena pouze pro zahraničí, neměla za cíl být univerzální ani přehledová (dlužno dodat, že tuto funkci už splnila řada předchozích projektů). Byla otevřena během letní turistické sezony ve vídeňské Postsparkasse, budově „zakladatele středoevropské moderny“ Otty Wagnera z let 1904–1906. Z důvodu umístění je také zřejmé její zaměření: „*Mapuje kořeny kubismu po roce 1900 v souvislosti s vídeňskou modernou (geometrickou secesí), součinností architektů s českými umělci sdruženými ve Skupině výtvarných umělců, s činností družstva Artěl, Pražskými uměleckými dílnami a Svazem českého díla.*“²⁰ Nezaměřuje

¹⁸ <http://www.gjf.cz/vystavy/kubismus.htm>, 8. 9. 2011

¹⁹ tamtéž

²⁰ <http://www.upm.cz/index.php?page=145&language=cz&year=2009&id=58>, 8. 9. 2011

se na národnostní rozměr českého kubismu, ale na historické okolnosti. Nejen na génie tvůrců, ale též výrobce a objednavatele, nejen na bezpříkladnou národní invenci, ale též na kořeny a tradice. Rovněž výstava *Kubistický nábytek ze sbírek českých a moravských muzeí* v Muzeu umění Olomouc v roce 2005 kladla důraz spíše než na národní měřítko na kritérium generační („*Výběr nábytku [byl vytvořen] podle návrhů jedné generace – představitelů kubismu a rondokubismu.*“²¹).

Rozšiřování českého kubistického architektonického „arsenálu“ přispěla naposled zmiňovaná konference *Kubismus v české architektuře: Sto let poté*, kde zazněly příspěvky tematizující kubismus ve slovenské architektuře, na Moravě a moravském venkově či v jiných perifernějších regionech (oproti

zaběhlému pragocentrickému diskurzu o kubismu v Čechách).²²

MUZEA KUBISMU

V Českých zemích nyní fungují dvě muzea s celoročním návštěvnickým provozem, která svou prezentační činnost zaměřují mimo jiné na architektonický a užitý kubismus. První je státní a je součástí Národní galerie, druhé je soukromé. Každé využívá trochu jinou prezentační i organizační strategii a každé se nachází diametrálně jinde na mapě české kulturní politiky. Muzeum českého kubismu nyní funguje pod hlavičkou Národní galerie v Praze. V prostoru objektu Domu U Černé Matky Boží od Josefa Gočára z let 1911–1912 byla už v první polovině 90. let věnována víceméně samostatná expozice českého kubismu uspořádaná Českým muzeem výtvarného umění (dnes GASK). V roce

²¹ Šimková, A. *Kubistický nábytek ze sbírek českých a moravských muzeí*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2005. Nepag.

²² Srov. program konference (http://www.ntm.cz/data/aktivita/archiv-zprav/2011/258/program_konference_def.pdf) a chystaný sborník konference.

2003 byla expozice rozšířena a po výpovědi nájemní smlouvy ČMVU byly expoziční prostory pronajaty NG. Nachází se zde jak expozice věnovaná malířskému kubismu, tak kubistickému sochařství (především Otto Gutfreund), ale právě i kubistickému užitému umění a architektuře.

Dům U Černé Matky Boží jako jeden z prvních objektů u nás představil koncept „objektu budovy jako hlavního výstavního předmětu“, který byl později rozvinut v dnes stále se rozšiřujícím oboru muzejní prezentace *historic house museum*; dle členění DEMHIST ICOM tzv. krásných domů, „BeauH“²³. Dům U Černé Matky Boží je poměrně ideálně spojen s dalšími sights specific, tedy obchodem Kubista (viz dále) a především s rekonstruovanou kavárnou Orient. Samotná expozice je víceméně tradičního charakteru,

²³ Srov. <http://www.demhist.icom.museum/shop/data/container/CategorizationProject.pdf>, vyhledáno 8. 9. 2011, srov. též Zikmund-Lender, L. (ed.) *Důmzeum: Historic House Museum v České republice*. Praha: Foibos Bohemia, o. p. s., 2010

jednotlivá díla architektury a designu jsou prezentována rovnocenně s ostatními uměleckými druhy. To vychází i z představy historického způsobu prezentace kubismu: „*Nábytek byl stejně jako sklo a porcelán prezentován na kubistických výstavách společně s malbou, sochařstvím a architekturou.*“²⁴

Expozice je z podstaty poslání svého zřizovatele „národně“ zaměřena na epochu „*kubismu, ve světovém umění se projevující především v malbě a plastice, která má v architektuře světový primát v Praze.*“²⁵

Muzeum českého kubismu v Domě U Černé Matky Boží má sice v porovnání se svým rozsahem a velmi úzce profilovaným zaměřením poměrně vysoký podíl na návštěvnosti NG (v roce 2009 to bylo 9 % z osmi objektů NG²⁶),

²⁴ <http://www.ngprague.cz/cz/9/sekce/dum-u-cerne-matky-bozi/>, vyhledáno 8. 9. 2011

²⁵ Idem

²⁶ Dle projektu V. Vlnase <http://dejinyumeni.cz/Vlnas.pdf>, vyhledáno 8. 9. 2011. Nutno však upozornit na tradičně pochybné údaje návaznosti ve výročních zprávách NG, a tedy na relevanci tohoto údaje.

přesto v projektech uchazečů na post generálního ředitele v roce 2010 hned několikrát figuroval plán opuštění Domu U Černé Matky Boží Národní galerií (Vít Vlnas, Marek Pokorný). Vít Vlnas v nové koncepci při dalším výběrovém řízení ale zmiňuje plán výrazné redislokace expozice 19. a 20. století, který s Gočárovým objektem opět počítá. Pro Dům U Černé Matky Boží zněl plán následovně: „*Expozici českého kubismu a umění 20. let 20. století lze v nové instalaci umístit v Domě U Černé Matky Boží.*“²⁷ Jedná se sice o projekt nevitězný, přesto ale v dohledné době bude muset NG otázku Domu U Černé Matky Boží řešit, už jen z hlediska „revitalizace“ již osm let staré expozice, která působí ve své atraktivní lokaci i ve svém velmi ohraničeném vyznění. Poněkud aktuálním plánem NG je nájemní smlouvu vypovědět a expozici českého kubismu bez náhrady zrušit.

²⁷ <http://dejinyumeni.cz/Vlnas.pdf>, vyhledáno 8. 9. 2011

Jiný je případ expozice v Bauerově vile provozované od roku 2008 Nadací českého kubismu. V době otevření vily ještě probíhala rekonstrukce a postupná instalace expozice, proto můžeme o jejím zpřístupnění hovořit asi až od roku 2010. Nadace zde soustředila drobný design, mobiliární kusy a velké nábytkové soubory Josefa Gočára, Ladislava Machoně, Vlastislava Hofmana a dalších. Nadace disponuje velkou sbírkou kubistické keramiky (údajně druhou největší na světě²⁸). Cílem je vytvořit v Bauerově vile Muzeum a galerii kubistického designu. Nejautentičtější postup při vytvoření veřejně přístupného domu-muzea, tedy expozice vytvořené z původního vybavení či analogických kusů, nebyl možný, a proto sem byl soustředěn nijak nesouvisející kubistický design s alespoň přibližným dodržením funkce jednotlivých místností. Nemovité součásti interiéru byly úzkostlivě uvedeny do původního

²⁸ http://www.nck.cz/cil_a_vize_nadace.php, vyhledáno 8. 9. 2011



Bauerova vila

stavu, movité kusy jsou naopak zcela nepůvodní. Nachází se zde design jak z doby klasického kubismu (Gočár), následovníků (Machoně), ale i derivace kubismu v podobě tzv. obloučkového stylu (rondokubistický Gočárův bufet). Kromě jiného zde najdeme v kuchyni bílou skříň od V. Hofmana, která byla vystavena na slavné prezentaci Artělu v roce 1921 a byla zjevně součástí vybavení ložnice. Z expozice tedy není zjevný ani původní výraz domu jako architektury, ani autentický vývoj a nuance (natož myšlenkové pozadí) kubistického užitého umění, ani původ a příběh jednotlivých vystavených objektů. Vila tak, což ale nelze soukromému zřizovateli nijak vyčítat, připomíná „kubistický skanzen“. V tomto duchu byl vydán velmi stručný průvodce vilou, skutečného zhodnocení se vila dočká paradoxně až po mnohamilionové investici do rekonstrukce.

KOMERČNÍ VYUŽITÍ A REPLIKY KUBISMU

Hned zkraje 90. let začala soukromá společnost Artěl, vytvořená kolem designéra Michala Froňka, spolupracovat s různými muzei vlastníci ikonická díla českého moderního užitého umění v čele s funkcionalismem a kubismem. Cílem bylo vytvářet řemeslně velmi dobře odvedené repliky za účelem komerčního využití. Později Froněk Artěl opouští a společnost se začíná pod vedením K. Feldmana specializovat pouze na výrobu designového skla. V roce 2002 byl otevřen v Domě U Černé Matky Boží obchod Kubista, který navázal na o dva roky dříve ustavený obchod Modernista, jenž se daleko rozsáhleji zabýval moderním designem, replikami, ale i restaurováním. Obchod Kubista v současnosti nabízí řadu originálů sdílených s obchodem Modernista,

přidává ale specificky kubistické či art-decové předměty. Jsou jimi především repliky Janákových jídelních a nápojových souborů pro Artěl ve všech barevných variantách, fotografie kubistické architektury Ester Havlové, ale také současný uživatelský design i umělecké sklo a porcelán. Pozoruhodná je v tomto kontextu tvorba Jany Trubačkové, která pro Kubistu vytváří zakázkové repliky, ale na základě zde osvojeného tvarosloví produkuje i vlastní tvorbu pouze inspirovanou kubistickým designem. Pro validizaci nabízeného sortimentu Kubista nabízí i literaturu z dějin architektury a vydal dotisk publikace *Český kubismus 1909–1925*.

ZÁVĚR

V textu záměrně nepadlo spojení kreativní průmysl, jemuž je tento publikační počín zasvěcen. Domnívám se totiž, že je to něco, co je v kultuře minimálně od moderní doby implicitně přítomno, jen pro to dnes máme nové označení. Na pozadí prezentace českého „trojrozměrného“ kubismu jsem se snažil ukázat několik obecnějších fenoménů. Jednak je to úvaha, pod jakým ideovým nánosem českou kulturu „vyvážíme“ do zahraničí a je-li současný (nacionálně postavený) směr správný. Dále je to prezentace v rámci ČR uvnitř tzv. turistického ruchu, který je (paradoxně) z velké části stále v rukou státu. A v poslední řadě jsem připomněl několik praktických ukázek komerčního využití historického designu, ve které vyústila předešlá prezentace a změny kulturně-politických postojů.

Ladislav Zikmund-Lender (1985)
Historik architektury a umění. Pracoval v Centru pro středoevropskou architekturu, dále dva roky jako ředitel muzea Trmalova vila. Jako památkář a muzejník se zabýval tématem domů-muzeí, editoval sborník *Důmuseum: Historic House Museum v České republice*. Zabývá se dílem Jana Kotěry, připravuje monografii budovy muzea v Hradci Králové. Z metodologie umění se zabývá genderovou teorií, na toto téma hojně publikuje a účastní se domácích i zahraničních konferencí, přednášel na FF JČU v Českých Budějovicích. V současnosti pracuje v Národním památkovém ústavu a na volné noze jako kurátor a badatel.

Výstup vznikl v rámci institucionální podpory MK ČR na DKRVO v rámci úkolu NPÚ „Průzkum a prezentace architektury 19. a 20. století“.

Jolana Matějková

NÁRODNÍ IDENTITA ANEŽ ODCHOD A NÁVRAT NAŠICH ELIT VE 20. STOLETÍ – LÉTA 1939, 1948 A 1968

RESUMÉ:

Národní identita, sebeuvědomění národa – to jsou těžké otázky pro jednotlivce i pro národ. Jenže právě reflexe naší identity nás odděluje od zvířat, která jsou vedena především svými pudy a důvěřují výhradně svým smyslům. Zrcadlový test sebeuvědomění sebe samých, s nímž přišel G. G. Gallup, dopadl úspěšně jen u lidoopů, slonů, delfínů a straky obecné. A to si objevili na těle jen skvrnu, kterou neměli od narození... Proces sebeuvědomění, ať už v životě jednotlivce, či národa, znamená přenést věci z nevědomí do vědomí, integrovat témata, která bychom nejraději z paměti vymazali. Ještě jsme se nevyrovnali s odsunem sudetských Němců, se začleněním menšin, nepotrestáním těch, kteří u nás roztáčeli kola totality. Natož s nově příchozími ze třetího světa, ale i z bývalého Sovětského svazu...

SUMMARY:

National identity, self-awareness of the nation – those are complicated issues both for an individual and for a nation. However, the reflection of our identity differentiates us from animals, who act mainly on their instincts and trust solely their senses. G. G. Gallup's mirror self-recognition test was only successful for anthropoids, elephants, dolphins and black-billed magpies. And only due to the fact that they discovered a patch on their body that they did not have from birth... The self-recognition process, whether in the life of an individual or a nation, means transferring matters from unconsciousness to consciousness, integrating topics that we would rather erase from our memory. We have not dealt with the matter of the transfer of Sudeten Germans, with the integration of minorities, lack of punishment for those who spun the wheels of totalitarianism in our country. Let alone the newcomers from the third world as well as the former Soviet Union...

NÁRODNÍ IDENTITA ANEB ODCHOD A NÁVRAT NAŠICH ELIT VE 20. STOLETÍ – ROKY 1939, 1948 A 1968

Neschopnost být velkorysejší, být hrdí na to, kým jsme, souvisí také s odlivem intelektuálních, kulturních i ekonomických elit. Ten začal už po Bílé hoře, kdy nastala ztráta víry u velké části národa, a pokračoval v období fašismu, později po nástupu komunismu a pak po roce 1968. V osmdesátých letech to byli především ti, kteří odešli z ekonomických důvodů. Celkem v období let 1948 až 1989 emigrovalo víc než 200 tisíc osob.

Po listopadu 89 se mnozí z těch, kteří odešli, opět vrátili domů. Dali nám šanci vzít si něco z jejich zkušenosti s bytím

ve svobodném světě. Ne vždy jsme ji dokázali v celé šíři přijmout. Na pohledu na naši emigraci se podepsala po únoru 1948 komunistická propaganda, vykreslovala je jako ty, kteří zradili svůj národ a odmítli se podílet na budování lepšího společenského uspořádání.

Začala jsem psát, zvat do televizních pořadů a točit příběhy navrátilců, běženců a uprchlíků. V dalších letech jsem v těchto tématech pokračovala. Moji předci byli z Prahy a z jižních Čech od Strakonice, žádní příbuzní za oceánem. Kolikrát jsem si říkala, proč mě zajímají osudy těch, kteří byli

zbaveni základních jistot a museli se spolehnout jen na své síly a pomoc druhých? Vzpomněla jsem si na jeden zážitek z dětství.

Jako školačka jsem se účastnila skautských táborů, některé z nich se odehrávaly v hlubokých lesích nedaleko Kardašovy Řečice. Vracela jsem se z nich plná nových obrazů a prožitků; jeden z nich se mi do podvědomí obtiskl zvlášť silně. Naši táboroví vedoucí se skautskou výchovou, kterou se snažili navzdory létům normalizace předat i další generaci, nás chtěli připravit na situace překračující rámec každodennosti. Otužovali nás prostřednictvím různých bobříků. Ovšem není se co divit, vždyť jejich skautští vůdcové se účastnili odboje ve druhé světové válce a řada z nich byla neznámými hrdiny v tom nejlepším slova smyslu. Jednou uprostřed noci nás vedoucí probudili a řekli: „*Okamžitě se sbalte!*

Půjdete z tábora... do Jindřichova Hradce.“ V té době mi bylo sedm. V polospánku – jako v hrůzném snu – jsem se musela sbalit. Zapřáhli mě do vozičku, kam složili stany, a vydala jsem se s ostatními tmou a lesem do dálky. Jídlo bylo až večer v cíli. Od té doby je ve mně živá zkušenost, že kdykoliv může nastat situace, že budu muset sbalit své věci na hromadu a třeba uprostřed noci se vydat na dalekou cestu. Člověk nikdy neví, kdy se bude muset spokojit jen s tím, co má na ramenou a v sobě, a odejít kamsi do neznáma. A už nepůjde o žádnou táborovou hru.

Stejně jako to museli udělat pod vlivem reálné hrozby mnozí ti, kteří prchali před koncentračními tábory, komunistickými věznicemi, či ti, kteří byli v sedmdesátých letech násilně vyhoštěni, jako například spisovatel Pavel Kohout nebo za jiných okolností Jiří Gruša. (Jejich výpovědi byly

součástí dokumentu Středoevropan
Eduard Goldstücker.)

Zkušenosti z exilu: Hugo Haas, prof.
Karel Skalický, Eduard Goldstücker
a další...

V mých filmech tančila Kubánka Doris
Martinezová, která u nás založila taneční
školu. Natáčeli jsme ji, jak se po dvaceti
letech na ruzyňském letišti setkala se
svým bratrem, který konečně mohl
opustit Havanu... Uprchlík z Pákistánu
vyprávěl, jak ho chtěli za čtení Bible
doma upálit. Žije už u nás deset let,
v Praze pracuje v malém marketu
a vaří výborné sabží. Penny Danielová
z Namibie vysvětlovala podstatu fair
trade. Jde o dceru partyzána, kterou
v rámci mezinárodní socialistické
pomoci vzali po smrti otce od matky
a jako dítě ji odvezli do Čech. Teď znovu
přijela na nějaký čas k nám studovat –
chce být „porodní bábou“.

Ovšem stejně důležitou nit tvoří v mé
filmografii osudy našinců, kteří odešli

a vrátili se počátkem devadesátých
let. Cítila jsem niternou potřebu
propojování různých světů. Zajímalo
mě jejich prorůstání do našeho
společenského života. Postupně jsem
se začala setkávat s dalšími a dalšími
představiteli našich intelektuálních elit,
kteří v různých etapách odešli do exilu.
Pojďme se podívat na osudy uprchlíků,
které jsem filmovala, pěkně po pořádku.

HUGO HAAS

V New Yorku a v Los Angeles žil
Hugo Haas, pro něhož útěk z domova
znamenal celoživotní trauma. Napsala
jsem o něm knihu *Život je pes...* Herec,
scénárista a režisér, po mamince
i tatínkovi Žid, byl hluboce vrostlý do
české společnosti. Ze dne na den
v dubnu roku 1940 odjel narychlo
vlakem jen se dvěma kufry, aby se
znovu pokusil zakořenit, a už se nikdy
nevrátil. Byl blízkým přítelem Karla
Čapka, hrál dr. Galéna a byl i režisérem

filmové podoby Čapkovy hry, která byla ostrým vystoupením proti fašismu.

Kvůli svým židovským předkům musel opustit i Národní divadlo. To už dlouhou dobu ve Vlajce tiskli antisemitské texty a v Kvítku básně v tomto duchu:

*„Českým filmem židovina
valila se jako láva.*

*Na vrcholek umístili Žida Haase.
Nazdar. Sláva.*

*Pro Žida snad z lásky mřítí měly
všechny paní, děvy.*

*Proto tupí židomilci
pěli o něm chvalozpěvy...“*

Přesto herec před všemi varováními i po smrti Karla Čapka zavíral oči. Bylo jasné, že je čas emigrovat. Svě ženě Bibi uvěřil, že už nemá jinou volbu, až když po něm v baru, v domě kousek od Národní třídy, začali ožralí fašisté střílet. Za hranice se Hugo Haas dostal jen díky tetičce své ženy, která žila ve Francii. Odtud se pak přes jih Evropy dostali Haasovi lodí do Spojených států.

V New Yorku se setkal s plejádou hvězd – dýchal stejný vzduch jako nejlepší umělci té doby. Hrál s hvězdami jako John Wayne či Gregory Peck, byť v menších rolích, kde nevadil cizí akcent. V Novém světě Hugo Haas nemohl psát filmové dialogy se stejnou lehkostí jako ve svém rodném jazyce nebo vyprávět vtipy. Byl člověkem slova, lehké kavárenské konverzace. Stýskal si, že nemůže všude chodit pěšky a musí jezdit autem. Ani ten párek na ulici, když šel k ránu z večírku domů, si nemohl dát... Tvářil v tvář studené válce v USA a komerčně zaměřeným velkofilmům mu stará dobrá Evropa chyběla stále víc. A co teprve přátelé, se kterými zažil nejlepší léta svého života v pražských kavárnách.

Následoval Bibi do Evropy, Vídeň mu poskytla iluzi Prahy. V němčině, na rozdíl od angličtiny, si byl také jako herec jistější. Jenže byl už příliš nemocný na to, aby hrál v němčině divadlo – na jevišti byl všudypřítomný

prach. Situaci nevydýchal, dusil se, propadal stále těžším astmatickým záchvatům. Esencí jeho vnitřního pocitu byla němá groteska na téma bezdomovce, který má jen pianino a psa – *Die Pianola Story*.

Oficiálně navštívil Prahu jednou, při stém výročí založení Národního divadla. Za sestřenicí Olgou do Brna se tajně vypravil vícekrát. Přestěhovat se do komunistického Československa bylo pro něj něco nemožného, ale stále ve své duši žil sen o návratu jako otevřenou možnost. Když do republiky vtrhli sovětské okupanti, poslední myšlenky na návrat vzaly za své. Brána naděje se zavřela.

Emigrace znamenala pro něj celoživotní trauma. Kolikrát se mu i ve Vídni o návratu zdálo a chtěl se probudit ze zlého snu o bezdomoví. Chodil se dívat na nádraží na vlaky mířící domů. Vrátit se a natočit se svými kolegy byl jediný

film se mu nepodařilo. I když v jednání byl film podle povídky Karla Čapka *Čintamani a ptáci*, kde si měl právě se svojí celoživotní přítelkyní a snad i láskou Olgou Scheinpflugovou zahrát. Ale přítomnost komunistického režimu bylo to, co mu jako rodilému Čechovi s americkým občanstvím nahánělo bezbřehou hrůzu.

Zemřel v prosinci 1968, ve stejném roce jako jeho souputnice Olga Scheinpflugová.

KAREL SKALICKÝ

Zatímco Hugo Haas se už domů nikdy nevrátil, jiní využili šance k návratu počátkem devadesátých let. Představitelem této vlny emigrace je například teolog prof. Karel Skalický, rodák z Hluboké, který své zkušenosti mohl předat dalším generacím studentů. Jeho životní cesta je další dramatický příběh. Narodil se jako syn lesníka Schwarzenberských lesů. Coby dítě

řádného křesťana se každý večer modlil:
*„Andělíčku, můj strážníčku, ať jsem
lesníkem jako tatínek...”*

Přes úpěnlivé přání se lesníkem nestal.
Po únoru 1948 lesy změnily na čtyřicet
let vlastníka, tatínek se dostal do vězení
a on nemohl studovat, co by studoval
rád. Ale chodit do kostela nepřestal.

Karel Skalický emigroval v roce 1956.
Díky agentovi StB se stal profesorem
na univerzitě v Římě... Jak se to mohlo
stát? V roce 1955 o Velikonocích na
Bílou sobotu potkal člověka, který s ním
zapředl zvláštní dialog o tom, kým by
v životě chtěl být. Nato se ho zeptal
na rovinu: *„A co farářem, to bys být
nechtěl?”* Otázka mladíka omráčila – jak
by mohl? Lesníkem Schwarzenberských
lesů nebude – lesy byly znárodněny,
teologický seminář byl zavřen, řeholní
řády rozprášeny.

S neznámým mužem, jak později
zjistil premonstrátem, se setkal ještě

několikrát, nakonec mu dotyčný
nabídl, aby s ním odešel do emigrace.
Absolvovali spolu dramatický útěk přes
kopečky do rakouského Gerasu. Karel
Skalický nikdy nezapomene na hrůzu,
když stříhali dráty. Nakonec se ale
dostal do Říma, kde vystudoval na kněze
a účastnil se vatikánského koncilu jako
tajemník kardinála Josefa Berana II.,
kterého režim po dlouholetém žaláři
z republiky vyhostil.

Pak Karel Skalický časem nastoupil
jako profesor na Papežskou lateránskou
univerzitu. Kontakt s domovem nikdy
nezpřetrhal, začal redigovat časopis
Studie. Vydávala ho křesťanské
akademie v Římě. Přinášel informace
o nových proudech, které vznikly v církvi
po vatikánském koncilu, kde zazněl
zlomový Beranův příspěvek o svobodě
svědomí, ale také o dění kolem
Charty 77.

Po roce 1989 bylo jasné, že v exilu už ho není potřeba. Odvahu k návratu do Čech mu dodala jeho hospodyně Monika Schleierová, paradoxně původem Němka ze Sudet, která neuměla takřka slovo česky. I s ní se přestěhoval do rodné Hluboké na jih Čech.

„První roky se zdálo, že se nezměnilo vůbec nic. Všichni zůstávali na svých místech,“ říká profesor Skalický. „Snad jen to bylo jiné, že jsem mohl v kostele při kázání říkat, co si myslím, a nikdo mě nezatkl.“

Posléze se dostal do čela Teologické fakulty Jihočeské univerzity a snažil se jí dát duch evropských univerzit, které v západní Evropě poznal. Když se vrátil z fakulty, doma s hospodyní mluvil italsky, dal si skleničku italského vína, které si přivezl, a kávu z italského presovače.

Co mu chybělo v Římě? ptala jsem se. Nejdřív si profesor nemohl vzpomenout.

„Určitě rodiče,“ pak dodal: „Odešel jsem a byl jsem pro Italy odjinud. Začal jsem se tedy ptát, odkud vlastně jsem. Chtěl jsem vědět víc, než jsem věděl dosud. Jaká je česká historie a kořeny českého myšlení?“

Ke studiu jazyků se Karel Skalický vrhl do studia dějin českého myšlení, četl knihy o kritickém myšlení od F. X. Šaldy, o smyslu našich dějin přemýšlel nad knihami Josefa Pekaře.

Až víc než patnáct let po návratu se dozvěděl, že premonstrát Vladimír Třebín, který ho dostal ke splnění jeho snu, se upsal StB. Byl přesvědčen, že překračuje hranice do Rakouska jako hrdina. Přitom o něm pohraniční hlídky věděly a měly zákaz střílet. V době, když se prostřihával dráty, nebyly záměrně pod elektrickým napětím... Profesor na významném postu byl v šoku, přesto měl odvahu celou pravdu zveřejnit.

Proč to komunistický režim udělal? Chtěl získat v Karlu Skalickém spojence, informátora a donašeče ve vatikánských kruzích, což se mu ani dle archivních záznamů nepovedlo... Naši studenti teologie zato získali po roce 1990 profesora s mezinárodní univerzitní zkušeností, který na vlastní kůži poznal zvláštní cesty totality, a jak složitá je někdy pravda, i pohled na to, co je v lidském životě dobré a co zlé.

KAREL FOŘT

V padesátých letech opustil zemi farář a redaktor Svobodné Evropy Karel Fořt. V době po únoru 1948 byl čerstvým absolventem teologie a šířil režimem obávané pastýřské listy. V nich Vatikán jasně odsuzoval komunistický puč. Stateční kněží ho četli svým farníkům, kteří se mnohdy neorientovali v situaci a důsledky politické změny si nedokázali v prvním období ani představit.

Karel Fořt utekl přes šumavské kopečky, jak se říká ve dvanáct patnáct – zatknout ho přišli hned ráno po jeho nočním útěku. Skoro celá padesátá léta prožil v Alžíru jako misionář, odkud ho vyhnaly útoky teroristů vyškolených v komunistickém Československu. V Německu založil českou misii a vysílal prostřednictvím rádia Svobodná Evropa nezávislé informace na druhou stranu „železné opony“. Činil tak za stálé přítomnosti agentů StB, kterým se podařilo dostat do jeho absolutní blízkosti. Dokud člověk sám na vlastní oči neuvidí hory popsaných listů, deníkových záznamů o jeho pohybu a setkáních, zrudnost šmírování si nepředstaví. Před totalitou nelze utéct.

Karel Fořt se po roce 1990 vrátil. Tam, kde to znal, navázal – u šumavských farníků. Při příležitosti svátků a poutí vedl Čechy a Němce k odpuštění, ke sdílení společných křesťanských hodnot, které jak říká: „*Tady byly*

staletí před komunistickou diktaturou a vystěhováním původních obyvatel ze Sudet a mohou být oporou i dnes.“

Možná že jedním z velkých českých problémů je skutečné odpuštění – sobě i druhým. Nevyřešené křivdy ničí, paralyzují odvahu. Bohužel u nás díky vývoji po Bílé hoře, kdy katolictví bylo spojováno s nenáviděnými Habsburky, se dostaly křesťanské hodnoty do pozadí a jsou nahrazovány někdy až duchovním materialismem. Přestože by mohly být v globálním světě vědomou součástí společné evropské identity. (To samozřejmě nesouvisí se situací v církevních strukturách.)

EDUARD GOLDSTÜCKER

Životem židovského intelektuála, který uvěřil myšlenkám komunistické ideologie, jsem se zabývala v hodinovém filmu Středoevropan Eduard Goldstücker. Slovák z malé vesničky Podbiel' profesor Eduard Goldstücker

byl naším prvním vyslancem v Izraeli, komunistou vězněným v padesátých letech, vůdcem Pražského jara. Jeho emigrantské téma patří mezi nejbizarnější.

Dvakrát emigroval do Anglie, jednou v roce 1939 před fašismem a jednou v roce 1968 před komunismem dovezeným ze Sovětského svazu. Dvacet let působil jako profesor na univerzitě v Brightonu. V Praze měl rodinu, dvě dcery a šest vnuků, se kterými se takřka nemohl stýkat. Sám mohl přijet do Československa jen jednou na pohřeb vnuka, tenkrát se za něj přimlouval sám ministerský předseda H. D. Gencher. Vrátil se hned v prosinci 1989. Byl připravený předat své zkušenosti na Filozofické fakultě UK. Při jeho první přednášce o Kafkovi byla aula plná. Eduard Goldstücker inicioval proslulou Kafkovskou konferenci, přednášel na univerzitách všech kontinentů světovou srovnávací literaturu. Další přednášky

mu ale na FF UK nebyly nabídnuty, což těžce nesl.

Mohl studenty infikovat komunistickou ideologií víc než profesori, kteří na přelomu osmdesátých a devadesátých let na fakultě učili? Po roce 1968 byla germanistika rozprášena, místa byla obsazena normalizátory, v první vlně i z NDR.

Eduard Goldstücker v následujících deseti letech, od svého návratu až do smrti, stále létal po světě a přednášel svá témata. Doma narážel na nedocenění svých znalostí jako další osmašedesátníci. Zemřel jen pár měsíců po přednáškovém turné v Japonsku. Patřil k intelektuálům, kteří žili po druhé světové válce v iluzi, že společenské změny přinesou „lepší zítřek“. Věřili, že nové poměry jsou možné pouze s razantní změnou sociálního řádu. Zdiskreditoval se pro něj systém parlamentní demokracie, kterou spojovali s myšlenkou ekonomické

a sociální nerovnosti. Stejně tak západní spojenci, kteří nebyli schopni v předválečných letech zabránit tomu, aby se k moci dostaly autoritativní režimy. V šedesátých letech se pokoušeli demokratizovat socialismus, odcházeli z tohoto důvodu do emigrace. Ale současně to byli lidé, kteří v padesátých letech často stáli vědomě či nevědomě u počátku zločinů ve jménu socialistické myšlenky.

Zajímavé je, že i po roce 1968 zůstal profesor v západní Evropě v kontaktu s levicově orientovanými intelektuály. To vše přispělo k tomu, že se po roce 1990 doma cítil jako ve „třetím exilu“.

VŠUDE DOBŘE, DOMA NEJHŮŘ...?

Využití myšlenkového bohatství našich elit, které se pohybovalo za hranicemi, byla šance k integritě národa, jež byla a je do značné míry ne zcela využita. Mnozí se vrátili s obrovskými nadějami

a prošli procesem velkých deziluzí. Někdo z nich by se zase tu a tam v temných chvílích vrátil do emigrace. Jenže v člověku je skrytá touha umřít tam, kde se narodil, kde má jeho rodina po staletí kořen, kde stárnou ti, s nimiž prožil mládí.

Ještěže mnohým při vyrovnávání se s každodenní realitou nechybí určitá velkorysost, kterou získali, když opustili na delší dobu naše teritorium. O tom je následující příběh jistého herce a scénáristy.

Odešel koncem sedmdesátých let i s malým synem. Zakázali mu scénář, věděl, že bude bez prostředků. Když emigroval, měl toho s sebou pramálo. Ale v kapse papír, že tatínek je německý Žid, který ze zdravotních důvodů nikdy nenarukoval do Wehrmachtu. Když se dostal na západoněmecké hranice, řekli mu tam dojemné: „*Vítejte doma...*“

Po devadesátém roce se vrátil, koupil si v Praze byt. Do svého mnichovského bytu se občas vrací za synem. Zcela doma se už necítí ani na jednom místě. I z toho důvodu, že velkorysost je totiž v Čechách často pokládána za hloupost. Příklad: Nedávno při pravidelném setkání s herci jednoho z pražských divadel koupil osm lahví vína, nechtěl, aby je herci platili z nevelkého důchodu. Záhy se dozvěděl, že kdosi po jeho odchodu prohlásil, že ten gestapák jim mohl koupit těch lahví deset...

To jsou ty paradoxy. Herec vypráví příběh takřka se slzami v očích, zbývaly mu dvě možnosti: příště už lahve nekupovat, či se dobrákům obloukem vyhnout. Zvolil variantu, která dala situaci jiný rámec. Příště koupil deset lahví vína a tu první otevřel se slovy, že gestapák to dnes zase platí... Řeklo by se, že přerostl situaci, kdyby to pro něj nebylo bolavé.

Netkví v poznámce jeho kolegů zároveň něco z českého humoru? V něm je provokace, recese, nic není svaté tak, aby se nemohlo stát předmětem vtipu. Vzpomeňte na zděšení, které zavládlo kolem výtvarného objektu *Entropa* výtvarníka Davida Černého. Symbolizoval Bulharsko jako turecký záchod a Čechy jako obrazovku s výroky Václava Klause, přinutil pány v kravatách podívat se na odvrácenou stranu.

Český humor – to je esence našeho vnímání svobody. Umíme si i díky němu poradit v přímém ohrožení, v krizi. Přežít jako malý celek ve středoevropském prostoru, vyrovnat se s různými režimy i absurditami dějin. Zjevně to z našeho intelektuálního prostoru nemůže být vše, co jsme schopni Evropě nabídnout a na co by byla zvědavá. Podstatnější je předání naší zkušenosti s totalitou a s její destrukcí, včasné rozpoznání jejích projevů. Hledání formy, jak zprostředkovat Patočkovu myšlenku

o kladném plus. Mnozí ji žijeme zcela nevědomky, díky naší historické zkušenosti nám brání se ztotožňovat s jednoduchými soudy, definicemi a pravdami.

Odjakživa intelektuální a umělecké elity (řada jejích příslušníků) byly právě ty, které artikulovaly určité mravní impulsy a byly schopny vést s mocí otevřený dialog. Také malá integrace našich znovupříchozích elit do veřejného prostoru se podílí na současné morální krizi, se kterou se naše společnost potýká. V jistém slova smyslu se odřezává většinová společnost i od skupinky disidentů, kteří byli nositeli odporu za dob totality.

A tak skoro mlčky, neorganizovaně sledujeme propojování organizovaného zločinu a korupce s politickou mocí v nejvyšších patrech. Připomíná to divný film, jen nelze použít tlačítko OFF.

Jolana Matějková (1967)
Fakultu žurnalistiky UK absolvovala v roce 1990. Pracuje jako publicistka, spisovatelka, dokumentaristka, autorka monografií o Borisi Rösnerovi, Hugo Haasovi či Vladimíru Menšíkovi. V dokumentární tvorbě se zabývá tématem alternativních pohledů na svět, historií, otázkami lidských práv, uprchlíky i exulanty (dokument *Středoevropan Eduard Goldstücker*, cykly *Neznámí hrdinové*, *Cesty víry*, *Kosmopolis*...). Jako redaktorka spolupracovala s Mladou frontou, Světem v obrazech, Kinem, Televizí a Mladým světem.

Milena Oda

ROZPOLCENOST MÉ IDENTITY V LETECH 2000–2011

RESUMÉ:

Autorka žije dvanáct let v Německu nebo v Rakousku a už desátým rokem píše prózu výhradně v němčině. Během svého dobrovolného pobytu v Německu byla vystavena situacím, kdy se musela začít zabývat svojí národní identitou a českým charakterem. Osobně byla „šokována“ svým náhlým příslušenstvím k východní Evropě. Jako autorka však cítí, že se vymyká stereotypnímu pohledu na českou zemi a kulturu (na rozdíl od autorů jako Jáchym Topol či Jaroslav Rudiš, kteří byli i pod touto značkou v německy mluvících zemích prodáváni). Ve své esejí také vyjadřuje lítost nad slabou propagací současného českého umění a literatury v Německu.

SUMMARY:

The author has lived in Germany or Austria for 12 years and for 10 years she has been writing prose solely in German. During her voluntary stay in Germany she has been exposed to situations where she had to start dealing with her national identity and her Czech character. She was “shocked” by her sudden affiliation to Eastern Europe. However, as an author she feels that she goes beyond the stereotypical view of the Czech country and culture (unlike the authors like Jáchym Topol or Jaroslav Rudiš who were marketed under this brand in the German-speaking countries). In her essay the author also worries about weak publicity for contemporary Czech art and literature in Germany.

ROZPOLCENOST MÉ IDENTITY V LETECH 2000–2011

Identita je pro mě faktem, který se neustále obnovuje a nově definuje, krystalizuje spolu s dobou a společností, v níž žijeme. Pro mě identita znamená stálý proces obnovování. Jak naše osobnost, náš stát, tak i svět jsou v neustálém procesu. Vnější (světové) podmínky a charakter národa vytvářejí identitu. Identita je současné slovo – původní české slovo je totožnost. Znamená tedy identita, že se s někým ztotožňujeme?

Lidé se cítí být vázáni ke svému domu, sousedství, vesnici, městu, kraji, zemi, státu, kontinentu atd. Je i přirozené, že se identifikujeme a ztotožňujeme

s ostatními lidmi, žijícími kolem nás. Ale do jaké míry se ztotožňovat?

Česká národní identita byla konstruována ve vztahu k německy mluvícím národům, se kterými jsme sdíleli kulturní, geografický, politický a ekonomický prostor. Ve 20. století je utvářena vztahem ke Slovákům a Slovensku. Čtyřicet let nás definovala totožnost k Rusku a jeho kultuře z pohledu vnějšího, ale vnitřně jsme se jako Češi s touto identifikací, řekla bych, nikdy nesmířili. Vznikem samostatné České republiky na počátku roku 1993 a jejím vstupem do Evropské unie se tak začala formovat nová identita. Nový vztah se utvářel k USA. Toto „státní“

formování mělo bezděky vliv na každého z nás v Evropě. Po všech stránkách jsme buď rostli na svobodě, nebo trpěli ve vězení.

Pro mě se otázka identity stala esenciální, když jsem dobrovolně odešla v roce 2001 do Německa. Netušila jsem, do čeho jdu a že jde skutečně o přežití. Vše jsem přežila, jen jsem si odnesla jedno velké trauma – trauma IDENTITY.

V roce 2001 jsem odešla z Čech hlavně kvůli řeči; nejenže jsem chtěla být v německy mluvícím prostředí, ale byla jsem psychicky napojena pouze na německý jazyk. Vše ostatní jsem vnímala jako nedůležitou součást. Žila jsem v mlze. Netušila jsem, že do Německa přicházím možná v tom nejhorším období pro cizince z bývalého socialistického bloku. Ale láska hory přenáší. Moje láska k jazyku byla silnější než budoucí odpor. Čeští „emigranti“, tedy víceméně intelektuálové, nebyli už

vítáni s otevřenou náručí a s množstvím výhod, ze kterých těžili čeští emigranti a hlavně disidenti. Na rozdíl od Poláků se Češi naštěstí nechtěli stát námezdní silou v Německu. Když už se Čech rozhodl odejít do zahraničí, mělo to a stále má spíš intelektuální nutnost a podtext. O to víc bychom měli identitu českých emigrantů rovněž brát v potaz.

První bublina iluzí praskla, když jsem pochopila, že je nezajímá moje osobnost, ale odkud pocházím a co se o této zemi „ví“. Byla jsem totiž vnímána a přijímána jako (ne)člověk s nálepkou Východoevropán. Začínalo období, kdy jsme se sice silně cítili konečně jako součást Evropy, byli jsme ale jen část. Evropa se stále dělila (a možná stále dělí) na dvě barvy – černou a bílou. Každý chtěl být součástí západní Evropy, té lepší půlky. My jsme byli ti horší – z východní Evropy a bez EU-identity. Tehdy byla EU-identita daleko důležitější než česká, ta ve své podstatě neměla

takovou dominantní roli, jakou má opět dnes. Být součástí evropské západní zóny byl nejtoužebnější cíl všech Východoevropanů. Já jsem jednoznačně měla silnou touhu po (své) nové identitě.

Po celou dobu svého desetiletého pobytu v Německu jsem si kladla tyto otázky: Jaká je má osobní identita v zrcadle mého státu a v odrazu mého zrcadla ve vnímání mě v Německu (či v cizině)? Jak se „můj“ stát reprezentuje uvnitř a jakou podobu má vystupování ČR v mezinárodním prostředí? Jak se odráží toto vystupování a celková reprezentace státu na mém osobním a profesionálním životě – německy píšící autorky českého původu – v Německu či v německy mluvících zemích? Jak mě přijme můj stát jako německy píšící autorku? Jaká je nová definice české identity deset dvacet let po pádu komunismu, jak se vyrovnáváme s touto minulostí a jak se to odráží na naší identitě? Jak se reprezentace státu

odráží na možnostech profesionálního růstu Čechů v zahraničí?

MOJE TRAUMATICKÁ IDENTITA NA ZÁPADĚ: VÝCHODOEVROPSKÁ

Česká republika se stala součástí zemí, kde pojem střední Evropa neplatí, ale identita všech zemí je zahrnuta do pojmu východní Evropa. Kde vlastně leží ta východní Evropa? Geopolitický diktát posunul Evropu a morálku lidí. Kdo vůbec rozhodl o termínu východní Evropa, což mělo tak negativní konotace?

K nevyřčenému podtextu této identity byl řazen člověk špinavý, nemorální, podlý, zkorumpovaný, zloděj s kriminálními pohnutkami, méněcenný (druhé třídy)... Je to klišé, či pravda? Kolik „vlastností“ z toho a jemu podobných připadá na normálního občana z České republiky či na české zástupce vlády, je jedna z mých

dalších otázek, které mají rok od roku nový obsah.

TVÁŘ MOJE A TVÁŘ VÝCHODOEVROPANKY

Když jsem do Německa přišla, bylo pro mě nejen důležité najít svoji tvář, ale i tak vystupovat. V cizí zemi je nalezení vlastní tváře o něco náročnější než „doma“. Moje tvář ale byla evropskou politikou v Německu zohyzděna. Ještě než jsem se vydala vůbec na cestu hledání, byla mi chtě nechtě nasazena násilím maska: holka ze špinavé a nemorální země ve východní Evropě. Sice s protestem, ale přijmout jsem ji musela, nebo se vrátit do Čech – to jsem tehdy nechtěla.

Jak se doslýchám, tato maska se v určitých koutech Evropy nosí ještě dodneška. Bylo mi jasné: jednou jsem se narodila, vyrostla a vystudovala v této zemi, tak musím i přijmout

jho, které z tohoto osudu pramení. A k tomu jsem ještě mluvila německy s „východoevropským“ akcentem. Ač mi život v Německu stěžoval, odbourat jsem ho nemohla a vnitřně možná ani nechtěla. Znamenalo by to stát se Němkou? Maska Východoevropanky mi ale nepříslušela. To, co se schovávalo pod maskou, nebylo s maskou identické. Jak mě hyzdili! Jak mi ničili duši! Svět kolem mě začal hluboce zraňovat a traumatizovat. A já tam zůstala a nechala se ničit – vše jen z lásky k jazyku a literatuře. Mea culpa! Začala jsem být alergická na slovo Osteuropa. Kdekoliv a kdykoliv jsem o Osteuropě slyšela, šla jsem hned do protiútku. To byl vrozený pud přírody: zvířecí instinkt. Koneckonců jsme byli „zvířata z východní Evropy“. Stal se ze mě na několik let hybrid z východní Evropy – tvář a duši mi zohydili a svou identitu jsem považovala za hybridní.

AUTORKA JAKO IDENTITA VÝCHODOEVROPANKY

Termínu Osteuropa jsem se vzpouzela nejen osobně, ale i profesionálně.

Marně.

Jako don Quijote jsem bojovala s větrnými mlýny... Německý literární byznys kráčí s dobou, s politikou, německá literatura je posledních 40 let vesměs stále politická. Autoři z Osteuropy, kteří kráčeli s ní, mohli mít úspěch. Úspěch byl na dosah – pro všechny! Pište, pište o svém Východě! Básně, romány, eseje, pište – teď máte šanci!

Německá kultura projevila automaticky zájem i o české autory, ale pouze o ty, kteří odpovídají šabloně literatury z východní Evropy. Velká nakladatelství úspěšně rozjela politiku literatury Osteuropäische Literatur. Jediným skutečným zástupcem se stal Jáchym Topol, který je i upřímným

reprezentantem této šablony. On popravdě reprezentuje tuhle dobu. Několik let slavil úspěchy se svými romány, které přesně vystihují to, co je žádáno. Spolu s Andreasem Tretnerem jsem přeložila jeho román *Kloktat dehet* do němčiny (Zirkuszone) v rámci programu a plánu Osteuropäische Literatur. Koneckonců jsme byli taková cirkusová zóna... Jednou mi možnost publikace tohoto zařazení v Rowohlt Verlag byla nabídnuta, odmítla jsem ho, protože jsem věděla, že do Osteuropy nejenže nechci patřit, ale ani se svojí literaturou nepatřím. Nepsala jsem o revoluci, o Sovětech, o pitkách, divokém sexu, nepořádku a špíně naší země a nestabilitě morálky lidí aj.

Nepatřila jsem jako autorka ani jako „člověk“ do „východní Evropy“, do klece, kde nás – zvířata – chtěl západní svět držet, mít nad námi kontrolu a rozhodovat o našem osudu. Tohle jsou samozřejmě jasné principy

moci a bezmoci jak na politické, tak i společenské úrovni. Nepatří ale snad tato země nám všem? Proč se Evropa tak zádušněv zakořeňuje se svými nacionálními kořeny v půdě, kde už není vláha? Kde je prostor pro nové myšlení?

Pohled z druhé strany – pozitivní: ne pro všechny mělo označení východní Evropa negativní kontext, jaký jsem naznačila. Východoevropan je pro některé lidi ze Západu člověk ještě s lidskými hodnotami, které na Západě dávno ztratily svoji platnost. Po stránce charakterově specifické, ne geopolitické. Východoevropan (tedy Slovan) se jasně odlišuje od Západoevropanů (tedy vesměs Germánů) svým vřelým, temperamentním, upřímným charakterem, ale i kulturně má víc co nabídnout. Jakýmsi klišé je, že západní kultura je chladně intelektuální, bez náboje a citu, kdežto kultura východoevropská má hlubší lidskou dimenzi.

V roce 2011 mohu konstatovat, že se kultura přestává stereotypně rozdělovat na dvě skupiny. Evropská kultura se začíná promíchávat s dalšími kulturami, lidmi z jiných světadílů...

Některá knihkupectví (asi od roku 2007) jsem začala upozorňovat na to, že by bylo vhodné, inteligentní, kdyby alespoň knihkupectví začala se vzděláváním svých čtenářů a nedávala pod knihy s krásnou literaturou ze zemí z bývalého komunistického bloku jednotný název Osteuropa. Přece jen je tento termín politický a pro spisovatele degradující. Vždy mě vyslechli, ale většinou řekli, že se to teď takhle používá a že je složité to změnit. To mne uráželo. Nesnesla jsem to především v knihkupectví, které bylo hned v sousedství (Georg Büchner Buchhandlung na Prenzlauer Bergu). Kvůli tomu jsem tam přestala chodit. Až v roce 2009 jsem se na veletrhu knih v Praze náhodně seznámila se stejnou starou ženou, která byla na mém čtení.

Jak z rozhovoru vyplynulo, byla jednou ze zaměstnankyň tohoto knihupectví. To mi nedalo, abych jí o své už skoro nemoci nebo snad i zoufalé obsesi neřekla. V Praze možná viděla, že tohle už není země, jakou zná z vyprávění o Osteuropě, a slíbila mi, že hned, jak přijede do Berlína, o tom řekne vedoucímu a určitě to změní. A stalo se. Teď tam má česká literatura a jakákoliv evropská své „národní“ označení. Bylo to skutečně silně vynaložené úsilí – změnit jejich postoj a naučit je vidět Evropu mýma očima... Úzkostlivá pomalost společnosti je občas bolestivě evidentní.

Za posledních osm let jsem vydala na tento druh osvěty množství své energie, ale vždy s jistým osobním zadostiučiněním, že na mě nikdo páchat zločin už nebude. A pak jsem se nechtěla neustále cítit být ponižovaná, což byl hlavní důvod. Souviselo to vše s mojí identitou. Na nesprávnost

označení Osteuropa jsem za celých deset let upozornila všechny, kteří ho jen vyslovili... Sama jsem z toho byla nejen otrávená, ale i zoufalá. Víc než tisíc lidí jsem osvětila o správnosti termínu Mitteleuropa (střední Evropa) a o „spravedlivějším a pravdivějším“ nazírání na naši zemi. Jaká je ale pravda? Možná že jsem si Čechy svým způsobem i idealizovala. Nepřipustila jsem pokoru, kterou bychom vůči Západu měli mít. Proč jsem se musela cítit neustále potupována faktem, kde jsem se narodila? Nejsou na světě jiné problémy, které by měla společnost řešit?

Tehdy jsem ještě neměla dost odvahy říct veřejně či zástupcům literárního byznysu o jejich jednostranném nahlížení a mylném národním zaujetí. Myslím, že by to v té době nemělo ani svůj účinek.

VLIV NA MOJI PRÓZU

Na základě tohoto celkového pocitu jsem napsala v roce 2003 povídku *Ich heisse Diener (Jmenuji se Sluha)* a v roce 2005 jsem ji začala rozšiřovat, až vznikl román, který se dnes jmenuje *Nennen Sie mich Diener (Oslovujte mě sluho)*. Román má víc dimenzí, ale ta hlavní je formována na základě mého zoufalství z rolí a masek, které musíme mít a nosit. Hlavním hrdinou je sluha, který hledá pána. Netypickou postavu sluhy jsem zvolila jako metaforu k mé realitě v Německu. Sluha jsem já, člověk druhé třídy, pocházející z menšího národa, a pán je Němec, který sebe hodnotí jako zástupce velkého národa, tedy člověka první třídy.

A jako ironii na téma Osteupopy jsem v roce 2010 napsala povídku *Urigarische Zeitung* o zemi, kterou nikdo nezná a která se nazývá Urigarien a má své vlastní Urigárské noviny. Jde o malé

království, které čítá tři miliony lidí a má vlastní jazyk urigarštinu, jež má urigo-slovanský původ... Nakonec se ukáže, že za vším je Praha (neboli Česká republika) a noviny Večerní Praha.

CIRKUSOVÁ ZÓNA EVROPY JE SEXY

Média nutně potřebovala zajímavá, živá, provokativní a neznámá témata. Vše, co přicházelo z východní Evropy, bylo sexy a mělo být šokující! S touto „cirkusovou“ zónou si většina nejen šosáckých, ale bohužel i inteligentních Němců spojovala divoké příběhy, kterým by oni nebyli schopni se vystavit, a to ještě asi tenkrát neslyšeli o dobrodružstvích v Jižní Americe. Nicméně Osteupopa měla za úkol stále živit unuděné čtenáře, literární veterány novými příběhy o zoufalosti, spontánnosti a divokém životě Východu, aby věděli, jak dobře jim je na jejich spořádaném Západě. Jak jsem pozorovala německou střední třídu, šlo často o umělé blaho, bez života, bez

radosti, srdce a hlubokého prožitku. Ale to je téma na jinou esej, kterou jsem napsala v němčině (*Ich habe meine Seele in Deutschland verloren*).

Za hybridní, stereotypní, občas ale i pravdivý obraz východní Evropy byla (ne)zodpovědná média. I tak seriózní noviny jako Süddeutsche Zeitung či Frankfurter Allgemeine žádaly skoro až bulvární fotky ze „špinavé“ východní Evropy, pokud možno ty nejdramatičtější pohledy, které vypovídají o jasném opaku čistého, morálního a kulturního Západu. Propagace bílé a černé pokračovala, sice už bez kontextu z minula, ale zase jinak, politicky a v nových souvislostech. A k tomu ještě zvířata z východní Evropy chtěla ven na Západ. Toho se samozřejmě spořádaný Západ bál. Média, jak je normalitou, hecovala své ustrašené občany proti těmto divokým zvířatům, která hledají novou zónu na své zvířecí kousky.

Ponaučení z tohoto období bylo: nevěřit médiím. Zveličují realitu, dělají ji horší, než je. Unuděný člověk ze Západu potřeboval nového nepřítele, novou „action“, nové negativní, nepřátelské myšlenky, na tom je koneckonců založena společnost.

CLASH OF CULTURES V EVROPĚ

Je samozřejmě pochopitelné, že došlo ke „clash of cultures“ v Evropě. Lidé na Západě měli po 40 letech vytvořené přesné představy o Východě a nebyli zvyklí se rychle konfrontovat s něčím tak „jiným“, jako byli morálně jinak vychovaní lidé ze socialistického bloku. Stejně jako my nechápali estetické a morální hodnoty Západu, které si během naší nepřítomnosti vybudovali a které jsme nyní chtěli napodobit či převzít a integrovat do vlastní společnosti. To bylo vesměs idealistické a nemožné v takové rychlosti, jako byla rychlost myšlenky a představy

o blahobytu téhle západní společnosti. Rychlá, necitlivá, násilná a traumatická integrace západních hodnot, materie, ideálů a kodexů je názorná jako méně úspěšná v případě východního Německa. Východní Němci prošli ještě větším šokem při této násilnosti než my.

Dvě území – černé a bílé – se spojovala v jedno velmi pomalu, možná dnes už lze mluvit o synchronizovaném spojování. Nebo už z druhé strany zase dochází k rozpojování? Ano, rozvrácenost geopolitiky střední Evropy termíny východní a západní Evropa pokračuje a spojenou Evropu stále „ideologicky“ rozpojuje.

EU JAKO SOUČÁST ČESKÉ IDENTITY

Češi naštěstí vždy aktivně usilovali o samostatnou státnost. Celkem rychle se Česká republika dostala vstupem do EU mezi respektované státy Evropy. IDENTITA Evropské unie se stala na

nějakou dobu nositelem identity možná většiny Čechů. Taková byla moje identita, patřila jsem k Evropě! Helas!

Co jsem ale jasně poté postrádala, bylo vzdělávání v nové tendenci politiky EU – jednotné Evropy. Ač jsme fyzicky byli součástí Evropské unie, duchovně nás stejně stále rozlišovali, a tak své cíle a ideje zároveň rozvraceli. Pokud se dál geopoliticky a kulturně budou bývalé socialistické země označovat jako východní Evropa a na druhém konci bude stát západní Evropa, stejně nikdy ke sjednocení jako takovému (morálnímu) nedojde. A je tomu tak až dodneška.

Po zkušenosti s mladými žáky, které jsem učila v Německu, si myslím, že by EU skutečně měla investovat do vzdělání dětí a mladých, ještě nevzdělaných lidí, aby pochopili novou formu Evropy. Osvojili si nové přístupy k jednotlivým národům a nepřijímali dál názory svých

rodičů, kteří vidí svět jako za období studené války, v horším případě jako za druhé světové války... Evropská nacionální zatvrzelost a dogmatismus by se měly změnit v přirozené vnímání asimilace různých národností v Evropě. Naučit se respektu k multikulturní Evropě. Nezapomínat, že si každý stát zaslouží respekt stejně jako lidé v něm žijící. V tomto se EU svých ideálů – a možná že jsou to iluzorní ideály – nedrží a na své cestě k cíli jednotné Evropy si zcela evidentně sama podráží nohy. Připouštím, že rozlišování na bílé a černé je bohužel v souladu s principem tohoto světa. Ale není to vše a je to pohon pro mnohé spisovatele.

NĚMECKO JAKO SOUČÁST ČESKÉ IDENTITY

Přebírat něčí identitu a ještě k tomu tak rozdílnou, jako je ta německá, je vraždou na sobě samém. Tím, že někdo přebírá cizí identitu, se projevuje nejen

nedostatek jeho vlastní, ale také to, že nemá ani charakter rozpoznat v sobě silné stránky, které s identitou souvisí. Proč bychom se měli ztotožňovat s Německem? S tou zemí nemáme už nic společného. A minulost je pryč. Hledíme dopředu, tam je naše nová identita.

PRO MĚ JE NĚMECKÝ NÁROD SRDCEM NEJVÍC VZDÁLEN

Pocítila jsem v Německu silně opovržení a ignoranci vůči mně a Čechům. Ale když jsem se podívala na Čechy, jak se vůbec nesnaží, aby Českou republiku pozdvihli nad nepřátelský termín východní Evropa, aby dokázali na světové úrovni, jaká je nová identita českého státu a jeho reprezentace, tak mi bylo jasné, proč nás ignorují. Viděla jsem před sebou stát, který se potácí v nejasnosti své „sexuální orientace“ a nasazuje si masku. Ptala jsem se sebe: ztrácí snad Čechy svoji

tvář? Češi se pro mě stali lidmi bez charakteru. Odvážuji se tvrdit, že tento pro mě bezcharakterní typ Čecha možná vnímal na začátku 20. století Robert Musil a Češi se mu mohli stát jakýmsi předobrazem pro hlavní postavu románu Muž bez vlastností.

Německá omezenost se sklony k deformaci či absolutní adoraci druhých a česká beztvářnost a úslušnost jsou charakteristikami identit těchto dvou tak nesourodých národů. Němci mají očividný pocit nadřazenosti nad Východem. Češi obdivují Západ.

V Německu (!), v sousední zemi, se mě už víckrát ptali: „Čím se ty vlastně jako česká autorka vyznačuješ?“ Jediné, o čem mohu psát – k čemu jsem kompetentní –, je Praha, Osteuropa nebo česká kultura. Nejsem pro ně „autorka“. A stále ještě mnozí nevědí, tápou, co si spojit se současnými Čechy, čím se vyznačuje česká kultura... Franz

Kafka? Bohumil Hrabal? Milan Kundera? Svou ignorací znetvořují každého, koho nemohou někam zaškatulkovat, a po právu nevědí, kam zařadit Čechy, kteří sebe tolik milují a chtějí žít ve střední Evropě, což pro Němce nic neznamena. Z německého (západního) pohledu se Čechy nachází stále na východní straně železné opony.

Nesouhlasím tudíž s názorem Václava Havla, který vyslovil podle Jiřího Pehe v roce 1995 v projevu na Karlově univerzitě, že česká identita se utváří i postojem k Německu a k Němcům. Respektuju dobu, kdy tento názor vznikl, ale nesouhlasila bych s ním ani v té době, na základě zkušeností, které mám v podobě svého hledání identity. Utvářet svoji identitu tím, že se budeme s někým srovnávat a jemu se vyrovnávat? Děším se této výzvy, že by Češi měli utvářet svoji identitu v zrcadle německví! To je to, co se mi skoro stalo: svoji identitu jsem chtě nechtě začala

v zrcadle německví utvářet, abych se asimilovala. A dovoluji si říct, že je to nejen největší omyl, ale především zločin na sobě samé.

Němci jsou národem nešťastným a komplikovaným, což pramení z válek 20. století. Přebírat jejich neštěstí a komplikovanost by bylo zločinem. Vždy jsem měla pocit, že Němci primárně nesnáší, když někdo, kdo má svoji vlastní osobnost, se podceňuje a snaží se jim přizpůsobovat. Němci takovými lidmi pohrdají, protože pohrdají sami sebou nebo nemají sebe rádi. Poté, co svět na ně ukazoval jako na ty zlé lidi, sebe odmítají mít rádi, své já respektovat a milovat. Musí být sami silní, aby v tomto obstáli, v sadomasochistickém přístupu dokázali překonat množství trpkosti. Mají rádi silné lidi. A ti silní lidé, aby byli přijati, musí obstát ve stejně silných zkouškách, jaké museli zvládnout oni sami. Jsou sami k sobě tak tvrdí, že český jemný,

citlivý a pohodlný charakter jen těžko v jejich zemi tento nekompromisní boj ustojí. Anebo odejde po dlouhém a celoživotním boji.

KULTURNÍ IGNORANTSTVÍ JAKO SOUČÁST ČESKÉ IDENTITY

Nejtrpčí je fakt, že placení čeští státní činitelé, kteří by měli být zodpovědní za kulturní reprezentaci země, PLNĚ ignorují současné kulturní dědictví. Češi jsou vesměs kulturní ignoranti a pro trvalou reprezentaci Čech a české kultury v zahraničí nedělají skoro vůbec nic. Jak by i mohli, když je stát v tom ani nepodporuje? To málo, co dělají, je tak nepatrné, že si toho v cizině stejně nikdo v tom přílivu kultur nestačí všimnout. Je to směšně nepatrná kapka, že to cizincům nestojí ani za pozornost – a to je velmi smutné zjištění. Jedinými představiteli kultury naší země dodneška zůstali Franz Kafka (a Milena Jesenská), Milan Kundera, Václav Havel,

Miloš Forman, Bohumil Hrabal, Jiří Menzel, Jiří Švankmajer a významní čeští komponisté... A přece by si zasloužili větší propagaci v zahraničí.

Češi jsou skutečně národem kulturních ignorantů. Mám pocit, že o osud státu si nedělají starost, je jim jedno, kam se státní identita ubírá, ale to se zcela automaticky odráží na ochromené osobní identitě – na jejich neidentitě.

ČESKÁ NEIDENTITA

Špatná výchova Čechů
k sebeuvědomování vlastní
zodpovědnosti vůči státu, politické
korektnosti, otevřenosti a toleranci
k jiným národnostem, národům
a rasám se odráží ve slabém vyjádření
vlastenectví. V současnosti je patrné,
že Češi opovrhují svým prezidentem,
neslaví den obnovy svého státu 1. ledna.
A nijak zvlášť neslaví ani – Den vzniku
československého státu 28. října. Svou

roli zde sehrává jak nesamozřejmost
českého státu, tak i neúcta k němu.
„Rozvrácenost“ geopolitiky střední
Evropy tvorbu české identity
neusnadňuje, rovněž tak i nejasnost,
kam vlastně patříme – zda na Západ, či
na Východ. Nevyřešená identita českého
národa tkví nejen ve slabosti národního
vědomí, ale i ve vlastním nízkém
sebevědomí, kterým se skoro každý
Čech vyznačuje, především v cizině. Ale
malost státu nesouvisí s malostí ducha
lidí v něm žijících. Čeští státní úředníci,
zodpovědní za zemi, by si měli ve svých
dalších činech brát příklad z takových
zemí, jako jsou v západní Evropě
Nizozemsko, Belgie, či jak už tomu chtěl
T. G. Masaryk, ze Švýcarska.

Český národ svým mezinárodním
vystupováním v mých očích ZCELA
selhal. Hodnoty jako služba a láska
k národu ztratily význam. Kdyby Česká
republika přestala existovat a zbyla by
jen Praha a hory, NIKDO NIKDY by se

na světě (a už vůbec ne v Německu, tedy v nejbližším sousedství) nezeptal, kde vlastně ty Čechy jsou? Ta slavná Česká republika, která se (díky Václavu Havlovi) honosila svými humanitními ideály, kulturním rozpětím a jistou politickou nezávislostí? Ta se najednou utápí v nijakosti.

Poté, co se Václav Havel musel stáhnout do svého soukromí, zbylo po něm velké hluché místo. Kdo bude jeho následovníkem? Osobnosti, které dřív reprezentovaly stát, zestárlý a došly jim síly. Tito lidé chránili stát před kulturním zdevastováním a snažili se aspoň o to málo, co mohou jako stát ještě světu nabídnout. Každý stát by měl mít světu co nabídnout – kromě materie především svou kulturu!

Bohužel se reprezentant českého státu často setkává se závistí, s despektem a výsměchem, ne s pokorou a úctou. Již dva tři roky nikdo z České republiky

neprezentuje stát na mezinárodní úrovni zcela v duchu České republiky, aby budil respekt. Vedou se politické myši války a z České republiky se stává velká šedá myš. Kromě toho jsou v současné době vládní činitelé placeni za to, aby NEpodporovali kulturu České republiky v zahraničí. Rozhodli se kulturu zcela vymýt: ignorovat ji a nevidět.

Čeští politici jsou pravděpodobně z rodin „sedláků“, kterým nikdy nedocházel význam hodnoty kulturního dědictví. A to je ten největší zločin těchto sedláků, který na identitě svého KULTURNÍHO národa mohou spáchat. Kultura je ta jediná hodnota, která i sebemenší zemi povýší a zvelebí ji v očích vlastních lidí i těch druhých. Tvář a duch lidí se zkrášlí.

O české identitě nelze mluvit, dokud se státníci, umělci a inteligentní lidé nedohodnou, neuvědomí si svou pozici a nezodpoví otázku, jak mohou svou

„českou kulturou“ obohatit Evropu a čím se mohou Čechy vymykat? Co je typicky české a co nemá nikdo jiný na světě – jen Češi? A nemusí to být jen pivo, může to být česká neuvěřitelná kreativita při soužití mezi Východem a Západem.

Milena Oda (1975)

Píše německy, anglicky a česky prózu, poezii a divadelní hry. Pracuje jako překladatelka.

V roce 2006 získala cenu za literaturu Marguaritte d'Or ve Vídni a byla nominována na Cenu Alfréda Radoka za hru *Pěkné vyhlídky*. Taky byla nominována na prestižní cenu Ingeborg-Bachmann-Prei německy mluvících autorů. Je autorkou próz *Piquadrat*, *Ferenc. Vyznání lásky botám* (*Ferenc. Die Liebeserklärung an die Schuhe*) a *Nennen Sie mich Diener* a spoluautorskou německého překladu románu Jáchyma Topola *Kloktat dehet*.

Milena Bartlová

EMOCE, PAMĚŤ A IDENTITA: ROLE KULTURNÍCH PAMÁTEK A VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V KONCEPTU „NÁRODNÍ KULTURNÍ IDENTITY“

RESUMÉ:

Od poloviny 19. století se aktuální výtvarná produkce zaměřovala na vědomou a cílenou konstrukci národně identifikačních příznaků. Zároveň se je věda o umění snažila rozpoznat v uměleckých památkách předchozích epoch. Odlišování českojazyčné a německojazyčné kultury v Čechách (a v menší míře na Moravě) bylo ovšem obtížné, protože vizuální umění je ze své podstaty mimojazykové. Zpravidla se nakonec odlišovalo podle komunikační řeči, případně politické identity umělce, což je položka, kterou se ani po desetiletích cíleného studia nepodařilo úspěšně promítnout do minulosti. S touto komplikovanou historií je nutno pohlížet na otázku, zda a jak lze charakterizovat tvorbu vizuálních umělců jako národně příznakovou. V každém případě je nutno metodologicky odmítnout představu, že by se národní identita projevila v uměleckých dílech jaksi samozřejmě a přirozeně.

SUMMARY:

Starting from the middle of 19th century the topical fine art production focused on the conscious and targeted construction of national identification attributes. At the same time the science of arts tried to identify them in the monuments of previous eras. However, the differentiation of Czech-speaking and German-speaking culture in Bohemia (to a lesser extent in Moravia) was difficult since visual art is by its nature extra-linguistic. In principle, it was differentiated by the communication language, possibly the political identity of the artist, which is the point that fails to be successfully projected into the past even after decades of specific study. In view of this complicated history, the matter of whether and how the works of visual artists can be characterized as nationally specific, should be regarded. In any case the concept of the national identity manifesting itself in works of art kind of clearly and naturally has to be dismissed methodologically.

EMOCE, PAMĚŤ A IDENTITA: ROLE KULTURNÍCH PAMÁTEK A VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V KONCEPTU „NÁRODNÍ KULTURNÍ IDENTITY“

Na výstižném a přesném pojmenování mnohdy záleží víc než na velikosti. Dokud budeme používat pojem „vlastenectví“, nevymaníme se z diskusí o tom, kde leží hranice mezi ním a nacionalismem. Je to totiž hranice velice relativní: vlastenectvím nazýváme svůj chvalitebný postoj k tomu, kde jsme doma a co je nám „vlastní“, zatímco nacionalismus hrozí vždy od těch druhých, jejichž postoj nemůžeme z různých důvodů sdílet – přinejmenším proto, že žijí v jiné zemi. Typickým příkladem riskantní

pružnosti této terminologie je například aktuální formulace prezidenta Václava Klause, že údajně je u nás „*skutečné vlastenectví vydáváno za šovinismus*“. Pojem „národní kulturní identita“ a spíše nepěkná zkratka NAKI sice prozrazují svůj původ v úřadovnách Evropské unie a českých ministerstev, jde však o zásadně důležitou proměnu významu, která by se měla co nejvíc a nejefektivněji rozšířit mezi českou veřejností. Pojem identity patří do souvislostí konstruktivistického myšlení, které se prosadilo jako velice významné

paradigma v euroamerické společnosti v posledních třech desetiletích 20. století.¹ U nás zůstává dosud málo osvojené, protože bylo v době minulého režimu cizí nejen oficiálně povinnému marxismu-leninismu, nýbrž i fenomenologicky orientovanému obzoru disentu. V ještě větší míře platí diagnóza naší nedostatečné obeznamování s důležitým pojmem v případě „kultury paměti“.² Třetí souřadnicí, již je třeba jako důležitý pojem zmínit, je „performativita“: paměť i identita jsou reálné pouze tehdy, pokud na jejich základě lidé jednají v hmotné realitě svých životů. V následujícím příspěvku se nebudu snažit o systematický výklad těchto kategorií a pojmů, nýbrž mým úkolem bude shrnout v jejich rámci úlohu, již hrají výtvarná umělecká díla a kulturní

¹ <http://www.hrad.cz/cs/prezident-cr/soucasny-prezident-cr-vaclav-klaus/vybrane-projevy-a-rozhovory/250.shtml>

² Viz Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *Sociální konstrukce identity. Pojednání o sociologii vědění* (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999)

památky při konstrukci české národní kulturní identity. Nejprve je však třeba rekapitulovat u nás dosud ještě přežívající starší pojetí uměleckých památek a jejich národní příslušnosti.

Známější a samozřejmější je v českém prostředí pojem kulturní památky. Označení „národní kulturní památka“ známe dobře jako úřední stvrzení nejvyšší hodnoty. Definovat takovou kvalitu teoreticky nedokážeme, naštěstí však o ní existuje celkem přijatelná obecná shoda. To dokazuje skutečnost, že ze seznamu národních kulturních památek vytvořeného za minulého režimu se v demokratické ČR vyškrtávalo jen několik objektů příliš jednoznačně spojených s ideologií a nadvládou komunistické strany. Na rozdíl mezi národní kulturní památkou a Národním památníkem – tj. Památníkem osvobození v Praze na Vítkově – můžeme názorně ukázat teoretické vymezení kulturní památky.

Žižkovská monumentální pamětní síň s muzeem a uměleckým vybavením byla projektována, postavena, provozována a posléze upravována jako záměrné místo paměti.³ To je jedna z možností, jimiž definoval památku Alois Riegl (1858–1905), klasik a vůdčí osobnost rakousko-uherské státní památkové péče, k jejímž dědicům patří i náš nynější systém. Pro Riegla byla „paměťová hodnota“ jakýmkoli přístupem orientovaným na minulost v kontrastu s aktuálním uměleckým hodnocením. Vedle záměrně vytvořeného památníku zasluhují podle něj pozornost a ochranu nejen taková díla, která prožíváme jako umění, ale rovněž dvě hodnoty obrácené k minulosti: hodnota místa, na němž se odehrála významná historická událost, a hodnota stáří.⁴

³ Viz například Maurice Habwachs, *Kolektivní paměť* (Praha: SLON – Sociologické nakladatelství, 2010) a Jan Assmann, *Kultura a paměť* (Praha: Prostor, 2001)

⁴ Podrobněji o tom Milena Bartlová, *Národ, stát a oficiální místo paměti: Národní památník na Vítkově*. In: *Místa paměti česko-německého soužití, Ústí nad Labem, 2011*, s. 91–100

Poslední z nich má nejširší dosah, zároveň však je sama o sobě značně problematická. Tak, jak ji formulovali Riegl a jeho žák, nejvýznamnější český historik umění Max Dvořák (1874–1921), vychází z nostalgického antikapitalismu Johna Ruskina a je dobově příznačná pro sentimentální biologismus středoevropské secese. Samotnou hodnotu stáří dnes vůbec nelze použít jako plnohodnotný argument pro to, aby stará věc či stavba nebyly odstraněny a nahrazeny novou. Mezi oběma klasiky a námi totiž leží celé století moderní doby, jež přiznala zásadní hodnotu pokroku, a to zejména technickému. Naši vlastní dobu navíc ovládá více, než si mnozí připouštíme, ideologie konzumní společnosti, pro niž je významnou hodnotou samotná „novost“, bez ohledu na kvalitu a další parametry. Dnes je zřejmě třeba vyzvednout zcela jinou rovinu smyslu památek, totiž „paměť“ – což je mimochodem rozměr, který je v češtině přítomen rovnou v samotném

pojmu. Společenská paměť, při jejímž utváření hrají kulturní, historické nebo umělecké památky nezastupitelnou a klíčovou performativní roli, se stále zřetelněji objevuje jako nosná energie historického rozměru konstrukce identit. Mimořádný význam této role spočívá v tom, že památky nejsou odsunuty mimo oblast aktuální společné reflexe a správy věcí veřejných. Péče o památky (někdy spojovaná do jedné kategorie s muzejnictvím), chápána nikoli jako mocenská arbitráž povolení a zákazů, nýbrž jako management a politika společenské paměti, je z dnešního evropského hlediska nevyhnutelnou součástí zodpovědné vlády.⁵

Rozměr národního významu památky byl u Riegla i Dvořáka jen marginální. Rakouská památková péče byla totiž koncipována jako státní, a tedy intencionálně nadnárodní.⁶

⁵ Alois Riegl, *Moderní památková péče* (Praha: Národní památkový ústav, 2003), srov. také Ján Bakoš, *Intelektuál & památka* (Bratislava: Kalligram, 2004)

⁶ Srov. k tomu analytickou studii Michaela Marka *Management dějin a přítomnosti v médiu architektury*

Institucionální památková péče byla hned po vzniku samostatného Československa postavena na základech inspirovaných rakouským modelem (a je příznačné, že na Slovensku po celou dobu trvání společného státu měla poněkud jiný rozměr, protože její základy spočívaly v odlišné praxi Uher). Zdůvodnění toho, že stará stavba nebo věc nemají být nahrazeny novou, nýbrž uchovány a má se o ně zvláště pečovat proto, že jsou důležitou součástí národních dějin, bylo zformulováno ve vědeckém rámci na počátku 20. století v Německu. Největší podíl na tom měl Georg Dehio (1850–1932) a praktickou úlohu rozšíření této myšlenky v širokých vrstvách obyvatelstva sehrály jeho turisticky orientované, přitom odborně kvalitní soupisy německých památek. Ve skutečnosti je význam kulturních a uměleckých památek pro konstrukci národní identity mimořádný: představují totiž její performativní aktualizace,

Historizující novostavby v současném Německu a jejich tradice od II. světové války. In: Milena Bartlová, Hynek Látlal (eds.), Tvarujete si sami? (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2012) s.315 – 350

nabitě navíc emocionální kvalitou, která je podstatnou a určující kvalitou uměleckého díla. Kulturní památkou se obvykle rozumí architektonické dílo (včetně mikroarchitektur a terénních úprav⁷), takže národní zakotvení ideje památky je na první pohled zcela bez problému: stavby stojí právě tam, kde stojí. V českém prostředí se ale teritoriální vymezení historicky nekrylo s etnicky ani jazykově definovanou identitou. Od samého počátku zájmu o památky v době romantismu se proto v Čechách (méně na Moravě) diskutovalo o tom, zda staré umění (za hodnotné se považovalo až do čtvrtiny 20. století umění románské a gotické, ale nikoli barokní) vytvořili příslušníci českojazyčného, nebo německojazyčného národa Čechů. Tato diskuse probíhala nejen na odborné rovině, ale byla rovněž součástí rodícího se moderního veřejného života, jeho diskursu neseného žurnalismem

⁷ Srov. Tomáš Hájek, Irena Bukačová, *Příběh drobných památek* (Praha: Studio IB, 2001)

a pohybujícího se v mantinelech vznikající populární kultury. Ústředním metodickým nástrojem bylo po dlouhou dobu určování národní příslušnosti osobních jmen jednotlivých umělců. S národním zápletem se diskutovalo o tom, zda Karlštejn (Karlstein) je, nebo není správně Karlův Týn a zda latinsky dochované jméno autora tamních proslavených obrazů má znít německy Theoderich, nebo česky Dětrich. Prvním řádným profesorem nově ustavené katedry dějin umění na pražské univerzitě (dosud nerozdělené na českou a německou) se stal v roce 1864 Alfred Woltmann, jeden z nejvýznamnějších evropských představitelů nové akademické vědy o výtvarném umění. Do veřejného života Prahy vstoupil přednáškou, v níž dokazoval, že staré české umělecké památky byly vytvořeny Němci, a vyvolal tím veřejné pozdvižení a pouliční rvačku za účasti česky národně uvědomělých studentů Akademie výtvarných umění,

jako byli Mikoláš Aleš či Antonín Chitussi.⁸ V rámci pozitivistické vědy se koncem století zabývali otázkou národní identity umělců středověku a renesance na německé straně Josef Neuwirth a na české straně profesor již české Karlovy univerzity Karel Chytil. V roce 1920 interpretoval Neuwirth své spíše neutrální výsledky nově a razantně: poskytl německým odpůrcům vzniku Československa argumenty proti legitimitě nového státu. Pokud podle něj vytvořili staré české umění Němci, pak to dokazuje, že právě jim má být poskytnuto politické právo na sebeurčení.⁹

Stejný typ argumentace, ovšem v nesrovnatelně agresivnějším rámci, se objevil znovu po obsazení českého pohraničí Německou říší a vzniku Protektorátu. Český, německy píšící historik umění Otto Kletzl se připojil

⁸ Jindřich Vybíral, *Co je českého na umění v Čechách?* In: Milena Bartlová (ed.), *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy* (Praha: Argo, 2004), s. 200-207

⁹ Podrobněji viz Milena Bartlová, *Naše národní umění* (Brno: Barrister&Principal, 2009)

k diskursu nacistického Drang nach Osten, když v knize *Deutsche Kunst in Böhmen und Mähren* (1941) ukázal, že vyspělou kulturu i kvalitní staré umění přinesli do Čech Němci, a proto mají nyní nárok na politické obsazení zdejšího prostoru.¹⁰ Moderní českojazyčná uměnověda, které dominovali s Antonínem Matějčkem bývalí vídeňští studenti, se na jedné straně dlouhodobě distancovala od celé otázky identifikace jmen starých umělců, na druhé straně odpovíděla zejména v díle Václava Mencla novými vědeckými postupy. Pomocí tzv. tvarové psychologie se od poválečných let snažili historici staršího umění ukazovat, že pro umění v Českých zemích byl a je příznačný lyrický charakter, což prokazuje jeho slovanskou příslušnost. Ve druhé polovině 20. století, po nuceném vysídlení německy mluvícího obyvatelstva, taková argumentace

¹⁰ Srovnej Adam S. Labuda, „...eine von sinnvollen Zweckgefühlen erfüllte, herbe und großartige Kolonialkunst...“ In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56/1993, s.1-17

vyhovovala politické situaci, když se navíc slovanské vazby daly vykládat jako důkaz údajně odvěké náklonnosti Čechů k pravoslavnému východu.

Tyto a podobné postupy byly příznačné pro různá období v minulosti, zatímco dnešní přístup vědecké historie i teorie umění k otázce národních identifikací je již podstatně střízlivější. Především historici si uvědomují, že argumentační základna celého sporu, tedy určování národní příslušnosti umělců minulosti podle jejich jmen, je neudržitelná. Pojetí národa se historicky proměňovalo a přenášet kategorie moderních národů do středověku či baroka je neospravedlnitelná fiktivní projekce. Správná není ani představa o „přirozené“ kontinuitě moderně definovaného národa se staršími pojetími národa jako jazykového, státního či náboženského rámce. Národ je kulturní a především komunikační kategorií, kterou nelze vysvětlovat

a ospravedlňovat biologicky – už proto, že tato praxe, která vyvrcholila v nacismu, zanechala fatální stopy.¹¹ Uměnovědná teorie dnes rozlišuje tvůrce od publika (recipienta) a uvědomuje si, že ani v rámci jednoho komunikačního národního celku nemusí obě strany, stojící při vzniku uměleckého díla, patřit do stejné skupiny. Například čeští malíři 19. století byli rozlišeni na české a německé až ve chvíli, kdy bylo v roce 1906 nutno vyhovět novým zákonným předpisům a rozdělit sbírky Moderní galerie na dvě části právě podle národní příslušnosti. Větší roli než převažující komunikační jazyk jednotlivých tvůrčích subjektů pak mohl hrát ohlas a role jejich díla v procesu národní emancipace (obrození), jak tomu bylo v případě Josefa Mánesa.

To nejpodstatnější na celé otázce totiž je skutečnost, že výtvarné umělecké

¹¹ Srovnej Ivo T. Budil, *Od prvního jazyka k rase: utváření novověké identity v kontextu orientální renesance* (Praha: Academia, 2001)

dílo je ze své povahy mimojazykové. To má pro národní identifikaci vizuálního obrazu, ale i architektury velmi podstatné důsledky. Obecně vzato funguje obrazové a prostorové kódování jako efektivní nástroj překonávání jazykových bariér: tak je tomu například ve znakovém čínském písmu, jež je schopno převést na společného jmenovatele různé, jinak vzájemně nesnadno srozumitelné jazykové promluvy; díky takto umožněné vzájemné komunikaci může existovat jednotná kultura na rozlehlém státním území. V době před prosazením knihtisku byly vizuální obrazy velmi důležitým komunikačním médiem, protože usnadňovaly šíření informací nejen mezi těmi, kdo neuměli číst (což byla ve středověku velká část obyvatelstva Evropy), ale i bez specifických jazykových znalostí; pokud lze hovořit o univerzalizmu středověké křesťanské kultury, pak právě v tomto smyslu. Z toho plyne,

že naše identifikace národních atributů v uměleckých dílech starších epoch je naší modernistickou projekcí a jako taková nevypovídá o oněch starších dobách, nýbrž o naší vlastní, moderní a současné kultuře. Z tohoto hlediska není rozdíl mezi památkami a aktuální uměleckou tvorbou příliš velký a určitě není nijak zásadní.

Domnívám se, že bychom se právě v naznačené perspektivě měli dívat na národní identifikační potenciál kulturních a uměleckých památek i aktuální umělecké tvorby. Nemohou poskytnout naší národní sebeidentifikaci nějaké objektivní a autoritativní opory. Kulturní sebevědomí však můžeme čerpat ze své vlastní schopnosti umělecká díla minulosti vnímat, interpretovat a zprostředkovávat je, mimo jiné i lidem žijícím v jiných zemích a jiných kulturách, a vytvářet taková díla nová, která se plnohodnotně zapojí do vzájemné výměny. Efektivní

roli kulturních památek a umělecké tvorby při konstrukci národní identity v dnešní Evropě lze shledávat nikoli ve vylučujících, nýbrž naopak v inkluzivních strategiích jejího poznávání, interpretace a zprostředkování. Spíše než vyhledávání českých národních specifik, případně jejich instrumentalizace v soutěži o prvenství mezi jednotlivými národy, je tedy důležité nalézat ve vizuální kultuře prvky, které vyznačují místo české tradice i současnosti ve vzájemně propojené síti evropské kultury. To zřejmě nejdůležitější představuje rozpoznání tvořivosti a schopnosti tvorby inovací jako nosné osy evropského dědictví v nejširším smyslu. Nechápeme jej již jako zmíněnou soutěž mezi národy, resp. národními státy, jež ve svých důsledcích odsuzovala země ležící „na periferii“ k pasivní roli přijímání „cizích vlivů“ a v důsledku toho k věčně „nevlastnímu“ umění, odvozovanému z privilegovaných center. Velmi dobře známe past, jíž se v takové

situaci stane reakce nadhodnocování vlastní produkce a jejímž důsledkem je provincialismus – charakterizovaný tím, že důležitější je, odkud umělec pochází, než jak kvalitní je jeho tvorba. Při pohledu z globální perspektivy se jako podstatnější prosadil postkoloniální koncept evropské kultury jako sítě, jejíž uzly jsou spojeny vzájemnými vazbami, avšak hodnotícím kritériem je na prvním místě kvalita a účinnost umělecké produkce.

Interpretace a zprostředkování patří ale mezi naléhavé úkoly i uvnitř vlastní země, a to vzhledem k labilnímu vztahu dnešní umělecké kultury ke kultuře populární. Jinou, neméně důležitou ústřední kategorií, na niž by se měla soustřeďovat kulturní politika ve vztahu k výtvarnému umění, je systematická podpora aktuální tvorby.¹² A konečně opět připomeňme

¹² Srovnej Milena Bartlová, *Kulturní politika a politika kultury, Česko, 2010* In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 9/2010

nezbytnost zodpovědné péče o uchovávání a konstrukci společenské paměti. To je v dnešní Evropě úkolem státních institucí, jakými jsou u nás Národní galerie a další umělecká muzea, akademické výzkumné ústavy i vysoké školy. V systému státní správy přísluší pod dvě ministerstva, školství a kultury. Pokud nám jde o kulturní památky a aktuální tvorbu, pak se více soustředujeme na druhé z nich. Jeho role je nezastupitelná a odpovědnost obrovská. Bohužel u nás dosud přežívá vinou zkušeností z minulého režimu představa, že ministerstvo je nástrojem cenzury a mocenského ovlivňování umělecké tvorby, a že by tedy ve svobodné společnosti klidně mohlo neexistovat. Při pohledu na jiná evropská ministerstva téhož zaměření ale vidíme, že aktuálním úkolem ministerstva kultury je formulovat, ochraňovat a prosazovat ve vládě i společnosti skutečný národní zájem, jímž je, jak výše řečeno, cílená

a efektivní podpora kulturní kreativity a zapojení do evropské kulturní sítě. V loňském ročníku soutěže o státní podporu v programu aplikovaného výzkumu NAKI, jenž je v gesci MK ČR, se mimořádně dobře vedlo projektům technického zaměření, a to bohužel na úkor průzkumu a zodpovědné prezentace skutečně identitních témat z oboru historie, muzejnictví a uměnovědy. Došlo tak k nesprávné alokaci vzácných státních prostředků, za níž podle mého mínění stojí nepochopení skutečného smyslu podpory národní kulturní identity a role umění i uměleckých památek v její konstrukci i aktuálním fungování. To je zřejmě již ze zcela nekvalifikovaně zpracovaného zadání soutěže. Doufám, že přítomný sborník a konference pomohou přispět k co nejrychlejší nápravě situace.

Prof. PhDr. Milena Bartlová (1958)
Historička umění – vedle své hlavní specializace na umění středověku ve střední Evropě se zabývá také metodologií a dějinami oboru historie umění a publicistikou. Přednáší na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze a pracuje také v Collegium Europaeum, pracovní skupině Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a Filozofického ústavu AV ČR. Je mj. členkou vědecké rady Collegium Bohemicum a užší pracovní skupiny pro přípravu stálé expozice tzv. muzea Němců v Ústí nad Labem. V letošním roce vydalo nakladatelství Argo její monografii *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*.

Jiří Siostrzonek

HLEDÁNÍ IDENTITY „ČESKÉHO ČLOVĚKA“ V DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII V 80. A 90. LETECH 20. STOLETÍ

RESUMÉ:

Esej poukazuje na skutečnost, že pro zkoumání psychofyzické identity člověka, sociální a národní identity v české společnosti na přelomu 80. a 90. let až do současnosti existuje kromě jiných zdrojů rozsáhlý a zatím málo probádaný depozitář artefaktů vizuální kultury daného období. Cílem textu je postihnout některé proměny zobrazování „českého člověka“ na základě vybraných prací a projektů profesionálních i amatérských dokumentárních a reportážních fotografů, kolektivních fotografických projektů či kurátorských konceptů v kontextu společenských věd.

SUMMARY:

The essay points out the fact that in order to investigate the psycho-physical identity of a person, social and national identity in the Czech society from the break of the 1980s and 1990s up to the present day, there is an extensive and so far little examined depository of artifacts of visual culture of the respective period. The text aims to understand some transformation in depicting the “Czech person” based on selected works and projects of professional and amateur documentary and reportage photographers, collective photographic projects, and curatorial concepts in the context of social sciences.

HLEDÁNÍ IDENTITY „ČESKÉHO ČLOVĚKA“ V DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII V 80. A 90. LETECH 20. STOLETÍ

„Jen obtížně postřehnutelný okamžik stačí na to, aby objektiv fotoaparátu zachytil neopakovatelný jev či předmět. Šikovná ruka fotografa může ve vhodný okamžik zdokumentovat i atmosféru děje či věci. To je asi hlavní důvod, proč fotografie byla povýšena na umění. Prosté zdokumentování okamžiku obvykle až po čase získává rozměr atmosféry. Kdesi založené fotografie nás vrátí do minulosti. Minulosti příjemné či provokující, minulosti inspirující nebo usvědčující. Pohled na naši či cizí minulost u vnímavého pozorovatele vždy rozezná i emotivní strunu.“
František Laudát, *My* 1948–1989

Řada odborníků z oblasti společenských věd se shoduje v názoru, že přelom 80. a 90. let 20. století a následující dvacetiletí vytvořilo unikátní laboratoř pro zkoumání politických, sociálních, ekonomických a individuálně psychologický procesů, odehrávajících se v koncentrovaném čase a prostoru.

Postmoderní svět, jehož prvky provázejí i devadesátá léta, nabízí téměř vše, po čem člověk touží, kromě jednotného ověřeného manuálu k životu. Postupující fragmentarizace a banalizace životního stylu zbavila člověka celistvosti a vytvořila velké téma moderní doby – hledání identity.

Člověk tápe na nepřehledné křižovatce mezi socializací a individualizací. Tíha odpovědnosti za kvalitu života oslabuje vůli jedince a neochota podílet se na tvorbě vlastní identity je toho dokladem a příznačným rysem. Sociologové a psychologové hovoří o infantilizaci současné společnosti a jejích členů. Společenské klima počátku 90. let nemotivuje člověka k usebrání, přemítání, dobrovolné skromnosti, spíše nabízí únik před nutkavými otázkami po smyslu a kvalitě života v podobě svádívých způsobů sebezapomnění. Hana Babyrádová konstatuje, „...že člověk stojí před problémem nalezení optimální relace mezi vlastní identitou spolu s autenticitou („autentická identita“ se projevuje ve specificky lidské schopnosti samostatně se orientovat v neustále obnoveném procesu symbolizace lidské zkušenosti se světem), jež mu umožňuje prožívat vlastní jedinečnost, a socializací,

*která mu napomáhá orientovat se ve společenských rolích“.*¹

Radikální změna celého systému (politika, ideologie, kultura, ekonomika, pracovní trh, móda, volný čas atd.) přenesla českou společnost do nového, nestrukturovaného prostředí. Zavedené přístupy pro vnímání, interpretaci a hodnocení reality přestávaly platit a k orientaci v odlišné situaci nebyl k dispozici adekvátní univerzální klíč. Nové existenciální a následně i existenční životní podmínky vyvolaly znejistění, destabilizaci a mnohdy popření dosavadních jistot. Tato skutečnost se stala jedním z faktorů narušení stávající společenské i personální identity.

VIZUÁLNÍ SPOLEČNOST

K analýze české společnosti posledních dekad významně přispívá

¹ Hana Babyrádová, *Rituál, umění, výchova* (Brno: PF Masarykovy univerzity Brno, 2002, s. 170-171)

dobový vizuální materiál (fotografie, dokumentární film, časopisy, texty, design, reklama atd.).² Zatímco v 70. a 80. letech byl vkus veřejnosti ovlivňován v oblasti tištěných médií pouze několika tuzemskými časopisy, po roce 1990 vstoupila na mediální trh řada mutací zahraničních časopisů. Filmy a časopisy prezentující aktuální módní trendy pomáhaly formovat i deformovat řadu životních stylů (stravování, zařízení bytu, odívání, využívání volného času atd.).

Vizuální média nejen odrážejí realitu, zároveň se podílejí na jejím utváření, ale

² K obdobnému tématu se s různým zacílením a chronologickým vymezením v nedávné minulosti vztahovaly projekty: *Společnost před objektivem 1918–1989*, *My 1948–1989*, *Stratený čas? Slovensko 1969–1989 v dokumentárnej fotografii*, *Fotogenie identity*, *Behind Walls*, *Východní Evropa před a po roce 1989 (Noorderlicht)*. Z dalších knih a výstav se tématu dotkly projekty: *Věčné časy*, *Československé totalitní roky*, *Český svět, kulisy let 1948–1989 a částečně i výstava Třetí strana zdi a projekt Jeden den České republiky*. Volně se pak k dobové společenské reflexi vztahovaly projekty *Po sametu* Galerie hlavního města Prahy a *Monument transformace připravený galerií Tranzitdisplay*. Výběr projektů kurátora a teoretika Tomáše Pospěcha

často s ní také manipulují. „*Vizualita je stav či kvalita vizuálního bytí. Vizualita charakterizuje naši dobu, protože většinu médií a prostoru, v němž žijeme, dominují obrazy. Vizualita se nemusí orientovat jen na vizuální texty, může se zaměřit i na způsoby, jakými pohlížíme na každodenní objekty nebo lidi.*“³

Umění, fotografie, film, video, reklamy, počítačové ikony, krajina, architektura, technika, veřejný prostor, móda, graffiti, tetování atd. jsou části komplexu vizuální komunikace. Lidé se za pochodu museli učit terciární gramotnosti – rozumět vizuálním obrazům postaveným na společensky uznávaných a kulturně podmíněných symbolických kódech. Pro mnohé bylo obtížné rozlišovat mezi společenskou realitou a její mediální prezentací, protože vizuální obrazy mohou být vykládány jako texty mnoha různými způsoby.

³ Marita Sturken, Lisa Cartwright, *Studia vizuální kultury* (Praha: Portál, 2009), s.452

Nástup nových technologií od poloviny 90. let posílil také v České republice demokratizaci vizuální komunikace a vyvolal dynamický nárůst obrazových sdělení, mnohdy až na hranici obrazového šumu.

NÁRODNÍ IDENTITA

Historický vývoj české společnosti, stejně jako v žádné zemi, neprobíhá kontinuálně jako dobře napsaný scénář. Identita naší společnosti byla od počátku 20. století permanentně narušována politickými, hospodářskými, ideologickými a kulturními zvraty (viz roky 1948, 1968 a 1989). V intervalu přibližně dvaceti let docházelo k zásadnímu popření a kritice dosavadního vývoje. Nemožnost zakotvení společnosti a jedince v české historii a obtížná identifikace s kulturním kontextem se projevil v utváření některých charakteristických rysů české národní povahy: sarkasmu, neuznávání autorit, relativizování a ironizování.

Při zkoumání zdrojů a procesu utváření české národní identity se vynořuje řada otázek, na které zatím neumíme přesvědčivě odpovědět. S čím se vlastně identifikuje český národ? Projevuje se identita národa během převratných historických událostí, revolučních změn, sociálních nepokojů, globálních hrozeb, nebo spočívá její vrcholný projev v oslavách vítězství národního týmu hokejistů na mistrovství světa?

Na tyto otázky se snažila odpovědět i fotografická výstava a publikace *Fotografie identity*⁴. V úvodním textu katalogu uvádí autorka koncepce výstavy Helena Musilová: „*Pokusili jsme se ukázat, jak různé a časově podmíněné může být vnímání národní identity, jak se v dlouhodobém horizontu mění plány, představy i priority skupiny lidí, kterou označujeme jako český národ.*“⁵ Nesmírně záslužná práce pro

⁴ Josef Moucha, Eva M. Hodek, Helena Musilová, *Fotogenie identity/The Photogeny of Identity Paměť české fotografie/The Memory of Czech Photography* (Praha: Kant, 2007)

⁵ Úvodní text Heleny Musilové in: *Fotografie identity – Paměť české fotografie*. PHP, Praha, 2006, s. 22

vizuální zkoumání české národní identity čtveřice autorů Hany Řehákové, Pavla Augusty, Františka Honzáka a Dušana Veselého byla zúročena v publikaci *Listování stoletím s podtitulem Kronika českých zemí ve fotografii 1901–2000*, která bohatě čerpá z archivu České tiskové kanceláře.

SOCIÁLNÍ IDENTITA

Sociální identita vypovídá o tom, jakým způsobem se člověk včleňuje do sociálního světa, jaké pozice zaujímá a jaké role hraje v různých sociálních strukturách⁶, které svým jednáním

⁶ Sociální deviance – odchylka od pravidel vytvořených společností, osvojených při procesu socializace; sociální struktura – určitá síť vztahů jedinců, pozic, rolí a uspořádání vztahů ve společnosti, zkrátka to, co drží společnost pohromadě; sociální role – soubor očekávaného chování člověka, odráží postavení ve společnosti; sociální pozice (status) – hodnota postavení, které člověk zaujímá v nějaké instituci, mění se dle situace; sociální kontrola – konfrontace reálného chování člověka s kolektivně sdílenými hodnotami společnosti, vytváření systému sankcí, ať už negativních, nebo pozitivních; sociální stratifikace – sociální rozvrstvení, základem je nerovnost, např. na základě věku, pohlaví, vzdělání, národnosti apod. Existuje stratifikace: vertikální – na základě např. kapitálu; horizontální – podle místa, bydliště; dále sociální mobilita – přesun mezi vrstvami; ta se dělí na vertikální – do vyšší nebo nižší vrstvy, horizontální – přemísťování v prostoru, intergenerační

spoluvytváří. Zároveň ovlivňuje utváření personálních vlastností a vzorců chování každého jedince. Autorka Hana Kubátová ve fundované publikaci *Životní svět a sociální světy* rozlišuje identitu osobní, což je subjektivní identita, a typ neosobní identity jako výraz sociální identity. „*Identita je způsob bytí. Identita tvoří jedinečnost a jedinnost (koherentní celek). Identita je sebez rozhodování, je to bytí v možnostech. Identita je současně svobodou i nutností rozhodovat se, volit. A jako taková je identita lidským úkolem, doslova lidskou starostí.*“⁷ Téma sociální identity obsahuje široké spektrum úhlů pohledu a dotýká se například genderových, rasových či třídních otázek. Během životní dráhy⁸ se sociální identita může měnit.

– mezi generacemi, intragenerační – přesun v rámci jedné generace.

⁷ Helena Kubátová, *Životní svět a sociální světy* (Olomouc: Univerzita Palackého, 2008) s. 40

⁸ Životní dráha je obsahově bohatý, formálně i věkově pestrý sled životních fází lidí v konkrétních společenskohistorických podmínkách (profesních, politických, rodičovských či jiných)

PSYCHOFYZICKÁ IDENTITA OSOBNOSTI

Potřeba sociální a psychofyzické zakotvenosti, zvláště v rozkolísané době, je jednou z priorit pro utváření konzistentního, smysluplného života. Identity nelze dosáhnout okamžitým rozhodnutím, ale složitým, dlouhodobým procesem, jehož výsledek je závislý na řadě faktorů. V sociologii je jedinec uvažován jako individuální, originální syntéza vlastností, která se formuje na průsečíku vnitřních dispozic a vnějších vlivů. K vnějším determinantám můžeme přiřadit např. široké spektrum akulturačních mechanismů (formální i neformální vzdělávání, média, populární kultura, vrstevnická skupina atd.). Období socialismu podléhá stále jednostranné interpretaci a mytizaci, především jako období úpadku, deprese, bezsmyslného, neradostného života společnosti, která je zabydlena mechanicky naprogramovanými

a frustrovanými občany s absencí vlastního prožitkového světa. Ale v každém politickém systému, v každé době lidé bez ohledu na ekonomické postavení prožívají svůj personální svět, který se realizuje v každodenních radostech i starostech, v rituálech svátečních i všedních dnů. Tuto pravdu potvrzují výpovědi lidí, kteří v té době prožili větší část aktivního života, potvrzují to také fotografie ze soukromých alb a paradoxně například fotografie Jindřicha Štreita s portréty vesničanů v zapadlých bruntálských obcích. To, co může být na jedné straně interpretováno jako sociální a kulturní chudoba, může ve skutečnosti znamenat autentický a plnohodnotný individuální i rodinný život na neměnné ose život – láska – smrt. Člověk totiž vždy stojí uprostřed „své“ skutečnosti a funguje jako otevřený výběrový systém. Bez ohledu na politický systém se může rozhodovat o volbě životních hodnot

a identifikaci s nimi. V tom je jeho svoboda, a zároveň odpovědnost.

Restituce kapitalismu a změna sociálního klimatu v 90. letech v české společnosti znamenala pro každého jedince novou etapu akulturace. Je logické, že politické změny zasáhly nejvíce skupinu lidí v důchodovém věku se sníženou schopností adaptace. Pocit nejistoty a bezbrannosti vůči nastupujícímu dravému prostředí byl pro některé lidi natolik frustrující, že si přáli návrat k jistotě minulých časů, což se později projevilo v jejich volebních preferencích, názorech a postojích.

Pracovní trh vyžadoval od jedince nově strukturovat psychofyzické dispozice s důrazem na dynamiku, kreativitu a zaměřením na výkon a kariérní růst. Společnost nabízela svým členům místo hledání životního smyslu komplexní hédonismus a adrenalinovou zážitkovost. Důsledkem přijetí povrchního životního stylu se stal narcistický zájem o vlastní

osobu, bohužel především o její fyzickou stránku. Zvětšovala se disproporce mezi emocionalitou a racionalitou, mezi povrchem a hloubkou, mezi kontinuitou a fragmentárností.⁹

Mezi současné modely pojetí psychofyzické identity osobnosti patří téma „životního příběhu“, životní cesty.¹⁰ Odmítnutí konzumního pojetí života může iniciovat hledání vlastní identity, případně přijetí alternativního životního stylu (dobrovolná skromnost, nová spiritualita, východní filozofie atd.).

⁹ Výrazný nárůst všech negativních jevů a nežádoucího chování v průběhu posledních let vede nutně k zamyšlení, proč k tomu došlo. Příčin je pochopitelně celá řada. Ale právě vývoj v posledních letech u nás naznačuje, že výskyt těchto negativních jevů souvisí především se sociálním prostředím. Psychologové i sociologové se shodují v tom, že prostředí, zejména sociální, je rozhodující ve formování osobnosti jedince.

¹⁰ Na počátku biodromálního vývoje má významné postavení nukleární rodina. Přestože společnost hovoří o nezastupitelnosti rodiny, pojetí tradiční rodiny se dlouhodobě rozpadá. Dnes vidíme na jedné straně marketingově nabízené vizuální produkty různých pojišťovnic a finančních institucí prostřednictvím modelu šťastné rodiny (všichni jsou prezentováni jako zdraví, pozitivní, krásní a šťastní lidé). Realita je drasticky jiná; každé druhé manželství je rozvedeno, dochází k radikálnímu poklesu sňatků, klesá porodnost, sílí domácí násilí, šikana, roste fenomén singels a alternativních forem soužití. Pro řadu jedinců se stává rodina modelem, se kterým se neidentifikují, naopak tento model nechtějí reprodukovat.

Hledání fyzické, genderové a sexuální identity je v české fotografii velmi silně frekventováno od konce 90. let. Řada autorů používá fotografické médium k hledání sebe sama, obrazově přemýšlí o možnostech proměny vlastní fyziognomie, sexuální identity atd. (viz práce Dity Pepe, Jolany Havelkové, Terezy Vlčkové, Dity Lamačové, manželů Žůrkových a dalších autorů).

DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE A SOCIOLOGIE¹¹

Významný podíl na zachycení stavu a proměn společnosti i její kultury má fotografické médium. Fenomén fotografie je objektem dlouhodobého zájmu sociálních věd (antropologie, sociologie, sociální psychologie, etnologie atd.). „*Sociologie není jen teoretická věda o systémech*

¹¹ V září 2010 pořádal Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě konferenci na téma „Fotografie a sociologie“. Teoretickým výstupem z konference je stejnojmenný sborník. Zvlášť doporučuji text Olgy Šmídové „Výzkum vizuálních představ o vývoji české společnosti 1989–2009: Kolektivní paměť v obrazech a příbězích“.

*fungujících ve společnosti, ale je to i aplikovaná věda, nutná pro život, pro odhad společnosti, sebehodnocení i pro představu o tom, kam a jak se asi vyvíjíme, kde se nalézáme a kam můžeme dojít. Doplněno dokumentárními fotografiemi, vytvoří nám to představu o sobě samých jako jedincích, jako členech určitých skupin i o této zemi.“¹² Každá poznávací a interpretační aktivita prostřednictvím vizuálních artefaktů se však odehrává na pozadí konkrétní společenské a politické situace. „*Chce-li člověk rozumět současné společnosti, znamená to provést diagnózu duševně duchovního klimatu doby. A jedním z předpokladů věcných úvah na toto téma je umět číst symboly doby, tj. orientovat se v jejích znameních.“¹³**

Fotografie jako významná forma neverbální komunikace paradoxně zvyšuje svou prestiž zachycováním

¹² Jiřina Šiklová, Češi na prahu nového tisíciletí (Praha: Leo Burnett Advertising, 2000)

¹³ Lukáš Urban, Sociologie trochu jinak (Praha: Grada, 2008), s. 168

všedního i svátečního života. Společné sdílení a prožitkově podmíněné rozumění povyšuje všednost na událost a rozvíjí příběh s emocionálním podtextem. Potvrzením výše uvedeného konstatování jsou významné retrospektivní výstavy a publikace, které nabízejí pohled na nedávnou minulost naší společnosti. Při absenci dobových vizuálních dokumentů by byla interpretace a porozumění fungování společnosti, významu jejích rituálů a symbolů velmi složitým procesem. Důležitým zdrojem informací o stavu společenské a personální identity té doby slouží všechny relevantní obrazové informace (např. komerční, reklamní, novinářská fotografie, fotografické ilustrace, soukromé rodinné fotografie, fotografie z volnočasových aktivit mladé generace, fotografické archivy institucí – škol, továren atd.).

Ve chvíli, kdy fotograf zmáčkne spoušť, vzniká dokument o minulosti, který postupem času získává na důležitosti. Fotografie často podává zprávu o tom, co jsme sami neprožili. Čím starší fotografie je, tím obtížnější je interpretace a porozumění sdělovanému obsahu. K pochopení fungování společnosti a jí sdílené kultury je zapotřebí „přečíst“ (několikrát, pečlivě, v kontextu) co nejvíce fotografií. Nejen fotografické žánry sociální a reportážní fotografie, které se věnují lidským situacím a zachycují životní styl obyvatel, rituály, volnočasové aktivity atd., ale také portrét, krajina, architektura, umění, užité umění, design, aby byl obraz společnosti co nejkomplexnější.

Kategorizace obrazových pramenů ke zkoumání identity:

1. Autorské fotografické projekty

(subjektivní interpretace reality) – dlouhodobé, cílené, systematické dokumentování vybraných společenských jevů, prostředí, symbolů, atributů. Českou společnost poslední desetiletí pojmenovávají z různých úhlů pohledu např. Viktor Kolář, Jindřich Štreit, Jiří Hanke, Iren Stehlová, Jaroslav Barta, Jan Malý, Jiří Poláček, Jiří Lutterer, Dana Kyndrová, Markéta Luskačová, Pavel Dias, Pavel Štecha, Jaromír Čejka, z mladší generace Evžen Sobek, Jiří Křenek, Tomáš Pospěch a další autoři.

2. Fotografické projekty realizované ve spolupráci se sociology – *Lidé Hlučínska 90. let 20. století, Zlín a jeho lidé, Opava na prahu nového tisíciletí*

(projekty ITF Slezské univerzity v Opavě), *Češi na prahu nového tisíciletí* (Leo Burnett a agentura AISA) a další.

3. Kurátorské projekty – výstavy,

katalogy sestavené kurátory z různých zdrojů: solitérní fotografie profesionálních i amatérských fotografů, fotografie z archivů, tiskových kanceláří, soukromých sbírek, rodinné fotografie, kroniky atd.; např. Antonín Dufek: *Společnost před objektivem 1918–1989*, fotografie ze sbírky Moravské galerie v Brně, Obecní dům a Moravská galerie v Brně, Praha, 2000; Hanáková, P. a Hrabušický, A.: *Stratený čas? Slovensko 1969–1989 v dokumentárnej fotografii*, 2007; *Věčné časy. Československé totalitní roky*, (ed. Jan Hron), Respekt Publishing, Praha, 2009; Birgus, V., Pospěch, T.: *Tenkrát na východě – Češi očima fotografů 1948–1989*, GHMP, Praha, 2009.

4. Kurátorské projekty realizované ve spolupráci se sociology: VIA

LUCIS 1989–2009 – Česká společnost ve fotografii, Muzeum fotografie Jindřichův Hradec.

Pro ilustraci výše uvedených kategorizací uvádím drobné komentáře k některým vybraným projektům.

FOTOGRAFICKÝ PROJEKT ČESKÝ ČLOVĚK Z ODSUTOSTI LET

Zvláštní pozornost při zkoumání identity českého člověka 80.–90. let dvacátého století si zaslouží fotografie, které nejen podávají zprávu o stavu a proměnách tehdejší společnosti a kulturního a životního prostředí, ale zároveň zviditelňují latentní dobové fenomény. Na jedné straně dokumenty fotografických osobností, které přes filtr subjektivního pohledu systematicky, často s ironickým akcentem mapovaly nepřírozený stav společnosti, na druhé straně amatérští fotografové si obrazově zaznamenávali deník rodinného života a ani si neuvědomovali, že fotografováním vlastního mikrosvěta a zdánlivě banální každodennosti vytvářejí závažná svědectví – kroniku o charakteru doby. Teprve časový odstup při

interpretaci fotografií odhaluje tyto hlubší vrstvy obrazových sdělení, které se v době vzniku jeví jako nedůležité. „*Na přelomu 60. a 70. let (i díky spolupráci na několika sociologických výzkumech) obrátila tehdy nastupující generace fotografů svou pozornost ke vzájemnému utváření podob člověka a prostředí. Po celá 70. léta s ojedinělou neúprosností a tvrdohlavostí podrobně odkrývala trivialitu, bídu a neměnnost sociálních vztahů onoho bezčasí.*“¹⁴

Trojice fotografů Jan Malý, Jiří Poláček a Ivan Lutterer od roku 1982 s pojízdňím ateliérem mapovali českou společnost. „*Je Český člověk odpovědí na otázku kdo jsme? Dnes asi nedohlédneme celého významu tohoto projektu a odpověď přijde v budoucích letech,*“ konstatuje v předmluvě Anna Fárová. I když časový odstup od vzniku projektu zatím není velký, můžeme potvrdit některé prozíravé myšlenky autorky úvodního textu.

¹⁴ Anna Fárová, *Český člověk – Fotografie z let 1982–1996* (Lomnice nad Popelkou: Studio JB, 1997)

Sociální stratifikace 70. a 80. let byla jasně čitelná a politicky i ideologicky deklarována. Struktura byla neměnná a možnost vybočení znamenala sociální exkomunikaci do disentu a dalších marginálních subkultur. Portréty v projektu *Český člověk* zahrnují lidi, kteří mimo svou personalitu reprezentují například profesní zařazení – dělnickou třídu, rolníky, pracující inteligenci, mladou generaci (studenty, učně, vysokoškoláky), ale také sociální status – důchodce, techniky, učitele či lékaře. Portréty z projektu *Český člověk* komentuje Kristián Suda: „*Neurčitost podoby našeho sociální zařazení a absence jeho sebevědomí je zářející: architekt, úředník, učitel, železničář, lékař nebo učeň, ti všichni, kteří za dávných časů měli svůj status, svá pravidla, své chování a hrdost, ti všichni trpí dodnes jakousi věčně uspěchanou starostí a neuchopitelnou podvojností svého přírodopisu. (S výjimkou Romů, starců a těžce upracovaných, chtěli jsme my*

úředníci, my trampové, my s aktovkou, my s novou sukni, my s dětmi, s bratrem, s manželem/manželkou být většinou někým jiným, než teď vlastně jsme.)“¹⁵ Vizualní unifikace jedince, způsobená nedostatkem sortimentu zboží, houfovala společnost v monochromatickou masu. Například porovnáváním oblečení portrétovaných lidí nerozlišíme jejich profesi ani sociální postavení. „*Dále se tu vyskytují atributy, předměty, které bychom v zakázkovém ateliéru marně hledali a které hovoří nejen o tom kterém člověku, ale také o době. Tašky, nářadí, kočárky, helmy, hračky, svářečské brýle, zvířata, pracovní obleky, oblečení všedního dne atd. To vše obráží každodennost bez přetvářky... Patnáct let změnilo tvářnost českého člověka, ten však změnil metody autorů při jeho fotografování. Tím víc vyvstává historická proměna fyziognomií, a to nejen ve vnějších znacích oblečení, ale především*

¹⁵ Úvodní text Kristiána Sudy tamtéž

v postojích, pohledu a celkovém vzhledu. Ona minulé podrobenost, zkroušenost a nejistota ustupují většímu sebevědomí a sebedůvěře. Podtrhují to pózy a výraz. Také šed' minulého konformního oblečení vystřídalo osobitější ošacení a celková individualizace."¹⁶

Když si tyto portréty bude prohlížet mladá generace, která toto období nezažila, bude mít pravděpodobně pocit, že sleduje antropologický materiál z neznámého území a času, které obývali nepochopitelně vyhlížející lidé s atributy, jejichž smysl divákům mnohdy uniká.

FOTOGRAFICKÉ ESEJE O DOBOVÝCH SPOLEČENSKÝCH FENOMÉNECH

Vedle rozsáhlého fotografického projektu *Český člověk* vznikaly také menší obrazové eseje, které se týkaly dobových fenoménů (fronty v obchodech, bydlení na panelovém

¹⁶ *tamtéž*

sídlšti, povinné oslavy státních svátků atd.). K nim můžeme zařadit fotografický cyklus Jana Jindry *Silvestry v hotelu Jalta*. „V letech 1982 až 1984 zachytil Jan Jindra doslova pod dlažbou Václavského náměstí orgiastické slavnosti, zvláštní směsici svobodomyslnosti, nevkusu, erotiky a alkoholu. V tehdy proklamované rovnostářské společnosti fotografoval bujaré veselí představitelů tehdejší nobility, zasloužilých komunistů, ředitelů a vedoucích, promíchaných s tehdejší subkulturou Václaváku: taxikáři, veksláky a lehkými holkami. Ve zkratce silvestrovské noci jsou zde zachyceny fenomény, které se oficiálně v socialistickém Československu nevyskytovaly.“ Autor úvodního textu katalogu Tomáš Pospěch cituje Petra Balajku, který o souboru píše: „Právě Jindrův dokument z hotelových silvestrovských oslav je přesvědčivým důkazem narušení mezilidských vztahů, k němuž u nás došlo; je obrazem samoty



člověka a jeho obtížného nacházení přirozenosti a identity.“ Právě při prohlížení těchto snímků si uvědomíme, že mnohé důležité sociologické koncepty jsou zachytitelné pouze fotoaparátem a kamerou (například odcizení, osamělost).

Řada fotografických projektů podává informace o společenských a rodinných rituálech: fotograf Josef Moucha nám přibližuje prostředí základní vojenské služby, další autoři fotografují oslavy 1. máje, spartakiády, branná cvičení, volby, dožínky atd. Sociálně orientovaný dokumentarista Jaromír Čejka vytvořil projekt o každodenním životě na pražském sídlišti v osmdesátých letech pod názvem *Jižní Město*. Sociální ekolog Bohuslav Blažek jej kurátorsky rozdělil do šestnácti celků (*Okna, Fauna a flóra, Názvy ulic, Asfalt, Hry dospělých* atd.). Fotograf Jiří Hanke pracuje v dlouhodobých cyklech, ve kterých detailně analyzuje prostředí člověka „...mikrosvěta, stávajícího se prostorem pro vyjádření těch nejelementárnějších

myšlenek, týkajících se člověka a jeho věcí.“¹⁷ Obdobně jako Iren Stehlová fotografoval dvacet let pohled z okna bytu na přilehlý prostor a jeho proměny v čase. Mezi jeho důležité projekty patří *Otisky generace, Lidé z Podprůhonu a Pohledy z okna mého bytu*. O životě seniorů podává citlivou, ale depresivní zprávu Ján Rečo v obrazové publikaci *Domov duchodců*.

Přestože tyto fotografie poskytují nejčastěji obraz jediného časového bodu, jejich opakování nám nabízí možnost zevšeobecnění. Ale v případě obrazového zkoumání identity nejde pouze o sociální interakce, chování, prožívání jedince, ale také o zkoumání významu osobních věcí s emocionálním kontextem¹⁸ (upomínkové předměty, dárky, obrázky na zdech, šperky), které se mohou stát významným materiálem pro kvalitativní analýzu.

¹⁷ Pavel Sedláček (In: Jiří Hanke, *Otisky generace*, Praha: Kuklík, 1998)

¹⁸ Největší hodnotu mají předměty, které si lidé odnášejí při živelných katastrofách jako první, které si berou do domova duchodců, zkrátka to, s čím se nejvíce identifikují.



ČESKÁ SPOLEČNOST V BODĚ NULA

Kontinuita transmise dominantního životního stylu české společnosti byla v roce 1989 přerušena ostrým řezem a nastala etapa mapování a hledání nové životní konstelace na ose svoboda – individuální odpovědnost. Na novou společenskou situaci reagovali jednotlivci různě od konformních postojů přes pasivní rezistenci až po odmítnutí. To byl jeden z důvodů vzniku i zániku nových profesních či zájmových skupin a subkultur.

Možnost, a dokonce nutnost osobní volby v širokém spektru nabízených životních stylů neznamenal automaticky pro všechny občany České republiky radostnou výzvu. Především u velké části starší generace vyvolalo přenesení odpovědnosti za kvalitu vlastního života nejistotu. Téma svobody nabylo nového významu – už ne osvobodit se od něčeho, ale být svobodný k něčemu.

Na českou společnost, která již nebyla chráněna železnou oponou ideologie, dopadly také problémy globálního světa. Podle názorů renomovaných filozofů, sociologů a politologů stará společnost definitivně skončila a o nové nejsou žádné informace.¹⁹ Po krátké kolektivní euforii intelektuální elity společnosti sdělily a ekonomové potvrdili, že tzv. „velký mejdan“ skončil. Byla to bolestná rána pro většinu jedinců, kteří se těšili na účast v hédonistickém karnevalu nekonečné spotřeby, bezbřehého výběru a neomezených možností. Sebevědomě proklamovaná teze vládnoucí elity,

¹⁹ Polský sociolog Zygmunt Bauman ve své pronikavé knize *Individualizovaná společnost* uvádí, že současná „západoevropská“ společnost se nachází v radikálně odlišné situaci, než kterou zažily předchozí generace, jež měly možnost kontinuálně si předávat kulturní komplexy (informace, zvyky, rituály, vědění, vzory chování, návody ke správnému životu) a žily tak v relativní provázanosti. Tato situace dnes už tak docela neplatí a příčinou je radikální zrychlení všech společenských, ekonomických a technologických procesů. Současná společnost se nalézá v nových sociálních podmínkách bez výrazné možnosti navazovat na kolektivní zkušenosti předchozích generací. Proto také nikdo netuší, kam se bude společnost ubírat, protože vše je zrelativizováno, neplatí už pouze jedna autorita, neexistuje jeden cíl a k němu jediná správná cesta, každé směřování se tak stává legitimní. Zygmunt Bauman, *Individualizovaná společnost* (Praha: Mladá fronta, 2004)



že každá generace se bude mít lépe než ta předchozí, se zhroutila. Lidé byli konfrontováni s drsnou realitou. Jisté je, že společnost a jedinec budou muset v nejbližší době projít zásadní mentální, duchovní a hodnotovou proměnou. Připočteme-li k revolučnímu a globálnímu stresoru rostoucí deziluzi o morálním, politickém a ekonomickém směřování české společnosti zbavené tradičních hodnot a spirituálního zázemí, dovedeme si platičtěji představit těžké podmínky pro utváření skupinové a personální identity. Uvedené faktory se promítly nejen do strukturálních změn společnosti, ale zároveň nově determinovaly utváření osobnosti každého člověka v průběhu životní dráhy a při hledání jeho identity²⁰, konzistence a kontinuity.

²⁰ Dlouhodobě frekventované téma identity tvoří podle psychologa Blatného svěbytnou oblast výzkumu kognitivního rozměru osobnosti a ve společenských vědách se pohledy na výklad identity liší. To, co je ale neměnné, je stálý konflikt mezi touhou stát se jedinečnou osobností a souběžně být akceptován vybranou částí společnosti. Blatný ve své práci cituje například Gordona Allporta (1961), který charakterizuje osobnost jako „dynamickou organizaci psychofyzických systémů uvnitř individua, která determinuje jeho jedinečné přizpůsobení k jeho prostředí“. Marek Blatný a kol., *Psychologie osobnosti* (Praha: Grada Publishing, 2010), s.12

Kolorit „světa včerejška“ utvářely typické, dnes již neexistující „profese“, funkce a členství v organizacích: milicionář, socialistický stranický funkcionář, kádrovák, socialistický voják, pionýr, svazák, vekslák atd. Některé „profese“ a funkce se po roce 1989 transformovaly do moderní podoby. Rozdílnou reakci (v její intenzitě, četnosti a hloubce) na společenskou změnu můžeme pozorovat nejen u porovnávání generací, ale také z pohledu profese, sociální a vzdělanostní stratifikace, z pohledu genderu, z charakteru lokace (aglomerace, malé město, vesnice) atd. Vesnice a malá města jen pomalu vstřebávaly politické, ekonomické či statusové změny, protože zde ještě fungovala pospolitost a tím i větší společenská kontrola. V té době se začaly rodit nové profese (manažerka, podnikatel, člen bezpečnostní služby, lobista, mafián atd.). Také v sociální oblasti se rozevřely pomyslné nůžky a vytvořily další sociální



typologie – na jedné straně novodobí zbohatlíci, úspěšní podnikatelé, sportovci a lidé ze showbyznysu, na druhé straně sociálně vyloučení (bezdomovci, matky samoživitelky, drogová scéna, squatteři atd.). Utváření hodnotových a estetických preferencí nových sociálních vrstev připomíná období konstituování střední třídy v polovině 19. století v evropských městech, která se nemohla opírat o tradice, a proto si budovala své symbolické postavení nahrádkami, citacemi, kopírováním jiných vzorů atd. Na fotografiích Jindřicha Štreita a Viktora Koláře se nový svět jeví v určitém pohledu jako kontinuita s předchozím obdobím. Dělníci, horníci, zemědělci, vesnická pospolitost na Štreitových a Kolářových fotografiích z 90. let je téměř identická jako portréty lidí v sociálním albu *Český člověk z 80. let*. Tato neměnnost nespočívá s autorskou selekcí, která by deklarovala identitu tvorby, ale je

dána dokumentovaným prostředím a specifickou societou, která je z různých důvodů rezistentní vůči celospolečenským změnám. Svou vizuální identitu jen minimálně proměnili také např. senioři, Romové či malé děti. Společnost Leo Burnett provedla ve spolupráci s agenturou AISA v devadesátých letech rozsáhlý výzkum, který se týkal politických postojů, rodinných hodnot, trávení volného času, ale i životních snů a představ o úspěchu. Na základě shrnutí výsledků a následných analýz, zveřejněných v publikaci *Češi na prahu nového tisíciletí* (vydané v roce 2000), se autoři pokusili vytvořit typologii lidí české společnosti 90. let. Jednotlivým typům, které reprezentují určitou vyhraněnou skupinu, přidělili autoři adekvátní pojmenování. „Každý typ je vytvořen na základě shrnutí charakteristických jevů, které se ve sledované skupině pravidelně u všech členů projevují



a opakuji.²¹ V uvedené typologii se objevují jednak relikty minulosti, mezi které patří např. „zastánci starých pořádků“, „autoritativní hlava rodiny“, „Novákovi z paneláku“, „staří mladí“, „inťouši“ atd., a jednak jsou zde prezentovány profesní a sociální typologie, které se za socialismu nevyskytovaly např.: „manažer“, „emancipovaná moderní žena“, „bezstarostní“, „frustrovaní“ a další.

OBRAZOVÁ ZPRÁVA O PROMĚNÁCH ŽIVOTNÍHO PROSTŘEDÍ

Člověk je biosociální bytost, je formován přírodou a společností. Kvalita životního prostředí, ve kterém společnost a jednotlivci realizují své aktivity, se významnou měrou podílí na utváření jeho identity²². Mnoho fotografií z počátku 90. let dokumentuje stav

²¹ Komentář socioložky projektu Jiřiny Šiklové k metodologii práce

²² Například nepodnětné prostředí brání sociálním kontaktům, stimuluje pocity odcizení, vykořisťování, dochází ke ztrátě identifikace s prostorem. Vstřícné prostředí navozuje pocit intimity domova, blízkosti, bezpečí, sounáležitosti atd.

i proměny širšího životního prostředí (např. městské, vesnické i přírodní krajiny) a užšího životního prostředí (např. způsoby bydlení).

V 90. letech minulého století prošla většina českých měst a vesnic radikální proměnou, která byla iniciována novou politickou, společenskou a ekonomickou situací. Změna vlastnických vztahů a nové formy podnikání ovlivnily sociální strukturu měst, charakter a poslání veřejného prostoru, komunikaci a mobilitu občanů atd. Cílem restitucí a privatizací objektů v centrech měst bylo především jejich ekonomické zhodnocení. Z řady měst se vytrácel genius loci, původní autenticita²³. Přirozený život starousedlíků byl vytlačen komerčními institucemi na periferii a centra se proměnila na turistické atrakce. Tento fenomén karnevalizace života zapříčinil zevšednění svátečnosti.

Jednu ze závažných výpovědí o proměnách společnosti

²³ Kumulace pozitivní energie určitého místa byla a vždy bude podmíněna jeho produčováním, zabydlením.



prostřednictvím lokálního životního prostředí učinila fotografa Iren Stehliová, která v rozmezí od roku 1978 až do poloviny 90. let zaznamenávala proměny pražských výloh. Podala tak svědectví o různých etapách české společnosti. „*Její fotografie každodenního života vycházejí z tradice černého humoru, lyrické poezie a absurdní frašky. Fotografa nám ukazuje, jak číst v symbolech každodennosti. Vznikla tak ojedinělá kronika.*“²⁴

Výstavba obchodních řetězců na okrajích měst proměnila aktivitu a chování obyvatel. Původní městské nákupní a vycházkové trasy či místa setkávání lidí zanikly. Supermarkety začaly saturovat nejen konzumní potřeby lidí, ale podprahovým marketingem nahradily původní kulturní a sociální potřeby (je signifikantní, že řada marketů má ve svém označení galerie, studio, ateliér, o obchodních řetězcích

²⁴ Charles-Henri Favrod (In: Iren Stehli, *Pražské výlohy 1978-1996*, Praha: Torst, 1996)

se hovoří jako o chrámech konzumu). Města po roce 1989 vytvořila také novou předimenzovanou vizuální kulturu. Velkoplošná agresivní reklama, varianty streetartové kultury (graffiti, nástřiky, samolepky) proměnily vizuální krajinu. Veřejný prostor je zahlcen optickými podněty vedoucími k vizuálnímu šumu.

VOLNÝ ČAS OBJEKTIVEM EVŽENA SOBKA

Evžen Sobek nám fotografickým projektem *Modrý svět* předkládá zajímavý sociální fenomén – pohled na proměny dovolenkových a volnočasových aktivit určité skupiny lidí v průběhu dvaceti let. Jsou to mikropříběhy lidí, kteří se rozhodli vytvořit svůj druhý domov v často bizarních architektonických artefaktech (karavanech) ve zvolené přírodní lokalitě a naplnit vrozenou lidskou potřebu po mezilidských, sousedských a neformálních kontaktech.

Kromě stále platných základních hodnot (zdraví, bezpečí, základní sociální jistoty atd.) se dostává po roce 1989 na přední místo hodnotového žebříčku výrazná potřeba autonomie ve všech oblastech individuálního života. Volný čas a jeho náplň se stává výrazně preferovanou hodnotou. Po počáteční euforii zahraničních dovolených z počátku 90. let registrujeme návrat českých obyvatel (především starší a střední generace) do oblíbených kempů, stanových městeček, chat, chalup či zahradních domků. Vše, co potřebují k naplnění vlastního uspokojení i společenských rituálů (gril, bazén, altánky, lehátka, hřiště atd.) mají často na zahradě před vlastním domem. Je to pravděpodobně reakce na náročný nomádský, adrenalinový styl trávení dovolené. Nezanedbatelná skupina lidí se vrací ke generačně ověřeným volnočasovým aktivitám a rituálům. Na otázku, jaká je jejich motivace k návratu do

tzv. „druhého domova“, neexistuje jednoznačná odpověď, ale určitě se sem promítá touha identifikovat se se zdejší komunitou „stejných lidí“, převažuje pocit jistoty ze znalosti prostředí a lidí, důvěrnost, možnost být sám sebou, neměnnost, zkrátka spíše stabilizující prvky podporující skupinovou i psychofyzickou identitu.

ZÁVĚR

Cílem tohoto textu bylo poukázat na skutečnost, že pro zkoumání psychofyzické identity člověka, skupinové a národní identity v české společnosti na přelomu 80. a 90. let až do současnosti máme kromě jiných zdrojů k dispozici rozsáhlý a zatím málo probádaný depozitář artefaktů vizuální kultury daného období. V publikaci *Studia vizuální kultury*²⁵ její autoři konstatují, že euroamerická společnost byla od konce druhé světové války

²⁵ *tamtéž*

soustavně atakována stále větším množstvím vizuálních podnětů, a proto zároveň rostla potřeba teoreticky reflektovat působení vizuálního sdělení na společnost a na jednotlivce, zkoumat možnosti jeho vlivu na utváření hodnot, názorů a životního stylu.

Na počátku 90. let se v Československu rodí nová kulturní stratifikace, která tvoří mix kulturního dědictví s novými kulturními vzory, a to vše s výraznou orientací na vizuální percepci a moderní komunikační technologie.

Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph. D. (1954)

V letech 2001–2006 studoval v doktorském programu na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, obor sociologie a andragogika, v roce 2004 absolvoval stáž na Jagellonské univerzitě v Krakově. Přednáší na polských univerzitách v Poznani, Katovicích, Krakově a Vratislavi. Působí jako externí pedagog na Filozofické fakultě Palackého univerzity v Olomouci. Externě vyučuje na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně. Je zástupcem vedoucího Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě. Od roku 1993 přednáší vizuální sociologii a psychologii umění na Institutu tvůrčí fotografie, pro Ústav společenských věd FPF SU připravuje přednášky a cvičení ze sociologie kultury a animace kultury. Je spoluautorem fotograficko-sociologických projektů *Lidé Hlučínska 90. let 20. století*, *Zlín a jeho lidé* a *Opava na prahu nového tisíciletí*. Realizuje fotografické workshopy zaměřené na animaci „nové citlivosti“ k vnější realitě – např. projekty *Neviditelné město* a *Viděno jinak* pro Novou síť (Košice, Praha, Opava, Varšava atd.). Spolupracuje s Českou televizí a Českým rozhlasem v Ostravě. Scénářisticky a redakčně se podílel na hodinových filmových dokumentech *Jindra ze Sovince* o Jindřichu Štreitovi, o studentech DAMU *Zlomvaz*, spolupracuje na publicistických pořadech seriálu *Ta naše povaha česká*. Společně s Alešem Koudelou je autorem námětu k filmu *Sloužil jsem ve Wehrmachtu* a spolupracuje na dalších publicistických a dokumentárních projektech. Je autorem publikace *Animace kultury* (2009) a editorem sborníku *Fotografie a sociologie* (2011).

Martin Charvát

LZE V TAK GLOBALIZOVANÉM ODVĚTVÍ, JAKO JE REKLAMA, VYSTOPOVAT NÁRODNÍ IDENTITU?

RESUMÉ:

Typickým rysem úspěšné české reklamy je humor, který je ale velice specifický. Česká reklama sice získala za uplynulé období mnohá mezinárodní ocenění, ale jenom za reklamy globálně cílené, které nevyužívají toto české specifikum. Autor vidí důvod v tom, že velká část kampaní musí být schvalována v zahraničních centrálách, kde kreativní nápady narážejí na nepochopení pramenící z odlišného kulturně-historického kontextu. Prosadit se mezinárodně s typicky českým přístupem by znamenalo vytvořit jakousi „národní školu“, což se podařilo například skandinávským státům.

SUMMARY:

According to the author, humour is the typical feature of successful Czech advertisement, however, it is very specific. Although Czech advertising has received many international awards recently, this only applies to the globally targeted advertisements that do not use this Czech specific feature. The author sees the reason in the fact that a large number of campaigns must be approved in the international headquarters, where creative ideas run into misunderstanding arising from a different cultural and historical context. Winning international recognition with the typically Czech approach would mean creating a kind of “Czech school”, in which e.g. Scandinavian states have succeeded.

ŁZE V TAK GLOBALIZOVANÉM ODVĚTVÍ, JAKO JE REKLAMA, VYSTOPOVAT NÁRODNÍ IDENTITU?

Reklama je jeden z nejpropojenějších byznysů světa. Globální reklamu pro globální značky vytvářejí nadnárodní řetězce reklamních agentur. Na mezinárodních přehlídkách a festivalech reklamy zasedají vedle sebe jako porotci odborníci z Japonska, USA či Francie. Nadnárodní značky jsou běžnou součástí našeho života a jejich komerční komunikace musí být nutně přizpůsobena tomu, že jednomu reklamnímu vzkazu musí rozumět lidé v různých částech zeměkoule. Dá se i přesto vystopovat v reklamách různých zemí nějaká národní identita, místní charakter či kulturní odlišnost?

Kupodivu to jde. Jde to jednak dlouhodobým sledováním reklamní produkce v jednotlivých zemích, jednak analýzou výzkumů trhu a účinku reklam. Tyto výzkumy si nechávají pravidelně dělat všichni velcí a střední zadavatelé reklam a mnohdy i ti menší. Výsledky jsou pak zajímavým vodítkem i pro určení toho, co v dané zemi funguje více než v jiné, či co naopak funguje málo. Od prostých a jednoduchých nálezů – jako že například reklama v Polsku prakticky nemůže využívat jakékoli náboženské motivy, zatímco u nás je tolerance

k podobným věcem bezbřehá – až po mnohem subtilnější objevy.

Tady totiž platí to, že čím méně jsou jednotlivé kulturní bariéry patrné, tím hůře jsou překonatelné. Manažeři nadnárodních společností se pak diví, jak je možné, že to, co fungovalo v celé Evropě, náhle v jedné zemi nefunguje. Inu, důvodem je historicko-kulturní kontext. Pokud ve Velké Británii někomu vykládáte, že oplatka je plnohodnotná zásoba energie na celý den, Angličané s jejich tradicí snídání z obilných kaší to vezmou za své. Pokud to vykládáte někomu ve střední Evropě, kde normální svačina je chleba s máslem a se salámem, budete muset vynaložit značné mediální výdaje na překonání takové mentální bariéry. A pokud to budete vykládat někomu v Evropě východní, kde představa vydatné svačiny je stakan vodky a kus špeku, těžce narazíte. Podobně narazila značka Coca-Cola u nás s kampaní, kterou se

snažila vysvětlit lidem, že Coca-Cola je nejlepší nápoj k jakémukoli jídlu. Značky Coca-Cola a Pepsi o tuto pozici svedly v severní Americe tuhý boj, kdy si obě nárokovaly stejnou funkci. Coca-Cola pak přišla s podobnou strategií i do Evropy. Tady, v zemích s vinnou či pivní kulturou, ovšem její kampaň byla zbytečná a s minimálním zásahem. Speciálně u nás, kde každý automaticky předpokládá, že dobrý nápoj k vepřu knedlu zelu je pivo, je těžké přesvědčit lidi, že lepší je velmi sladká limonáda. Pepsi s touto strategií k nám ani jinam do Evropy vůbec nešla a dobře udělala. Díváme-li se na reklamní produkci jednotlivých národů, v dlouhodobém horizontu vidíme jasné rozdíly. Francouzská reklama je velmi výtvarně zaměřená. Anglická je chytrá a vtipná. Italská skvěle zachází s grafickým designem. Americká se soustřeďuje na přímý prodej, ale zato velmi vynalézavým způsobem. Thajská reklama pracuje úplně jinak s pointou,

než je tomu zvykem u nás – vrší jednu pointu na druhou. Japonská reklama má dvě tváře – jedna je technicky popisná, druhá využívá absurdního humoru.

Jaká je reklama česká? Asi nebude žádným překvapením, že součástí úspěšné české reklamy je humor. Profesní sdružení tvůrčích pracovníků v reklamě, ADC České republiky, již od roku 1993 pořádá národní soutěž kreativní reklamy Louskáček (první ročník proběhl již roku 1992 pod záštitou Asociace reklamních agentur) a každý rok vydává ročenku české reklamy. Zalistujeme-li těmito ročenkami směrem dozadu, může nám úroveň většiny reklam připadat z dnešního pohledu úsměvná, ale humor je obsažen v naprosté většině z nich. Stejně tak to vychází z průzkumů: Lidové noviny uspořádaly před zhruba třemi lety anketu, jaké české reklamy si lidé nejvíce pamatují i po letech, tedy roky poté, co byly staženy z médií. Výsledek

této ankety se až pozoruhodně kryl s výsledky jednotlivých roků Louskáčku a humorné byly tentokrát reklamy všechny. „*Až to budu natírat příště, maminko, vy už tady nebudete...*“; „*Bóbika*“ a další. Jsou to reklamy nejen humorné, ale jsou to reklamy často černohumorné, sarkastické a ironické. V každé pořádné západní učebnici marketingu se dočteme, že reklama v žádném případě nesmí obsahovat sarkasmus a ironii – protože to jsou prvky, které jdou proti zákazníkovi, dělají si z něj legraci. Česká reklama tyto prvky obsahovat může. Pokud si vzpomeneme na slavnou písničku Tomáše Hanáka v reklamě mobilního operátora Oskar, ta písnička byla zoufale neumělá a Tomáš Hanák coby její autor vycházel z reklamy značně trapně. Přestože v reklamě právě představoval zákazníka, využívajícího novou službu. Ano, Češi jsou schopni si ze sebe udělat legraci, a to i v komerční komunikaci. Máme rádi velmi podobný druh humoru

jako Angličané, tedy humor inteligentní a suchý, ale navíc nám vyhovuje i humor sebeshazující, a jak už jsem uváděl, i humor sarkastický a ironizující. A může to být i humor černý. Je to unikátní postavení a česká reklama této výhody využívá jen částečně. Jednou z příčin je i zahraniční původ vedení nadnárodních společností či agentur, pro které je (s neznalostí kulturního kontextu) tento druh humoru naprosto nepřijatelný. Vzhledem k tomu, že velká část kampaní musí být schvalována v zahraničních centráлах, často pak využití tohoto druhu humoru odpadá. Další typickou odlišností je přímý reklamní apel, tzv. „call to action“. To je nezbytnou součástí reklamy prakticky po celém světě. V našem prostředí s historickou zkušeností dvou po sobě jdoucích totalit, kdy bylo lidem stále něco nařizováno „shora“, tato přímá oslovení nefungují zdaleka tak dobře. Čeští tvůrci reklam je musí mnohem více „zabalit“, znenápadnit,

či dokonce nahradit neutrálnějšími tvrzeními. Pro českou reklamu jsou tak například typická vyjádření v trpném rodu – věc v angličtině nemožná a pro mnohé zahraniční manažery tím pádem nepochopitelná.

V reklamě se projevuje velká tolerance české společnosti k okrajovým kulturním a společenským jevům. Stejně jako nám nevádí černý humor v reklamě, nevádí nám ani erotika a sex. Naopak, v rámci Evropy máme podle průzkumů vysoce nadprůměrně kladný vztah k nahotě, erotice a sexu v reklamě. Běžný evropský průměr převyšujeme zhruba o třetinu. O toleranci k využívání, zneužívání a zesměšňování náboženských motivů už byla řeč, stejně tak Češi nadprůměrně tolerují využití gay či lesbických motivů v reklamě. Jedinou oblastí, kde česká reklama tvrdě naráží, je xenofobie, především vůči Romům. Využit v jakékoli české reklamě Roma je pro zadavatele prakticky

likvidační. Jinak je ovšem česká reklama otevřená, tolerantní a schopná si udělat legraci i sama ze sebe. To je velmi sympatický otisk národní identity.

Jak nás vidí zvenčí? Tento obraz zvenčí není zdaleka tak patrný. Česká reklama získala mnohá mezinárodní uznání včetně cen z těch největších světových festivalů. Dodnes je brána v regionu střední a východní Evropy za jakéhosi premianta, za toho, kdo dokáže udržet kvalitu dlouhodobě. Je to ovšem paradoxně za reklamy globálně cílené, které nevyužívají zdaleka tolik české specifikum. Je to dáno tím, že český humor není úplně mezinárodně platný. Velká mezinárodní reklama musí oslovovat základní lidské společné jmenovatele. Většina cen, které česká reklama ve světě získala, byly uděleny za reklamy, které splňovaly tyto obecně lidské nároky. Typicky české reklamní kampaně, jako byly například ty pro značku Vitana, pro

mobilního operátora Oskar či později pro Vodafone, končily v nejlepších případech na místech finalistů, ceny na ně obvykle nezbyly. Prosadit se i mezinárodně s typicky českým přístupem by znamenalo vytvořit jakousi „českou školu“ a seznámit s ní i mezinárodní odbornou veřejnost. Není to nemožné – v devadesátých letech se například něco podobného podařilo skandinávské reklamě –, museli bychom ale trvale, dlouhodobě a v daleko větším množství produkovat tento typ reklamy a především s ním obesílat v dostatečném množství všechny významné mezinárodní soutěže. Což je samozřejmě nákladná věc.

Suma sumárum: něco takového, jako je otisk národní identity, v reklamě existuje. Je lépe patrný při dlouhodobém podrobnějším pozorování a při pohledu zevnitř. Při pohledu zvnějšku je těžší ho na menších trzích rozeznat, bylo by potřeba i ve světě prosadit specifickou

„národní školu“, otázkou je, čeho by se tím dosáhlo a jestli by to stálo za to. Česká reklama je pak nadprůměrně tolerantní, otevřená a schopná pracovat s humorem, to se ale ne vždy daří využívat. Naopak přímé reklamní apely u nás vzhledem k české skepsi občas fungují méně než v jiných zemích.

Martin Charvát
Kreativní ředitel reklamní agentury Konektor.
V oblasti reklamy pracuje od roku 1994.
Jeho kampaně byly mnohokrát oceněny na mezinárodních soutěžích The One Show, Clio, Epica, Golden Drum Portorož, na národních soutěžích Effie a Louskáček a na mnohých dalších. Je držitelem ceny Zlatý ohníček ADC České republiky za osobní přínos české reklamě. Je zakládajícím členem Klubu reklamních textařů/CCC České republiky, členem ADC České republiky a členem prestižního British D&AD. O kreativitě v reklamě přednáší na Vysoké škole ekonomické v Praze a v Českém institutu reklamní a marketingové komunikace.

Zdeněk Křížek

ČEŠI A REKLAMA

RESUMÉ:

Esej se zabývá specifiky české mentality. Autor se v ní zamýšlí, jaký vliv mají tato specifika na podobu české či v Česku užívané reklamy a jakým způsobem se uplatňují vlivy globalizační. V centru pozornosti je mimo jiné vztah Čechů k humoru v reklamách, k erotickým symbolům a podtextům, projevům ageismu apod. Závěrečná kapitola je věnována podobě a vývojovým trendům v českých reklamních textech. Autor přistupuje k analýze z pozice prakticko-empirické a vychází především ze své praxe v oblasti reklamy.

SUMMARY:

The essay deals with specific features of Czech mentality. The author reflects on the influence of those specific characteristics on the form of Czech advertisements or the advertisements used in the Czech Republic and on the way globalisation influences apply. He focuses, among others, on the relationship of Czechs to humour in advertisements, erotic symbols and implications, manifestation of ageism, etc. The final chapter deals with the form and development trends in Czech advertising copies. The author approaches the analysis from the practical and empirical position and proceeds mainly from his experience in advertising.

ČEŠI A REKLAMA

VYTVÁŘEJÍ LIDÉ REKLAMU, NEBO REKLAMA FORMUJE IDENTITU ČLOVĚKA?

Je to podobná otázka, jako zda bylo dříve vejce, nebo slepice. Nicméně i pokusem o řešení neřešitelného se můžeme někdy dopracovat k zajímavým výsledkům. Pojďme se o to pokusit při zkoumání vztahu člověka a reklamy, reklamní tvorby, reklamních tvůrců a recipientů reklamy a pokusme se najít specifika tohoto vztahu v české společnosti posledních dvaceti let. Více než sociologický či kulturologický bude náš úhel pohledu prakticko-empirický.

Nejdříve trocha terminologie (odborníci na reklamu a marketing mohou tuto část přeskočit).

Jeden bonmot říká, že reklama je velmi sofistikovaný nástroj, který vám tahá z kapsy peníze, které nemáte, abyste je utratili za zboží, které nepotřebujete, a udělali tak dojem na lidi, kterým na vás nezáleží. To je nepochybně mnohdy pravda. Na druhé straně bez reklamy by nefungoval nejen současný ekonomický systém, ale ani žádný jiný. Dokonce i za totality tu reklama byla (i když měla trochu jinou podobu), a domyslíme-li to do důsledků, je reklama nástrojem nutným k přežití jedince i druhu. Snaha upoutat na sebe pozornost a přimět druhé k nějakému chování výhodnému pro subjekt, který reklamu provádí, je vlastní nejen lidským samičkám

a samečkům, ale i ptákům, rybám a rostlinám. Jaký je rozdíl mezi tím, když prodáte deset párů bot nebo když vám žena řekne ano? V obou případech, abyste dosáhli cíle, musíte upoutat pozornost, vyvolat zájem, přivést objekt k rozhodnutí nebo v něm vyvolat touhu a v konečné fázi jej aktivizovat.

Často se v této souvislosti připomíná formula AIDA (Attention, Interest, Decision/Desire, Action), která velmi přesně popisuje, v jakých etapách reklamní úsilí probíhá. Je však třeba připomenout, že jde o klasické pojetí, které mnozí současní teoretici popírají, resp. považují za zastaralé. Persvazivní působení v komerční sféře je dnes velmi rafinované a kromě reklamy využívá řady dalších nástrojů.

Doby, kdy podobu reklamy určovali geniální jednotlivci (Hopkins, Ogilvy, Rubicam a jiní), jsou dávno pryč. Velký reklamní průmysl ovládly agentury a v nich pracující týmy. To neznamená,

že neexistují výjimeční jedinci – grafici, fotografové, textaři –, kteří pracují jako *freelance* neboli *na volné noze*, jak se říká u nás. Jejich zákazníci jsou však často opět velké reklamní agentury, a pracují tedy většinou jako subdodavatelé, nebo jsou jejich klienty drobné firmy, které si služby velkých agentur nemohou dovolit (případně je ani nepotřebují). Tento trend, který ve světě probíhal už delší dobu, se u nás projevil až v devadesátých letech minulého století, zato poměrně rychle a poznamenal tak významně i podobu reklamní tvorby.

Reklama už také dávno není jediným komunikačním prostředkem, jak ovlivňovat nákupní rozhodování. I v Česku se už takových deset let hovoří o marketingových komunikacích, o integrované komunikaci, o komunikaci 360°, CRM (Consumer Relationship Management) atd. Reklamní agentury se přejmenovávají na agentury

komunikační. Dokonce i prestižní profesní organizace ARA (Asociace reklamních agentur) se již v roce 2001 přejmenovala na AKA (Asociace komunikačních agentur). Proč?

Zjistilo se, že klasická reklama přestává být dostatečně účinná, a tak se hledaly jiné nástroje, jak získat a udržet si zákazníka. V tak zvaném komunikačním mixu se tedy kromě reklamy vyskytují také Public Relations, Sales Promotion, Personal Selling, Direct Marketing a některé další komunikační aktivity. Kapitolou sui generis by bylo pojednání o marketingovém využití internetu, sociálních sítí a dalších on-line nástrojů. Pro naše téma je důležité, že zatímco naznačený vývoj probíhal ve světě desítky let, u nás byl jen velmi latentní a významně ovlivněný komunistickou ideologií a hospodářským systémem a naplno se projevil až po roce 1989. Zato s velkou razancí. Zastihl tak naše občany nepřipravené, což podle

mého soudu výrazně ovlivnilo postoje mnohých Čechů k reklamě jako takové. Protože jsem pamětníkem, pamatuji si období nekritického obdivu a podléhání reklamním sdělením, období následné dezorientace a období odmítání reklamy jako takové. K tomu jistě přispěla zanedbaná mediální výchova, která jen s velkým zpožděním začala reagovat na chování reklamních predátorů. Zdá se, že teprve současná mladá generace se jakž takž dokáže s mediálním světem a reklamou v něm vyrovnávat, ale jsou zde jistě velké individuální rozdíly.

Podrobnější rozbor jednotlivých komunikačních nástrojů by byl nad rámec možností tohoto textu; zde se proto omezíme jen na velmi stručný přehled. Reklama je charakterizována třemi atributy: je vždy placená, je šířena masovými médii a (většinou) nepokrytě přiznává, že je tu proto, aby vás o něčem přesvědčila a k něčemu přiměla. Public Relations působí skrytě, nic konkrétního

přímo nenabízí, ale vytváří image, atmosféru dobrých vztahů mezi daným subjektem (firmou, organizací) a jeho klienty. Záměrem je získání a udržení si stálých klientů, v pozadí pak je samozřejmě opět komerční zájem. Sales Promotion je celý konglomerát aktivit, jako jsou např. spotřebitelské soutěže, balení výrobku s dárkem, nejrůznější typy slev a bonusů apod. K osobnímu prodeji (Personal Selling) dochází, komunikuje-li s potenciálním klientem zástupce prodávajícího osobně, bez zprostředkování médií. Direct Marketing (Direct Promotion) využívá ke komunikaci spojů – pošty (klasické i elektronické), telefonu či faxu.

GLOBALIZACE FUNGUJE JEN DO JISTÉ MÍRY

Že se civilizace na této planetě pomalu stává „globální vesnicí“, je známý fakt. Nadnárodní společnosti určují obecné trendy, a to se týká i reklamy a dalších

marketingových komunikací. Jednotný firemní styl (Corporate Identity) velkých společností je určen po celém světě, resp. všude, kde se daná společnost a její produkty prezentují. Nelze použít jiné symboly, jinou barvu či kombinaci barev, kompozici reklamních vizuálů, odlišný styl textu atd., než připouští korporátní manuál. Přesto však existují výjimky. Globalizace není dokončena (a doufejme, že nikdy nebude), a protože komerční zájmy jsou nade vším, připouštějí i nadnárodní giganti určité odchylky od jednotného stylu a přizpůsobují se tím tradicím, mentalitě či kulturním hodnotám jednotlivých regionů, zemí a národů. Jinak by totiž reklama nefungovala, případně by přímo vyvolávala odpor (tzv. bumerangový efekt). Jaroslav Světlík správně poukazuje na fakt, že *„obsah reklamy musí odrážet společenskou a kulturní realitu příslušné země“*, a uvádí hezký příklad: výrobce krmliva pro psy Pedigree na obalech

a reklamách svých produktů v USA a Evropě užívá obrázků zlatého retrívra, kdežto v Asii je to zobrazení pudla (4, str. 160). Po nekritickém přijímání všeho „západního“ pro roce 1989 (což byla nepochybně reakce na předcházející roky komunistické ideologie) začali i Češi vyžadovat od reklam více ohledu k vlastní kultuře.

JACÍ JSOU ČEŠI?

Jaroslav Světlík uvádí výsledky šetření kulturních dimenzí české populace, která byla realizována v letech 2002–2003 Fakultou multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně mezi 2459 respondenty. Teoretickým východiskem přitom byly práce holandských vědců Geerta Hofstedeho a Fonsa Trompenaarse. Na malém prostoru se nemůžeme zabývat podrobnostmi (pro zájemce doporučuji uvedenou publikaci Jaroslava Světlíka, str. 42–71). Zde uvedené výsledky

šetření jsou tedy neúplné, přesto se domnívám, že pro charakteristiku Čechů v daném období jsou velmi vypovídající.

Ve vztahu na pracovišti Češi očekávají spíše pokyn nebo příkaz od nadřízených, ale často tyto pokyny následně kritizují. Lidé s vyšším vzděláním se chovají více autoritářsky. Mladší lidé jsou více individualističtí než starší. Lidé úspěšní, pracovití a bohatí jsou vesměs objektem závidi, a tak se řada lidí ani příliš nehrne do vedoucích funkcí a nezdůrazňuje svou výjimečnost. Důležité jsou dobré mezilidské vztahy, konfliktům je třeba pokud možno se vyhnout. Dodržování předpisů se vyžaduje především od druhých. Pozoruhodná je schopnost Čechů improvizovat, řešit problémy vlastními silami, často bez technického či jiného vybavení, nacházet originální řešení a šetřit penězi i silami. S tím souvisí i vysoká adaptabilita, schopnost přizpůsobit se poměrům. Češi rádi

komunikují, ale často říkají jen takové věci, které druzí chtějí slyšet, neradi se pouštějí do otevřených diskusí. Pro dobré známé jsou Češi ochotni více se angažovat než pro jiné lidi. Na pracovištích vzniká mnoho neformálních vztahů a práce se prolíná s dalšími aktivitami (vyřizování soukromých věcí); současně jsou ale Češi ochotni nosit si práci domů. Řada pracovních problémů se řeší v hospodě nebo v kavárně. Práce se často dohání na poslední chvíli, nedodržení termínu bývá obvyklé. V neposlední řadě jsou Češi typičtí přehnanou skromností až sebepodceňováním; přílišné sebevědomí je považováno za nevěrohodné a je předmětem sarkasmu. (Informace v tomto odstavci: viz 4, str. 62–71, vzýraznil ZK.)

Od zmíněného šetření uplynulo téměř deset let a je nepochybné, že řada věcí se změnila. Zejména u mladých lidí lze i pouhým pozorováním jednoznačně zaznamenat mnohem větší stupeň

individualistického chování, často hraničícího se sobectvím (budování osobní kariéry je důležitější než dobré mezilidské vztahy), vyšší sebevědomí (mnohdy nepodložené znalostmi, schopnostmi a zkušenostmi), větší ochotu jít do konfliktů, často zbytečných apod. Za příčinu tohoto posunu nelze podle mého soudu označit pouze vstup cizích korporací do našeho prostoru po roce 1989. Zcela jednoznačně se zde podle mě projevuje i vliv amerického stylu života, denně prezentovaného jako vzor v masových médiích, ve filmech a nekonečných televizních seriálech stejně jako v nespočetných tzv. lifestyleových časopisech. Reklama pak na tyto skutečnosti rychle reaguje a nabízí takové produkty a takovým stylem, které tento vývoj posilují a urychlují. V mnoha případech pak reklama nepochybně určitý životní postoj sama generuje. A je tu ještě jeden fenomén, který je v české společnosti zvlášť výrazný, a to je ageismus. Problémy spojené

se sexismem se díky genderovým aktivitám i vývoji obecného povědomí ve společnosti daří řešit a česká reklama (byť s jistým zpožděním a ne zcela) na tento vývoj reaguje. Často se ale ve spotech objevují ženy i muži v tradičních genderových rolích, výjimečně existují i reklamy vyložené sexistické a nežádoucí projevy spojené se vztahy mezi generacemi se stále vyskytují ve značném množství. Jde pochopitelně zejména o obraz seniorů.

Problém má dvě roviny: postavení seniorů jako příjemců (recipientů) reklamy a senioři jako aktéři v reklamě, především televizní. (Pro nedostatek místa vynecháme úvahu o Sales Promotion akcích, na nichž jsou důvěřiví penzisté vylákáni na dvoudenní pobyt mimo domov a tam manipulováni tak dlouho, dokud si neobjednají nesmyslně předražené zboží, které vlastně vůbec nepotřebují.)

I když počet TV reklam zaměřených na seniory mírně vzrůstá, je jich stále relativně málo. Pokud se pak reklama na seniory obrací, je velmi jednostranná a nepřiliš nápaditá. Přitom jak známo, právě senioři v důchodovém věku jsou věrnými diváky televize. Mají na to čas, televize je pro ně tradičním a velmi sledovaným médiem a – zejména ti starší – ještě považují informace z televize za relevantní a důvěryhodné. Pro televizní reklamu by to měla být ideální cílová skupina.

Skutečnost je taková, že předmětem reklamní nabídky pro seniory zůstávají především výrobky spojené se zdravotním stavem. Obraz staršího člověka v českých televizních reklamách je tak značně dehonestující: starší a staří lidé jsou zjednodušeni na ty z nás, kteří mají zdravotní problémy, jako by se od určitého věku člověk nezajímal o nic jiného než o přípravky

proti pomočování, zácpě, vrzání kloubů a o lepidla na zubní protézy.

Stejně tak vystupuje-li senior v reklamě jako aktér, je jeho role zpravidla tristní. Vrcholem neúcty, ba zlého šklebu vůči starším, byla reklama, ve které muž natírá propagovaným výrobkem plot, protivná tchýně mu radí, jakou barvu má použít příště, načež muž se škodolibým úsměškem poznamenává: „*Maminko, až to budu natírat příště, vy už tady nebudete.*“ Jeho výraz přitom dává tušit, jak se na to těší.

V mnoha dalších reklamách je generace třetího věku líčena jako ta, která ničemu nerozumí, žije „mimo“ a v podstatě jen „prudí“ a obtěžuje. Při rodinné oslavě – například – veškeré upřímně a s láskou míněné rady babičky ohledně kuchyně a tradičního vaření berou zaslé ve srovnání s instantními polévkami a pizzou té správné značky. Dědeček si přitom čte noviny a je rovněž mimo,

střední generace se na sebe dívá s rozpaky a náctiletí obracejí oči v sloup a nemohou se dočkat, až tahle rodinná „tryzna“ skončí a oni se konečně dostanou ke svým „facebookům“. Je to obraz života, nebo nám reklama takový obraz diktuje? Odpověď je stejně nemožná jako u té pověstné slepice a jejího vejce.

V ekonomicky vyspělých zemích jsou senioři, a to i ti, kteří už nejsou ekonomicky aktivní, dosti váženou cílovou skupinou. Až na výjimky jsou totiž sociálně zabezpečeni (a tedy jim lze od jejich úspor úspěšně ulehčovat), mají dost času na sledování reklam a do určitého věku a podle zdravotního stavu jsou samostatní a velmi aktivní.

Důvody ageismu v českých reklamách (a tedy i ve vztahu zadavatelů reklamy k seniorům) jsou podle mého názoru tři:

1. Ekonomická situace našich seniorů není zdaleka tak dobrá jako u jejich vrstevníků v tradičních, ekonomicky vyspělých demokraciích. Zatímco naši důchodci listují nabídkami obchodních řetězců, aby zjistili, kde mají právě nejlevnější rohlíky, jinde stejně staří lidé listují katalogy cestovních společností.

2. Podoba české reklamy zaměřené na seniory (a obraz seniorů v ní) je jistě dána i skutečností, že čeští reklamní kreativci jsou většinou mladí lidé. Výsledky žádného výzkumu seniorů, které mají reklamní agentury k dispozici, nemohou podle mého soudu nahradit schopnost vcítit se do pozice člověka o třicet, čtyřicet či padesát let staršího. To se samozřejmě musí projevit na formě reklam.

3. Neúcta k seniorům, pohrdání jejich názory, zkušenostmi a hodnotovým systémem je všeobecným společenským jevem. Tyto skutečnosti snad není třeba dokazovat výzkumy, jsme jejich svědky v každodenním životě. Média tento životní postoj podporují – a současně vytvářejí, generují. Životní styl přeje mládí, fyzické kráse, sportu, soutěživosti, kariéře a zábavě. Senioři ovšem nejsou mladí, jejich krása se projevuje jinak než na hezké tvářičce a sexy postavě, to je ale mediálně nezajímavé. Tenhle problém samozřejmě není specificky český, je to problém celé tzv. západní civilizace; v naší kotlině jen nabyt zvláštních rozměrů. Reklama tento stav samozřejmě reflektuje; ale můžeme se ptát stejně jako v titulku této eseje, zda a do jaké míry není sama i jeho příčinou či podporovatelem.

ČEŠI, HUMOR A EROTIKA V REKLAMĚ

Výzkumy jednoznačně dokazují, že Češi milují humorné reklamy. Chtějí, aby je reklama bavila. Přitom jejich vztah k humoru je ale poněkud odlišný, než je tomu u jiných národů. Jsme prý v zásadě velmi tolerantní. To platí i pro vztah k černému humoru (viz příklad výše). Smrti se týkala i jiná „humorná“ reklama. Tentokrát byla smrt dokonána, i když šlo „jen“ o smrt zvířete. Mám na mysli slavného „Bóbika“. Připomenu jen krátce děj: Mladá dáma přichází do asijské restaurace se svým partnerem a pejskem. Pejška předává personálu se žádostí: „Postaráte se mi o Bobíka?“ Usedne ke stolu a čeká na večeři. Po chvíli přichází asijský kuchař se zakrytým táčem. Táč odklápí a s hrdým výrazem profesionála pronáší: „Bóbika.“ Při pohledu na to, co je na tácu, dáma (už mimo obraz) vykřikne hrůzou. Na co to vlastně byla reklama? Dost lidí to

vůbec nepostřehlo. Děj a černá pointa byly natolik silné, že pro část televizních diváků byl předmět reklamy ztracen. Ani vysvětlující slogan *Běžte radši tam, kde vám rozumí* nebyl dostatečně silný na to, aby překryl původní dojem. (Tomu se v reklamě říká „upíř efekt“ a znamená to, že forma, nápad či gag jsou v reklamě natolik silné, že na sebe strhnou veškerou pozornost a my nevíme, nepostřehneme, jaký byl předmět nabídky.) „Bóbika“ rozdělil tehdy českou společnost. Milovníci pejsků a ochránci zvířat byli rozhořčeni, ale značná část národa to považovala za dobrý fór. Stejně jako ten v reklamě s tchýní. Musím uznat, že obě tyto reklamy byly po stránce režijní i herecké na vysoce profesionální úrovni. To ale podle mého názoru neospravedlňuje absenci etického rozměru. Jak „tchýně“, tak „Bóbika“ už patří české reklamní historii. Ale jsou dobrým příkladem toho, v čem je česká mentalita odlišná od jiných.

Podobné je to s motivy erotickými. I v tomto případě se Češi ukazují jako národ velmi tolerantní¹. Posledním příkladem reklamy se silným erotickým podtextem je kampaň Komerční banky. K získání zákazníků banka využívá vizuály a TV reklamu, ve kterých přirovnává bankovní styk k orgastickému prožitku, a dvojsmyslné slogany, například *Chceš ji? Nedá ti hned! nebo Zaříd' si studentské konto G2 s výhodami, ze kterých budeš hotový*. Případně: *Užij si první bankovní styk – zaříd' si studentské konto a budeš hotová*. Kampaň je zaměřená na mladé lidi – středoškoláky a vysokoškoláky, především ve věku 18–19 let. Autoři (skupina Euro RSCG) zvolili nepochybně pro tuto cílovou skupinu reklamu atraktivní, nejsem si však jist, zda také komerčně účinnou. Mladí v tomto věku sledují převážně jiná média, televize je pro ně (a zejména pro studenty) médiem okrajovým. (Snad jde o známý jev: velký komerční subjekt si nemůže

¹ Vysekalová, Jitka, – Komárková, Růžena, *Psychologie reklamy* (Praha: Grada, 2002), s. 146

dovolit nemít reklamu v televizi, i kdyby na ní měl prodělat.) Jiným zákazníkům KB (stávajícím i potenciálním) pak tato reklama může ovšem připadat natolik nevkusná a hloupá, že ztratí důvěru v tuto banku jako takovou. Ostatně názory, které se rychle objevily na internetu, upozorňují nejen na ubohost této reklamy, ale právě i na její pravděpodobnou komerční kontraproduktivnost². Autorům ani zadavateli to možná nebude vadit, zřejmě se řídí pravidlem pana Barnuma: „*Jen ať mi nadávají, hlavně, když se o mně mluví*.“ Pan Barnum byl ovšem komediant. Velký bankovní dům by podle mého názoru tento styl reklamy používat neměl. Srovnávat první sexuální zkušenost mladých lidí s bankovními službami mi připadá hodně za hranicí vkusu a slušnosti. Nejde ani tak o značně explicitní sexuální podtext, jako o to, že se nám skrytě implantuje

² Kysilko, Jaroslav: *Komerční banka si myslí, že jsou mladí lidé hloupí pitomci?* <http://kysilko.blog.idnes.cz/c/210222/Komerční-banka-si-myslí-že-jsou-mladí-lidé-hloupí-pitomci.html>, staženo 19. 9. 2011, <http://aktualne.centrum.cz/finance/penize/clanek.phtml?id=714336>, staženo 19. 9. 2011

pocit, že peněžní ústavy v dnešní společnosti mohou všechno, mají tedy i jus primae noctis (právo první noci). Je možné, že dojde ke stížnosti ve smyslu neetické reklamy. Než ale Arbitrážní komise Rady pro reklamu vydá příslušné rozhodnutí, účelu bude dosaženo.

Češi prostě snesou leccos, co by asi jinde neprošlo. Ze stejného důvodu, pokud vím, u nás neměla problémy firma Benetton v době, kdy její vizuály na billboardech dělal Oliviero Toscani, který se v jiných zemích občas ocitl i před soudem. On měl ale kromě komerčního zájmu ještě jiné cíle, docela záslužné.

REKLAMNÍ ČEŠTINA

Vztah Čechů k mateřskému jazyku se nepochybně odráží i v reklamních textech. A ač se dnes zdá, že lidé málo čtou a že i v reklamách spíše sledují obrázky, není to tak úplně pravda. Text v reklamě je nezastupitelný

a jeho význam uznávali všichni velcí reklamní odborníci. Podprahově se nám dostává do mozku a tam čeká na svou příležitost. Týká se to především reklamních sloganů.

Slogan bývá charakterizován jako krátké, úderné heslo, které je využíváno všestranně (v různých reklamních prostředcích a médiích) a dlouhodobě. Pro textaře (copywritera) je tvorba dobrého sloganu úkolem velmi zajímavým, ale současně obtížným³.

Když v roce 2000 vyšla knížka Světly Čmejrkové *Reklama v češtině, čeština v reklamě* (zdroj 1), byl to pro odbornou veřejnost přímo poklad. S velkou erudicí i příjemným osobním zaujetím autorka rozebrala české reklamní texty z jazykovědného hlediska. Obrovské množství příkladů nasbíraných za předchozích deset let bylo pro mnoho autorů inspiračním zdrojem. Dnes mají velké reklamní agentury k dispozici

³ Křížek, Zdeněk – Crha, Ivan: *Jak psát reklamní text*, 3. vydání. Praha, Grada Publishing, 2008

podrobné manuály pro tvorbu sloganů, které jsou však často přísně střeženy jako cenné know-how. Reklamní čeština se však také od roku 2000 poněkud změnila. Patrné jsou podle mě hlavně čtyři trendy:

1. Porušování jazykové normy

V některých případech jde pravděpodobně o neznalost, zejména tvoří-li text amatéři, kteří měli pravděpodobně s češtinou problém už ve škole. V jiných případech však jde nepochybně o záměr. Pokud je takové vybočení z jazykové normy funkční, je možné ho akceptovat, nemělo by však překročit určitou hranici.

Jako příklad můžeme uvést dnes už historický slogan *Kdo nečte Blesk, ví kulový...* Pomineme-li poněkud vulgární jazykovou konotaci (což, jak jsme si ukázali výše, Čechům příliš nevdal), je tento slogan podle mého

názoru z reklamního hlediska výborný: s návazností na název produktu jde o pěknou jazykovou hříčku, která zaujme, pobaví, ale neodvede od vlastního sdělení a současně dobře charakterizuje produkt a oslovuje cílovou skupinu (Blesk je prostě bulvár a jeho čtenáři ho takový chtějí mít). Nespisovný tvar je tu pak nutností. *Kdo nečte Blesk, ví kulové...*, by byl nesmysl.

V reklamách se někdy neskloňuje. Jistě znáte např. *nabídku od Schwarzkopf*.

Také se zapomíná, že čeština má zvrtné přivlastňování. Takže můžeme v reklamách slyšet výzvu typu „*Přijďte tam vaším vozem*“. Autoři takových textů tvrdí, že se tím chtějí víc přiblížit klientovi. Osobně si ale myslím, že jde buď o neznalost (i když někteří jazykovědci tento způsob přivlastňování už připouštějí), nebo – a to spíše – vliv angličtiny.

2. Angličtina v českých reklamních textech

V současné době se to anglicismy jen hemží. Je to jistě výsledek globálního vlivu americké kultury. Jde o celé reklamní texty, hledá-li například nadnárodní společnost nové zaměstnance a předpokladem pro přijetí je dobrá znalost angličtiny. Jindy jsou přejímány nepřeložené originální slogany, jako např.: *Let's make things better. Vodka from the top of the World. Nokia Connecting people. Feel the Difference.* Jiné anglické slogany vznikají přímo u nás, a to pro produkty a značky určené výhradně nebo také k exportu: *Škoda. Simply Clever.*

Někdy dochází k míšení českého a anglického jazykového kódu. Vzpomeňme na slogany Eurotelu: *Go svou cestou, či GO, Ježíšku, GO.* Zajímavé jsou také experimenty s interlingvální homonymií, např.:

*Nech se WEST nebo Aby Váš motor skvěle SHELL.*⁴

Prozatím asi nejnovější trend využívá zvukové podoby anglických hlásek či číslovek, např.: *Click4Sky* – levné letenky od ČSA. (Zajímavé je, že už dávno před rokem 1989 vycházel u nás časopis distribuovaný do zahraničí, který nesl název *4You*. A protože vliv angličtiny pokračuje, máme dnes internetové rádio 4U.)

3. Módní slova, jazyková klišé, floskule

V reklamních textech jde o běžné jevy. K nejčastějším výrazům v české reklamě patří zřejmě tato slova: *svěží, zářivý, křupavý, regeneruje, bezkonkurenční.* Čekám, že brzy se v reklamě stane časté slovo *brutální*. Už jsem viděl reklamu na on-line banku se sloganem *Přestup*

⁴ Křížek, Zdeněk: *Několik poznámek k pronikání angličtiny do českých reklamních textů* (in: Pavlů, Dušan a kol.: *Marketingové komunikace a jejich nové formy*, Zlín: UTB 2009) s. 65 – 73

na brutálně jednoduchou banku. Časté jsou floskule typu Zapomeňte na..., Užij si... apod.

4. Tykání

Není to asi jen vliv angličtiny (která nerozlišuje tykání a vykání), že se v našich reklamách klientům tak často tyká. Jistě má svůj podíl na tomto jevu i výše zmíněná skutečnost, že reklamní tvůrci jsou sami většinou mladí lidé a se starší generací jako potenciálními klienty se příliš nepočítá.

ZÁVĚREM

Je patrné, že Češi jsou svérázným střeoevropským národem, který má své specifické vlastnosti (byť v mnohých případech ne zcela žádoucí). Po počátečním necitlivém přístupu si i velké nadnárodní společnosti a reklamní agentury uvědomily, že na Čechy musí opatrně. (Ještě obtížnější

to mají třeba ve Francii se známým odporem Francouzů vůči všemu nefrancouzskému.) Současně se však Češi postupně globalizačním trendům přizpůsobují, což se logicky projevuje zejména u mladé generace.

Vzhledem k české mentalitě patří mezi nejčastější reklamní argumenty humor (často i tzv. černý), sexuální symbolika a – vzhledem k nižší koupěschopnosti oproti ekonomicky vyspělejším společnostem – cena produktu. Občas se vyskytne i reklama apelující na nepěknou českou vlastnost, jíž je závistivost.

Reklama patří k nejrychleji se vyvíjejícím oborům. Na tomto omezeném prostoru jsme mohli některé skutečnosti jen naznačit a je nepochybné, že zmíněné trendy se budou dále vyvíjet. Některé se budou prohlubovat, další ustanou a budou nahrazeny jinými. Vztah mezi reklamou a společností je interaktivní,

oboustranný; reklama nás nepochybně formuje, ale i my máme vliv na to, jaká reklama je a jaká bude.

PhDr. Zdeněk Křížek (1952)

Vystudoval žurnalistiku na Univerzitě Karlově v Praze. V současnosti interně přednáší na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně na Fakultě multimediálních komunikací, externě i na Fakultě humanitních studií a na Filozofické fakultě UK. Pracuje jako reklamní textař na volné noze. Je spoluautorem publikací *Jak psát reklamní text* a *Život s reklamou*.

Vladimír Czumalo

ARCHITEKTURA A IDENTITA

RESUMÉ:

Esej se zabývá historickými souvislostmi v architektuře a snaží se vymezit národní identitu ve stavebních slozích. Ukazuje, jak může architektura odrážet identitu národní i individuální. Do jaké míry stavby dokážou stmelovat národ, nastiňuje autor na ukázkách vyňatých z knihy Christiana Norberga-Schulze *Genius loci*. Zároveň také poukazuje na fakt, že stavby provázejí člověka od zrození ke smrti a jsou tak součástí celého života lidského individua. V eseji jsou nastíněny také inspirační zdroje ze zahraničí a jejich vliv na stavby na území České republiky a vnímání identity těchto staveb Čechy. Jedná se například o stavbu bankovního domu Petschek, který financoval židovský bankéř, a zároveň za jeho realizací stojí architekt, který je původem také Žid. Proto je paradox, že ho veřejnost vnímá jako německou stavbu. V závěru eseje autor připomíná, že existují stavby, které odrážejí českou identitu a jsou pro české prostředí charakteristické. Architektura tedy může vytvářet prostředí, se kterým se můžeme identifikovat, nedokáže však programově identitu vytvářet.

SUMMARY:

The essay deals with the historical context in architecture and tries to define the national identity in architectural styles. It shows how architecture can reflect the national as well as individual identity. The extent to which the buildings can unite a nation is shown on the examples taken from the book *Genius loci* by Christian Norberg-Schulz. The author also points out that buildings accompany a man from birth to death and so they form a part of the whole life of a person. The essay also shows the foreign sources of inspiration and their influence on the buildings in the territory of the Czech Republic and perception of those buildings by Czechs. It concerns e.g. the building of the Petschek banking house that was financed by a Jewish banker and at the same time designed by the architect who was also of Jewish origin. Therefore it is a paradox that it is perceived as a German building. At the close of the essay the author points out that there are buildings that reflect the Czech identity and thus are characteristic for the Czech environment. Thus architecture can create an environment that can be identified with, however it cannot create the identity in terms of a programme.

ARCHITEKTURA A IDENTITA

Norský historik a teoretik architektury Christian Norberg-Schulz (1926-2000) ve své knize *Genius loci*¹ zformuloval v závěru kapitoly o Praze myšlenku, která nám umožní vstoupit do problému vztahů architektury a identity přímo a rovnou doprostřed, bez vstupních pojmových zpřesnění, u tak rozostřeného pojmu jako identita ostatně krajně komplikovaných. Autor konstatuje proměny, jimiž město prošlo, přizpůsobení novým funkcím a institucím (nezapomeňme, že reflektuje Prahu vprostřed časů Husákovy normalizace) a pokračuje: „*Ale místo zde zůstává i se svými městskými prostory a se svým*

charakterem krásně obnovené v pozdně barokní polychromii a umožňuje orientaci a identifikaci, jež je hlubší než jistoty či hrozby, které kdy mohly nabídnout bezprostřední ekonomické a politické systémy. Obyvatelé nových obytných souborů přicházejí do staré Prahy, aby si zde stvrdili svou identitu. Dnešní Praha by bez starého centra byla sterilní a její obyvatelé by se proměnili ve vzájemně si cizí přízraky.“²

Odolám pokušení, které dotírá, vrátím-li se s takovým časovým odstupem k textu psanému koncem 70. let minulého století, a nebudu prvoplánově analyzovat, proč dnes pociťuji centrum

¹ Christian Norberg-Schulz, *Genius loci*. London: Academy Editions, 1979

² Christian Norberg-Schulz, *Genius loci: k fenomenologii architektury* (Praha: Odeon, 1994), s. 110

Prahy jako sterilní a s kolika lidmi jsme si náhle vzájemně cizími přízraky. Pro to, co budeme sledovat, je podstatné ono Norberg-Schulzovo spojení „stvrdit svou identitu“. Stefan Glomb v příslušném hesle *Lexikonu teorie literatury a kultury* upozorňuje: „*Konstitutivní relace přitom pokaždé odhalí různé složky identity: identitu jako nadčasovou kontinuitu, jako trvalou konzistenci nezávislou na situaci nebo jako vyrovnaní vnitřní a vnější perspektivy. Z toho plyne, že identita není věcnou, statistickou veličinou (jak by napovídala představa centra osobnosti) ani ničím pevně daným, nýbrž jedná se o proces, jenž se odehrává na spojnicích mezi společenskou interakcí a individuální biografií a v němž jeho aktéři a aktérky konstruují a revidují obraz sebe sama. Chápeme-li identitu jako proměnlivou veličinu, nabízí se otázka, jaké faktory podmiňují stabilitu, resp. nestabilitu, identity (srov. notorickou krizi identity)*

a jaký účinek mají nejen endogenní, ale i sociální a kulturní vlivy.“³

Christian Norberg-Schulz domýšlí podněty Martina Heideggera, které snad na tomto místě postačí připomenout několika větami z textu *Hebel – Der Hausfreund* z roku 1957, zpřesňujícími pojem bydlení: „*Jestliže promyslíme slovo bydlet v dostatečné šíři a bytostné hloubce, stane se pro nás pojmenováním toho, jak lidé na zemi, pod klenbou nebes, putují od zrození k smrti. Je to putování mnohotvárné a proměnlivé. Vždy a všude je však toto putování základním rysem bydlení jakožto lidského způsobu zdržování se mezi nebem a zemí, mezi zrozením a smrtí, mezi radostí a bolestí, mezi prací a slovem. Nazveme-li toto mnohonásobné mezi světem, pak je svět oním domem, jež obývají smrtelní. Jednotlivé domy, vesnice či města jsou oproti tomu stavbami, v nichž*

³ Ansgar Nünning (ed.), *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host, 2006), s. 330

*a okolo nichž se toto mnohonásobné mezi shromažďuje. Teprve stavby přivádějí do lidské blízkosti zemi jako obydlenou krajinu a staví zároveň blízkost sousedského bydlení pod široširá nebesa. Jen obývá-li člověk jako smrtelník dům světa, je mu souzeno postavit dům nebešťanům a obydlí sobě samému.*⁴ Ukazuje, jak silně je identita člověka závislá na přináležitosti k místům. Ukazuje také, jak člověk stavěním vytváří předměty identifikace a jak vyjadřuje, že identitu nalezl.

Dům jako průsečík dvou os existence se mohl stát obrazem pouti od zrození k smrti, protože po většinu času naší kultury byl prostředím této pouti. Individuální identita tu splývá s identitou rodovou, s kontinuitou. Póly narození a smrti nejsou ostatně rovnocenné, všechny kultury ritualizují odchod mrtvého z domu a smyslem řady rituálních úkonů je zabránit

⁴ Kotrba, Viktor., *Česká barokní gotika* (Praha: Academia, 1976), s. 28

mu v návratu. Tak jako římský dům choval v tablinu posmrtné masky předků, vystavujeme dodnes ve svých příbytcích jejich malířské a fotografické obrazy, ale zároveň je chodíme navštěvovat na jejich hroby, od příbytků bezpečně vzdálené. Nenavštěvujeme úmrtní místa, domy, kde dodýchali ti, jež chováme v úctě, ale jejich hroby, pomníky a památníky. Ještě raději ale navštěvujeme rodné chaloupky a světničky. Z pohledu našeho tématu je ale s chaloupkami jedna potíž: architektura se nekoná, chudá chaloupka architekturu přímo vylučuje. I když se díky slavným rodákům zachovaly i pěkné ukázky lidové architektury jako rodná chalupa Františka Vladislava Heka v Dobrušce, Františka Palackého v Hodslavicích, Václava Hanky v Hořiněvsi, Aloise Jiráska v Hronově, Josefa Jungmanna v Hudlících, Františka Křížika v Plánici, Václava Šolce v Sobotce či Dlaskův statek v Dolánkách, architektura



RODNÝ DŮM HERMÍNY TÝRLOVÉ
Příbram-Březové Hory

v plném smyslu je, co naplat, produktem městským.

Jádro problému je v komunikaci. Už výchozí individuální dům sděluje svou uzavřeností a charakteristikami i prvky, které indikují pevnost a stálost, že je oporou svým lidem, zdrojem jejich identity. V architektonické artikulaci rodových sídel se toto sdělení zpřesňuje a rozšiřuje o sdělení identity rodové. Podstatnou roli zde hraje kontinuita a trvání, především v rozměru starobylosti. Viktor Kotrba ve své studii o historismu připomíná v souvislosti s rodovým pietismem množství listin-ných fals, dokládajících původ rodu hluboko v minulosti, a příklad jejich analogie ve vizuální kultuře: korutanští Rosenbergové si v 17. století pořídili ve Friesachu náhrobník z roku 1231, který měl dokládat jejich původ až k rodu Orsini a spojit je tak s římskými císaři. Podobnému pokušení u nás ostatně podlehl Vilém a Petr Vokové

z Rožmberka. Starobylost se dá postavit – nikoliv jako falsum, imitace, ale jako odkaz, evokace. Pozoruhodná stylová vrstva barokní gotiky se zrodila v monastickém prostředí a nemá smysl interpretovat její projevy jen jako sdělení historické kontinuity a středověkého původu cisterciáků, benediktinů a premonstrátů navenek, pro identitu řádů a jejich individuálních příslušníků byl odkaz na minulost ještě důležitější.

Kníže Johann Josef I. z Liechtenštejna dal v parku lednického zámku postavit Hansenburg (Janův hrad). Knížecí architekt Josef Hardtmuth v letech 1807–1810 spojil to, co si kníže nejspíše vybral z musterbuchů, s dobově módními gotickými stavbami, články a detaily a dal loveckému zámečku podobu zříceniny čtyřkřídle středověké stavby s nárožními věžemi. Můžeme ji chápat jako vyznání romantickému kultu zřícenin a vzorům jež poskytly



LEDNICKO-VALTICKÝ PARK, JANŮV HRAD (HANSENBURG),
Josef Hardtmuth 1807 – 1810

jen o málo starší Franzensburg v Laxenburgu či Gotisches Haus v parku ve Wörlitzu. Funkcí stavby ale nebylo jen poskytovat občerstvení, dobrý výhled při parforsních honech a prostředí pro hru šlechtické společnosti na rytíře 14. století. Byla zároveň specifickým pomníkem Jana z Liechtenštejna, v témže století hofmistra habsburského dvora. Připomínala, jak starý rod Liechtenštejnové jsou a jak dlouho drží svou doménu na hranicích Rakous a Moravy. Autentické středověké stavby v okolí Lednice a Valtic nejsou a rodový hrad Liechtenstein stojí až v Dolním Rakousku jižně od Vídně na okraji Vídeňského lesa.

Pro identitu je podstatná fixace původu v prostoru a čase. Kořeny jsou pro to označení sice metaforické, čteme-li ale metaforu doslovně, upozorní na podstatné rysy toho, co hledáme. Lednický Hansenburg ukazuje jedno z mnoha řešení, jak přesadit i s kořeny

a namnožit z odnoží a řízků. Znovu se pracuje především s obrazem, který je schopen svést na jedno místo v podobě portrétní galerie celou genealogii, v podobě historických obrazů celou rodovou historii ve slavných činech předků a v podobě vedut všechna rodová sídla. Hansenburg je obrazem architektonickým a právě obraz je klíčem k problému.

Od rodové identity k širším horizontům kolektivní identity nás může převést příklad románských kostelů. První kamenný kostel postavil na svém Levém Hradci kníže Bořivoj. S ním je spojen také kostel Panny Marie na Pražském hradě. Jeho syn pak nechal postavit rotundu sv. Petra na Budči. Nelze je spojit s jediným sdělením, s jediným významovým horizontem, neindikovaly jen přijetí křesťanství, neoddělitelně sloužily reprezentaci rodové a státní. Jak postupovala vnitřní kolonizace, sestoupily s časnou pozemkovou šlechtou



LEVÝ HRADEC, KOSTEL SV. KLIMENTA

z přemyslovských hradů do rodící se kulturní krajiny. Rychlé odlesňování otevřelo prvotní sídelní niky uzavřené lesy dálkovým pohledům, žitá krajina se zvětšila a začala vyjevovat svůj řád. Panská sídla na návrších, postupně opevňovaná, promítla do krajiny řád lidský, řád společenské hierarchie, řád vlastnictví a moci. Kostely při nich pak řád Boží. Vytvořily v krajině uzly sítě posvátného, která jí dávala smysl. Bylo možno se k nim vztahovat jako k Božímu příbytku, úběžníku, který dává pozemskému životu smysl a připomíná život věčný. Individuální osudy jsou k nim poutány jako k místu křtu, sňatku a pohřbu, vzájemně se v nich protínají a vytvářejí tak vědomí komunity, synchronizují krajinný prostor s prostorem sociálním. Přináležitost ke kostelu a přináležitost k místu jedno jsou.

Tady se vyjevuje podstatný rozměr: spojení individuální a kolektivní identity.

Kostel je bodem, v němž se protínají. Kostel dává smysl sídlu i komunitě, která je obývá, spojuje aktuální žitý čas každodennosti se svátečností, dotýkající se věčnosti. Sídlu se proměňuje v periodách rozvoje i úpadku, jeho stavby se přestavují, dožívají a nahrazují novými, kostel trvá. Jednoduše řečeno; kostely nám ukazují, kde jsme doma. Neumí to jen sakrální stavby. Stavby významné pro městskou či venkovskou komunitu jsou schopny fungovat jako zástupný objekt identifikace pro celek sídla. Zafixovány pak procházejí procesem, který můžeme nazvat emblematizací či ikonizací. Typickou zástupnou stavbou jsou radnice. Obvykle koncentrují představu města o sobě samém a sdělení, které o sobě město vysílá. Může se jím ale stát i stavba, která tuto ambici primárně nemá. Jako příklad tu může posloužit Hubáčkův televizní vysílač na Ještědu, který krátce po svém postavení zcela ovládl emblematiku města Liberce.



POUTNÍ KOSTEL SV. JANA NEPOMUCKÉHO
JAN BLAŽEJ SANTINI-AICHL 1719–1722, PO 1735
Zelená hora u Žďáru nad Sázavou



JEŠTĚD

Nadužívání takového emblému jej sice vyprazdňuje, nelze ale popřít, že zároveň zpevňuje jeho fungování podobně, jako to činí jazyková kliše.

Už jsme narazili na problém identity národní. Není tu místo na řešení křehkých otázek národní architektury, nahradíme je proto přímočarou, byť sémanticky nečistou otázkou: Lze postavit národní identitu? Snažil jsem se alespoň ve zkratce naznačit, jak stavby ukazují, kde jsme doma. Nemá ale smysl hledat univerzální odpověď, spojení národní identita obsahuje jednu konstantu a jednu proměnnou. Nelze srovnávat situaci, kdy zdrojem kolektivní identity je zemská příslušnost a organicky se prolíná územní, státní a dynastický princip, se situací, kdy si hledání národní identity zvolilo cestu jazykovou a kdy je nově konstruována národní historie a mytologie. Nerespektovat to by znamenalo zaměňovat zdroj a výtvor.

Volba jazykové cesty samozřejmě preferovala v budování národní identity literaturu a divadlo a vizuální kulturu ponechala na periferii. Architektura 19. století přitom ve stylovém médiu historismů, nejprve evokativních, posléze přísných, řeší rovněž otázky vlastního jazyka a otázka národní architektury se stává věcí volby stylu. Nové německví manifestoval v letech 1830–1842 Leo von Klenze budovou Walhally, replikou Parthenonu na athénské Akropoli. Brzy ale německá uměnověda soustředila argumenty o německém původu gotiky a v debatách o gotice jako výrazu německého ducha, které se samozřejmě nevyhýbaly ani zemím Koruny české, byla gotika, navzdory karlovenské a husitské tradici, z hledání českého národního slohu načas vyloučena. Uplatnila se až v době, kdy si ji úspěšně se emancipující a sebevědomí nabývajících česká společnost mohla vzít zpátky a například Mockerův neogotický kostel



WALHALLA, LEO VON KLENZE 1830–1842
(fotolitografie mezi 1890 a 1905)



VICENZA, PALAZZO DELLA RAGIONE (BASILICA),
ANDREA PALLADIO 1549–1616

sv. Ludmily na Královských Vinohradech (1888–1892) se přímo vztahuje ke gotické katedrále českých králů.

Modelovou ilustraci problému poskytuje pražské Národní divadlo (Josef Zítek, Josef Schulz 1866–1883). Stavba reflektuje a přímo cituje italské renesanční stavby, Palazzo della Ragione zvané Basilica ve Vicenze (Andrea Palladio 1549–1616) a Villa Farnesina v Římě (Baldassare Peruzzi 1509–1511). Východiskem typu a dispozičního řešení je pak k. k. Hof-Operntheater ve Vídni (August Sicard von Sicardsburg, Eduard van der Nüll 1861–1869) a Neues Hoftheater v Drážďanech (Gottfried Semper 1871–1878). Nic z domácí stavební tradice. Italská renesance a mezinárodní neorenesance navíc vstupují do kontextu, kde s jedinou výjimkou plnohodnotný renesanční projev zcela chybí. Národní divadlo je přesto stavbou obecně považovanou za nejčeštější z českých, tolik národních

obsahů se do ní promítlo. Stalo se svatyní, kde se po generace stvrzuje národní identita v míře, jež zůstala nedostupnou srovnatelným svatyním, Národnímu muzeu či národnímu pohřebišti na Vyšehradě. Architektura tu není zdrojem, srovnáme-li například dvě prakticky současně stavěné divadelní budovy stejné ambice, pražské Národní divadlo a Operaház v Budapešti (Miklós Ybl 1875–1884), jsou zaměnitelné. Univerzální forma neorenesance, která je společným vlastnictvím celé evropské kultury, je ve své monumentálnosti dobře naplnitelná národními obsahy. Je i není to architecture parlante, protože to, co mluví, není architektura. Obě stavby mluví společným jazykem c. a k. mocnářství a sdělují jen velmi obecné věci o velikosti a významu ideje, kterou nespecifikují. Překlad do národních jazyků je svěřen malířství a sochařství. Loggii Farnesiny vymaloval Raffael, Zítково Velké foyer nabízí stejný architektonický rámec českým malířům



NÁMĚSTÍ MÍRU S KOSTELEM SV. LUDMILY OD ANGLICKÉ ULICE
Praha 2 – Královské Vinohrady,
fotografie kolem 1900



NÁRODNÍ DIVADLO, JOSEF ZÍTEK – JOSEF SCHULZ 1866–1883
Praha 1 – Nové Město

a českému ikonografickému programu a dává jasně najevo, že se pohybujeme stejně vysoko.

Když jsem si při práci na rozhlasovém cyklu o německé architektuře v Praze udělal malou anketu, jaká stavba je tu dnes vnímána jako německá, vyšla mi jediná: Petschkův palác na nároží ulic Politických vězňů a Washingtonova. V letech 1923–1927 jej pro bankovní dům Petschek a spol. postavil Max Spielmann. Co je tu německého? Stavebníkem byl dr. Julius Petschek, významný židovský bankéř a podnikatel. Architekt byl rovněž pražský, německy mluvící Žid, který hojně projektoval pro pražskou židovskou obec a v roce 1939 před Němci emigroval do Francie. Na formě stavby, nacházející působivou syntézu neoklasicismu a neobaroka, nevidím nic, co by se dalo spojit s německou architekturou, tvarosloví odkazuje jen k francouzskému baroku. Budova existuje už 84 let, ale o jejím

výrazu rozhodlo šest z nich: V letech 1939–1945 tu byla úřadovna Geheime Staatspolizei, místo krutých výsledků a poprav českých vlastenců. Do monumentalizující těžké kamenné fasády tak byly záhy i zástupně projektovány všechny negativní významy, spjaté s německou okupací, a z elegantní, francouzsky orientované stavby pražského židovského architekta se stala hrozivá německá architektura.

Stavba se snadno může stát předmětem identifikace, a tím zdrojem identity v prakticky neomezeném počtu horizontů od individuální přes nejrůznější formy kolektivní, z nichž jsme nechali stranou například pro architekturu zajímavou identitu korporátní, až po ty nejvyšší. Fragnerův čestný dvůr a slavnostní vstup do Karolina mi vždy připomene, že mám být hrdý na příslušnost k akademické obci. Jsou stavby, před nimiž a v nichž si stvrzují identitu svou a obyvatel



HOF-OPERNTHEATER, AUGUST SICARD VON SICARDSBURG
– EDUARD VAN DER NÜLL 1861-1869
Viedeň, k. k.



THEATERPLATZ, NEUES HOFTHEATER (SEMPEROPER)
GOTTFRIED SEMPER 1871-1878
Drážďany

svého města – jako Čech, jako křesťan. Jsou dokonce stavby, které mi vzepětím ducha a vůle svých tvůrců otevírají identifikaci s velikostí lidského rodu obecně. To všechno stavby umějí. Neznamená to ale automaticky, že to umí architektura. Je oprávněné žádat na architektuře, aby pro naše životy utvářela prostředí, v němž můžeme nacházet svou identitu. Nesmíme po ní ale chtít, aby nám ji přímo postavila, či ji vinit z její ztráty. To architektura ze své podstaty neumí.

PhDr. Vladimír Czumalo, CSc. (1954)
Studoval obory dějiny umění a estetika na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze (1974–1979). V současné době přednáší na této fakultě a na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze. Specializuje se na dějiny a teorii architektury, především 19. a 20. století, dějiny a teorii města, dějiny a teorii výtvarného umění a dějiny kultury.

Radomíra Sedláková
**SOUČASNÁ ČESKÁ
ARCHITEKTURA JAKO ODRAZ
STAVU SPOLEČNOSTI**

RESUMÉ:

Architektura je významným kulturním fenoménem, který vypovídá o stavu společnosti, přičemž na rozdíl od jiných uměleckých druhů se vyznačuje větší mírou setrvačnosti, neboť projekt a realizace jdou za sebou často s několikaletým zpožděním. Autorka se věnuje vývoji architektury na území České republiky před obdobím socialismu, v období 1948–1989, kdy byl pojem architektura nahrazen pojmem výstavba, jakož i situaci po roce 1989, kdy stát přestal být investorem téměř čehokoli. Autorka ve své eseji popisuje nejenom trendy v architektuře a jejich vazby na společnost, ale z každé epochy uvádí i četné příklady. V závěru své eseje autorka popisuje aktuální dění: od zateplování a estetizace panelových domů přes četné řadové zástavby nových rodinných domů až po velké developerské projekty.

SUMMARY:

Architecture is an important cultural phenomenon, which speaks of the situation in society, and unlike other kinds of art it distinguishes itself by a higher level of inertia, since the implementation often follows the project after a several-year delay. The author deals with the situation in architecture in the territory of the Czech Republic before the Socialist period, in 1948–89, when the term “architecture” was replaced by “building development”, as well as the situation after 1989, when the state stopped being the investor in almost everything. In her essay, the author describes the trends in architecture, their links to society, as well as provides numerous examples from each period. At the close of the essay, the author describes the current situation: from over-cladding and face lifts of panel apartment buildings, to various repetitive housing developments to large development projects.

SOUČASNÁ ČESKÁ ARCHITEKTURA JAKO ODRAZ STAVU SPOLEČNOSTI

Čtu si článek nebo knihu o domě. Dostávám více či méně přesný popis toho, kde dům stojí, jak vypadá, jakou má konstrukci, jaké materiály byly při jeho stavbě použity. Dozvim se, jaké funkci slouží a jaké má k tomu vnitřní uspořádání, v jakém architektonickém slohu je postaven. Budu-li mít štěstí, dozvim se i to, kdo dům navrhl. Je-li to text o historické stavbě, dovím se často i to, jaké byly jeho osudy v dějinách – kdo ho postavil, kdo ho prodával a kdo ho kupoval... Také si mohu někdy přečíst, kolik dům stál a kdo na něm pracoval – historie domů jsou bohaté a mohou být barvitě vyprávěny. A nejen domů, ale i jejich souborů,

ba celých měst. Čtení o domech bývá dostatečně zajímavé, často napínavé a hodně poučné.

Avšak ono si lze číst i z domů samotných. I to je „čtení“ dostatečně zajímavé, stejně často napínavé a také dostatečně poučné.

Domy – architektura – jsou nadány znakovostí, tedy schopností svým vnějším výrazem vypovídat o tom, co je s nimi spojeno. Díky tomu je architektura jedním z nejdůležitějších prostředků, jež vypovídají o stavu společnosti, která ji pořídila a která ji užívá. V architektonických dílech si můžeme číst o ledasčem – nejen o technické, technologické, materiálové

a konstrukční úrovni společnosti, ale stejně tak o úrovni její kultury, o jejím vztahu k lidem, vztazích mezi lidmi v ní, o jejích hodnotových systémech, o vztahu k přírodě, vztahu k historii atd. I tam, kde máme o společnosti k dispozici dostatek dokumentárního písemného materiálu, architektura dokáže dobře stvrzovat, či naopak vyvracet, zda to, co o sobě společnost píše a proklamuje, je skutečně pravdivé.

Architektura neumí lhát. Architektura nemůže lhát. Architektura vzniká na základě společenské objednávky, podle potřeb a v závislosti na zdrojích, které společnost má k dispozici (a je lhostejno, zda jsou to objednávky a prostředky soukromé, nebo veřejné). Architektura není soukromá činnost. Jen málokterou stavbu si architekt může postavit sám pro sebe, výhradně podle svého přání a za své prostředky – a i tam je vázán tím, jaká je aktuální materiálová základna jeho

doby, a samozřejmě je vázán aktuální legislativou, tedy zákony, normami, vyhláškami a předpisy.

Současná česká architektura poskytuje čtení sice vzrušující, ale ne zcela veselé. Ovšem než si v ní začneme číst, je nutno se poněkud ohlédnout. Nejen k tomu, co je považováno za vrcholy české architektury, totiž do gotiky, baroka nebo funkcionalismu. Musíme se zastavit u období současnosti těsně předcházejícího – do let 1948–1989. Z počátku té doby to vypadalo, že podle tradice bude architektura pro společnost významným kulturním fenoménem. Že bude rozvíjet tradici předcházející etapy a bude vypovídat o společnosti s vysokou kulturou způsobu života, společnosti demokratické a zároveň racionální, jak to bylo charakteristické ve 20. a 30. letech. I když architekti přestali být svobodným povoláním a museli být zaměstnáni v projektových

ústavech, nezdálo se jim, že by muselo nutně dojít k nějaké zásadní změně v charakteru jejich tvorby. Jenomže na počátku 50. let k zásadní změně došlo – architektura přestala navazovat na své vlastní tradice, byla mocensky donucena k převzetí cizího vzoru, socialistického realismu, který dal jasně najevo, že společnost je pod rozhodujícím vlivem mocnosti Sovětského svazu. Historismus se sice v českých zemích projevoval už v 19. století, kdy měl dokonce v sobě jasný národní náboj – příklon k českému vyjadřovalo tehdy použití novorenesančního architektonického tvarosloví. Jenomže historismus socialistického realismu pracoval s jiným východiskem (základní úsloví – socialistické obsahem, národní formou, aniž by pro architekturu někdo specifikoval, co to vlastně znamená). Sice se znovu doporučovala novorenesance, ale již v ideologickém pojetí (použití jihočeské renesanční architektury bylo považováno za

vzor pokroku, jakoby návaznost na husitskou tradici), výslovně byly zakázány inspirace z gotiky (církevní tmářství), z baroka (násilná rekatolizace) a samozřejmě z doby funkcionalistické (buržoazní společnost). Ovšem architektura má svá vlastní pravidla, daná do velké míry tím, že nejde jen o „čistý“ druh umění, architektura musí dbát na tři základní hlediska, která formuloval již v 1. století n. l. Vitruvius – pevnost, účelnost a krásu. Znamená to, že její estetická hodnota nemůže být dána jen ideologickým příkazem, ale nutně musí odrážet také aktuální funkční uspořádání stejně jako možnosti materiálově technické základny. V polovině 50. let bylo jasné, že socialistický realismus v historizující podobě je pro architekturu neudržitelný. Přispěla k tomu i ekonomická situace země, zároveň bylo stále méně pochopitelné, proč nové stavební materiály a nové druhy konstrukcí mají být oblékány do historizujícího

kabátu – a architektura byla souhrnem toho a samozřejmě dalších okolností zdiskreditována. Začala se stydět mluvit o kráse, o estetických i klasických architektonických hodnotách. Přestala mluvit o proporcích, o měřítku, o kompozici – a začala mluvit o počtu bytů a o zprůmyslnění stavebnictví. Avšak v 60. letech si ještě dokázala udržet důležité společenské postavení – odvrácení se od historismu ji přivedlo k obnově inženýrského citění, které bylo pro českou architekturu první poloviny 20. století charakteristické (a které ji přivedlo na vysokou evropskou úroveň). Začala hledat a používat nové konstrukční, technologické a materiálové přístupy, dokázala silou architektského zaujetí navázat na aktuální světové trendy, hbitě reflektovala nové kompoziční přístupy, a díky tomu velmi úspěšně odrážela dynamičnost doby. Ještě dokázala vytvořit stavby, které zaujaly v evropském měřítku – soubor

Národního shromáždění (Karel Prager, Jiří Albrecht, Jiří Kadeřábek), televizní věž s hotelem na Ještědu (Karel Hubáček, Zdeněk Patrman), nové věže kostela v Emauzích (František M. Černý) atd. Vše skončilo na počátku 70. let (architektura má na rozdíl od jiných uměleckých druhů větší míru setrvačnosti, neboť projekt a realizace obvykle následují se zpožděním, což v dobách socialismu dělalo až 15 let). Tam už byla architektura definitivně odkloněna na kolej téměř výrobního procesu s potřebou zvyšovat efektivitu práce a snižovat náklady. Paradoxně právě v té době se objevily oficiální materiály, které zdůrazňovaly starost společnosti o blaho lidu (nikoli lidí), a architektura je spolehlivě usvědčovala ze lživosti výsledky své činnosti. Tam, kde se mluvilo o rozvoji osobnosti, rostla kolem měst bezvýrazná sídliště z polotovarů prefabrikovaných domů – a lživost slov byla prokazována s nepřehlédnutelnou názorností,



FEDERÁLNÍ SHROMÁŽDĚNÍ
Zdroj: archiv GAMA

navzdory propagandistickému úsilí. Zvláště když v tisku, ať odborném nebo všeobecném, bylo slovo architektura zaměněno slovem výstavba – jako by jazyk sám uměl pojmenovat, co se vlastně stalo. Rozhodující byla rychlost a láce – jak projektu, tak realizace. Prefabrikace byla rozhodující, použití co nejmenšího množství stavebních prvků vysoce žádoucí. I stavby, které se z prefabrikace vymykaly, musely být před realizací schváleny stavební firmou, která je měla stavět. Byť to neodpovídalo potřebám lidí, výmluvně to odráželo stav tehdejší společnosti a její hodnotové priority. Všechno lze dodnes přechíst v dochovaných stavbách, nejen na panelových sídlištích. Po roce 1989 se situace zásadně změnila. Stát téměř přestal být investorem čehokoli. Do popředí se dostaly soukromé firmy, ať zahraniční, které sem vtrhly s nebývalou razancí, tak domácí, které se rychle začaly vynořovat. Stavební firmy se musely

velmi rychle naučit stavět podle potřeb investorů a architektů, tedy nejen podle svých možností. Razantní změnu prodělala výrobní základna – zatímco do této doby možnosti použít na stavbě věci z dovozu byly velmi omezené, najednou se otevřel široký trh, který architektům nabízel téměř cokoli. Domácí výrobci v podstatě vyklidili pole. Nastoupila také hojnost zahraničních investorů, kteří nabízeli, že vyřeší palčivé problémy měst, zvláště s dlouho nezastavitelnými prolukami v historických jádrech. A města parcely ráda prodávala (přineslo to okamžité peníze a zároveň snížilo množství majetku, za nějž bylo nutno nést odpovědnost) a v případě potřeby nepožadovala dodržení existujícího územního plánu a někdy ani ne pravidel podle stavebního zákona. Termín urbanismus byl považován za projev totalitní moci, územní plán za něco, co nemá žádnou váhu. Všichni byli opojeni novými možnostmi, které slibovaly

především svobodu téměř v čemkoli. Začalo se stavět hodně, rychle (někdy zdánlivě i rychleji, než se projektovalo) a s pocitem, že vše je dovoleno. Volnost tvarů i volnost barev byly jakousi reakcí na dobu předchozí.

První polovina 90. let se typologicky nesla ve znamení bank a autosalonů, slohově kdesi v poblouzněném postmodernismu. Bujaré křivky, agresivní barevnost, k tomu opojení novými dostupnými materiály – to vše ukazovalo horečnou touhu rychle se vyrovnat okolnímu vyspělému světu. Zřejmě nejcharakterističtější stavbou oněch prvních let se stalo Bobycentrum v Brně (Jiří Horák, Josef Pálka), okázalý areál volného času, pracujících v interiérech především s vytvářením zdání luxusu velkého světa. Ovšem ono bezbřehé hledání v historii, používání prvků kdysi nekombinovatelných i jistá tvarová a barevná uvolněnost se velmi rychle okoukaly, rychle ukázaly, že neodpovídají místní architektonické

tradici. Jako by do této země a do této společnosti nepatřily – z minulosti byl poměrně rychle vybrán právě ten styl, od něhož se postmodernismus chtěl tak odlišit. Vlastně již od poloviny 80. let se tu projevoval charakteristický český nový funkcionalismus, jehož první a nejvýraznější proklamací se stal Dům ČKD v Praze Na Můstku (Jan Šrámek, Alena Šrámková). Střídmý a racionální funkcionalismus se postupně stal stylem vedoucím. Zřetelně se v tom odrážela zvláštní nostalgie po 20. a 30. letech 20. století, po době utváření moderního, demokratického Československa, vyspělé průmyslové země s vysokou úrovní aktuální kultury se vším, co toto slovo znamená. Nostalgie provázená vědomím, že tentokrát návaznost na tuto tradici nikdo násilně nepřeruší, a byl to pocit, který sdíleli architekti stejně jako stavebníci. A možná v tom byla i touha vymazat z paměti oněch 40 let nedemokratického a kulturně omezeného vývoje. To mělo i nežádoucí

důsledky – mj. byly zničeny všechny stavby a interiéry tzv. bruselského stylu s pocitem, že úspěchy socialismu byly jistě jen propagandistické (v roce 2008 uspořádaná výstava Bruselský sen do jisté míry hledala k tomuto „vymazání z paměti“ ospravedlnění).

Na rozdíl od první poloviny století se nový funkcionalismus rychleji prosadil v budovách neobytných. Už druhá polovina 90. let přinesla soukromé i státní administrativní budovy, které poutaly svou jednoduchou formou, dobrými proporcemi a pečlivě promyšlenou jednoduchostí. To představují např. Office center Římská v Praze (A. D. N. S.) nebo Základní umělecká škola v Liberci (Pavel Janoušek, Boris Šonský). Je zřejmé, že nebyl důvod k tomu, aby společnost lpěla na tradici právě ukončené historické etapy. Po roce 2000 už většina budov držela jasně novofunkcionalistický charakter – i když

se objevila podobná situace jako ve 30. letech –, styl získal své odpůrce či ne-vyznavače. Ti se buď drželi rozvíjení tradice moderní architektury v té linii, jak byla ve světě rozvíjena téměř bez přerušení, nebo s (pravděpodobně ne vždy uvědomělým) odkazem na potřebu vyjadřování vyšších hodnot než jen základních funkčních hledali možnosti obohacení funkcionalistických pravidel tvarově bohatším a výrazově nasycenějším způsobem. Asi nejlepší ukázkou tohoto stylu je budova Podniku výpočetní techniky v Praze-Vysočanech (Jan Hančl) či Konstruktivního centra Škoda v Mladé Boleslavi (Michal Hlaváček).

Konec 20. století vnesl do rozvoje české architektury do té doby nepřilíh častý typologický druh – nájemní kancelářské budovy. Již ne firemní sídla, kde se architektura stala svého druhu reprezentačním prvkem, ale developerské objekty, které jsou dokončeny v základní stavební podobě



KONSTRUKTIVNÍ CENTRUM ŠKODA
Mladá Boleslav

a jejichž interiér se upravuje podle požadavků nájemce jednotlivých prostor. Architektura se tu náhle dostala do nové situace – musí hledat univerzální výraz, neboť neví, komu vlastně bude sloužit. Přitom tento výraz je zároveň svého druhu reklamním prvkem – má za úkol lákat potenciální nájemce. Vede to k jinému přístupu při řešení architektonické úlohy. Začíná se hledat atraktivní tvar, jehož atraktivita je především vnější – i za cenu komplikovaných konstrukcí, složitých detailů, a to především ve vnějším obalu. Architektura přestává být jednotná a ve stejnou dobu přestává dbát na trvanlivost. Celou dobu své existence vytvářela architektura díla „pro věčnost“, najednou v základu počítá s možností proměny (např. „převlečení“ obvodového pláště za modernější, a to nejen z důvodů větší energetické úspornosti, ale prostě z důvodů módních), ba dokonce s možností likvidace – až daná funkce

nebude potřebná, až stavba přestane být pro svého majitele výhodná nebo výnosná, prostě se zbourá. Zvláště tato druhá poloha vede k vytváření architektonických iluzí, které jsou nejmarkantnější na objektech určených k nakupování. Jejich jednoduchý objem a nejjednodušší konstrukce jsou dekorovány do iluzivně bohatého a rozmanitého prostředí. Architektura to samozřejmě nedělá o své vůli. To ani neumí a nemůže. Ona v tom pečlivě reaguje na požadavky společnosti, respektive těch, kdo ji pořizují. Společnost je stále rychlejší, dynamičtější, nemá čas se obracet do minulosti. A ani ji nezajímá to, zda za sebou zanechá trvalejší stopu. S rozvojem komunikačních technologií přestává dbát na trvanlivost, přestává dbát na nutnost zachovat po sobě trvalejší svědectví. Nemá čas – svět interpretuje klipovitě, zkratkovitě, přitom s potřebou v tom rychlém pohybu dopředu zaujmout něčím na



PODNIK VÝPOČETNÍ TECHNIKY
Praha-Vysočany

první dojem. Nepotřebuje prostředí z pevných stavebních materiálů a s jednou pro vždy daným výrazem. Potřebuje prostředí rychle vytvořené a rychle proměnitelné, místo cihly či kamene je pro ni vhodnější sádkokarton, který dokáže vytvořit iluzi čehokoli. Není to specifikum české architektury, týká se to architektury současnosti obecně – jen česká architektura do toho vstoupila příliš prudce.

Typický objekt současnosti je administrativní budova, donedávna stavěná podle jednoduchého schématu: ocelová skeletová konstrukce a zavěšený skleněný obvodový plášť. Tedy konstrukce, která potřebuje dokonalé zastínění (žaluzie před okny nebo za okny) a dokonalou klimatizaci po celý rok (nadměrná spotřeba energie). Pokud nejde o halový prostor, vnitřní příčky jsou ze sádkokartonu, v každém případě jsou však sítě vedeny buď v podvěšených podhledech, nebo

ve zdvojených podlahách. Půdorys stavby i její plášť mohou být řešeny zcela volně až nahodile. Ve vnitřním řešení jsou potlačeny klasické vertikální komunikace, schodiště je pouze nouzové, předpokládá se pohyb výtahy. Lhostejno, ve kterém městě stavba stojí. Jen výjimečně jsou stavby komponovány do souvislých celků, které mají čitelný jednotný záměr. To je příklad souboru zvaného The Park v pražském Chodově, kde jsou jednotlivé stavby stíněny zelení popínající se po konstrukci předsazených skleněných stěn (Jakub Cigler, Vincent Marani), nebo souboru BB Centra (Jan Aulík, Jakub Fišer). Posun směrem k energeticky méně náročným budovám zatím u nás probíhá relativně pomalu.

Budeme-li sledovat českou společnost podle nejčastěji zastoupených typologických druhů, zjistíme, že na konci zájmu jsou stavby kulturní a stavby určené mládeži (nejen školy),



THE PARK
Praha-Chodov

ještě donedávna většina nových objektů vznikala z iniciativy soukromých investorů. Obce byly investory významnějších staveb jen výjimečně, až v posledních několika letech, kdy se jim podařilo vyřešit základní problémy a také zbohatnout, začínají se stávat investory – nejčastěji sportovních staveb a z nich především aquaparků. Bráno pohledem na rozsah investic, je veškerá architektura daleko v pozadí za stavbami dopravními, a to především liniovými. Česko má potřebu se přepravovat, nejraději v automobilech a ve velkých kapacitách. Prohlédnuto místně, zřejmě nejzajímavější je typologická proměna brněnské architektury (stylově zůstává výraznou oblastí čistého nového funkcionalismu) – Brno je podle počtu, rozsahu a architektonické kvality nových staveb nejvýznamnějším vysokoškolským centrem země. Samostatnou kapitolou české architektury je bydlení. Po roce 1989 na několik let vymizelo z investičních

aktivit. Stát přestal být investorem bytových staveb, s výjimkou objektů pro seniory, které rostly v hojné míře a staly se zvláště v 90. letech zajímavými ukázkami obytné architektury (spolu s několika výjimečnými domy s malými byty, zvanými startovními). Soukromí investoři a developéři dlouho nepovažovali bydlení za spolehlivou a dostatečně výnosnou investici. První změny nastaly až ve druhé polovině 90. let, kdy se ukázalo, že je nedostatek pohodlných a reprezentativních bytů. První objekty dostatečně dbaly na charakteristické architektonické řešení, ať to byl v Praze např. solitér v Podolí (Milan Hrůza, Pavel Obermann, Petr Dufek) nebo celé skupiny Hvězda (Vlado Milunič), U Kříže (Karel Prager) či v Litomyšli obytný soubor U Nemocnice (Josef Pleskot, Monika Vydrová, Viktor Rudiš, Radek Kolařík a další). Přitom žádný z nich se netajil inspirací ve funkcionalistické tradici.

Od počátku 21. století se domy pro bydlení staly jednou z hlavních oblastí současné české architektury. Velmi rychle se rozdělily do několika skupin. První tvoří domy označované za luxusní, z nichž některé jsou vskutku architektonicky vyspělé a s vlastní charakteristikou, jako např. Vila Park Strahov nebo Central Park v Praze (A69). Zajímavé je, že tyto autorské domy již většinou opustily prvoplánovou návaznost na funkcionalismus a jsou mnohem výraznější (za zmínku stojí, že se občas objevují odkazy k dědictví bruselského slohu). Některé bytové domy jsou však luxusní spíše cenou či velikostí bytů, méně již architekturou – bývají to obvykle halasně propagované developerské projekty, u nichž ovšem není vždy uveden autor architektonického řešení. Druhou skupinu tvoří domy, které se tváří jako průměrné moderní bydlení, obvykle opět bez uváděného architekta, v enklávách, které nedbají

na urbanistické řešení, nedbají na potřebný charakter veřejného prostoru a nabízejí architekturu bezvýraznou, ve stylu, jenž lze nazvat pokleslým novofunkcionalismem. Charakteristické pro ně jsou nekvalitně řešené dispozice. Poměrně často se objevují nové domy v prolukách, které obvykle se značnou úspěšností reagují na okolní prostředí, jako např. dům v Brně v Kozí ulici (Markéta Veselá). Tyto domy obvykle mají přízemí uvolněné pro občanské vybavení, aby obohatily vybavení ulice (a také aby daly možnost vyššího příjmu z nebytového prostoru). Zvláštní druh představují domy, které jsou vysoce ceněny mezi architekty pro svůj vnější vzhled, přitom nemají příliš kvalitní dispoziční řešení – a obvykle se také pomaleji prodávají. Fenomémem posledních let jsou domy panelové a jejich proměna. Byly zpočátku odsuzovány a zřejmě se předpokládalo, že je lidé postupně opustí. Ukazuje se však, že vysoká cena a nepříliš

vysoká kvalita dispozičních řešení nových staveb stejně jako minimální pozornost věnovaná veřejnému prostoru mezi domy a dostupnosti občanského vybavení v nových lokalitách lidí v panelových domech drží. Nutnost snížení energetické náročnosti staveb zároveň dala těmto domům konečně šanci na to, aby byly dokončeny. Aby dostaly fasády a zajímavé architektonické prvky aspoň v minimální míře (závěťří, zádveří, markýzy, někdy i nové balkony či lodžie) a někde jejich hmota byla doplněna nástavbami. Také se na nich začala uplatňovat barva (byť s bujarostí poněkud přehnanou, leč pochopitelnou coby reakce na dosavadní sídlištní jednobarevnou šed'). Samostatnou kapitolu tvoří domy rodinné. Z 90. let je vidět, že nemožnost uspokojit vlastní bydlení zakoupením bytu (nové nájmy očividně nebyly k dispozici) vedla lidi k ochotě osidlovat kolonie řadových domů nevalné architektury, jen s příslibem střechy

nad hlavou a třeba i vlastního malého pozemku. Domy, které byly přebírány ze zahraničních katalogů a z ekonomických důvodů ještě zjednodušeny, zaplnily rozlehlá území především kolem Prahy a v blízkých obcích Středočeského kraje. Ve výsledném působení jsou to rozložené, na ležato postavené panelové domy. Je z nich čitelné, že česká společnost měla velký hlad po bydlení a jen minimální možnosti si vybrat něco kultivovaného a hodnotného.

Špatné zkušenosti s tímto druhem bydlení, doprovázené vyšší ekonomickou úrovní lidí a dostupnějšími hypotékami vedla k postupnému narůstání rodinných domů stavěných na objednávku podle individuálních projektů architektů. I tady lze najít velké reprezentativní vily stavěné na míru pohodlného až luxusního bydlení (Ladislav Lábus, Jan Hančl, Josef Pleskot, Markéta Cajthamlová, Jan Míček, Luděk Rýzner a další)

a vedle toho velkou skupinu rodinných domků, které jasně dávají najevo, že jde v první řadě o ekonomické řešení – velmi často s dobrým nápadem (všichni jmenovaní a např. Petr Kolář a Tomáš Lapka, Ján Stempel, Pavel Nasadil, Svatopluk Sládeček a další). Nicméně vycházejí z toho (zvláště ve volné krajinné zástavbě na okrajích obcí) domy poněkud jednoduchého „stodůlkovitého“ řešení – sevřený objem se sedlovou střechou je doprovázen předsaženou dřevěnou terasou či verandou. Jako by se tu demonstrovala touha po klidném vesnickém životě téměř tradičního typu (ovšem již bez doprovodného hospodářství).

V souhrnu – čtení v současné české architektuře ještě není úplně optimistické. Lze si přechíst, že současná česká společnost není ještě hodnotově usazená, je velmi rozmanitá a dává přednost tradičním vzorům a způsobům života. Má ráda

ekonomická (nebo aspoň ekonomicky působící) řešení. Bedlivě sleduje vlivy ze zahraničí a – po době nekritického přebírání – s nimi zachází s větší rozvahou. Zvolna si začíná uvědomovat, že architektonickou disciplinou je také urbanismus, který se stará o prostředí pro člověka, a ne pouze pro plynulý provoz automobilové dopravy. Zároveň však pohled na celkovou množinu toho, co bylo postaveno za uplynulých 20 let, ukazuje, že stále ještě většina společnosti zůstává málo zasažena architekturou a stále ještě dává hodně prostoru tradičnímu českému kutilství, v němž je hodnota vlastnoruční práce postavena výše než jakákoli hodnota jiná (a nutno konstatovat, že i výše než hodnota památková). Vztah ke stavebnímu a architektonickému dědictví si zasluhuje samostatné pojednání. Česká společnost si ještě neuvědomuje, že architektura je stále více věcí politickou. Architektura docela zřetelně ukazuje, že česká společnost si

jí zdaleka neváží a nedbá na ni tak, jak by sama pro sebe potřebovala.

Doc. Ing. arch. Radomíra Sedláková, CSc.
(1950)
Absolvovala Stavební fakultu ČVUT v Praze, obor architektura, a postgraduální studium estetiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Titul kandidáta věd získala v Ústavu teorie a dějin architektury a urbanismu v Moskvě. Do roku 1984 pracovala v Kabinetu teorie architektury VÚVA, kde se věnovala metodologii hodnocení architektonických děl. Od roku 1985 působí v Národní galerii v Praze, kde založila a nyní spravuje sbírku architektury. Od roku 2007 přednáší na katedře architektury Stavební fakulty ČVUT. Připravila několik desítek výstav o české architektuře a architektech 20. století. Věnuje se také odborné publicistice. Mimo jiné spolupracovala na přípravě knih *Prague architecture guide, Obrázky z pražské architektury, Stavební slohy v Česku a 20. století české architektury*. Od roku 1993 je předsedkyní soutěže Stavba roku.

Veronika Štefanová
**JAK ČESKÝ JE ČESKÝ
NOVÝ CIRKUS**

RESUMÉ:

Esej se věnuje tématu českého nového cirkusu v kontextu současného divadelního a performativního umění uváděného na našem území. Na český nový cirkus je nahlíženo divadelním prizmatem, přičemž hlavním cílem eseje je najít a popsat specifika, která nový cirkus s českým uměleckým prostředím spojují. Součástí eseje jsou i kulturně politické aspekty českého nového cirkusu stejně jako jeho společenský dopad a mezinárodní přesah. Pro bližší charakteristiku současného stavu českého nového cirkusu jsou uvedeny vlivy cirkusových umění na českou divadelní kulturu od avantgardy do současnosti, přičemž současné české novocirkusové umění je demonstrováno na tvorbě profesionálních souborů.

SUMMARY:

The essay deals with the topic of the Czech new circus in the context of contemporary theatre and performance art staged on our territory. The Czech new circus is viewed through the theatrical prism and the main goal of the essay is to find and describe the specific features connecting the new circus with the Czech artistic environment. The essay also includes the cultural and political aspects of the Czech new circus as well as its social impact and international overreach. For the detailed specification of the present state of the Czech new circus, the influences of circus art on the Czech theatre culture from the avant-garde to the present are shown and the present day new-circus art is demonstrated on the production of professional companies.

JAK ČESKÝ JE ČESKÝ NOVÝ CIRKUS

V době spojené s procesy globalizace a sjednocování v duchu ekonomické i sociální prosperity se v České republice zamýšlíme nad otázkou národní identity¹ a především nad tím, co z ní ještě zbylo. Národní kulturní identita je neoddělitelně spojena s kulturou dané země, která existuje v představeních různých umění i v podobě svátků, sportovních her nebo manifestací. Českou národní kulturní identitu spojujeme s uměleckými a tvůrčími projevy, mezi něž řadíme

¹ Je spjatá s vytvářením kulturních forem specifických pro určité skupiny a zpravidla se klade do strukturní analogie k osobní identitě. Osobní identita se tradičně chápe jako celostní a řád utvářející integrace různorodých zkušeností se sebou a se světem, vlastních i cizích rozvrhů, očekávání a kulturních rolí, jež ústí do relativně statické a harmonické instance; základem této integrace jsou procesy identifikace. Ansgar Nünning (ed.), *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host, 2006) s. 330

i nejnovější a tolik diskutované tendence současného performativního a divadelního umění.

Za nový žánr performativního umění, který po revoluci začal intenzivně pronikat do českého prostředí, můžeme považovat i nový cirkus, umělecký fenomén, který vznikl ve Francii začátkem 70. let 20. století. I přesto, že se s ním čeští diváci začali více setkávat až na prahu nového milénia, historie tohoto žánru sahá v Čechách mnohem dál, především díky iniciativě a tvůrčímu zaměření českého mima, klauna a pedagoga Ctibora Turby. Nový cirkus si během několika málo let vybudoval značnou popularitu. Velký podíl v tom sehrál i festival *Letní Letná*, který od

roku 2004 přiváží do České republiky řadu úspěšných zahraničních souborů nového cirkusu.²

V posledních několika letech se stal nový cirkus předmětem zájmu divadelních kritiků, novinářů, produkčních a v neposlední řadě diváků. Faktem ale zůstává, že o novém cirkusu mnozí z nich nevědí tolik, aby byli schopni ho zařadit do širšího světového nebo alespoň evropského kontextu. Důvodem může být čirý nezáměr zkoumat souvislosti fenoménu, který s takovou silou a rozpínavostí zaplavuje české umělecké prostředí, nebo absence informací, jež jsou však ve chvíli aktivního rozvoje nového uměleckého žánru velmi potřebné. Nabízí se otázka, co je podstatou úspěchu nového cirkusu, který od

² *Zahraniční nový cirkus byl v České republice představen ještě před zahájením festivalu Letní Letná. Například v roce 1998 zprostředkoval Ctibor Turba a jeho divadlo Alfred ve dvoře vystoupení komornímu souboru Cirque Ici, v němž účinkuje jako hlavní a jediná postava akrobat, mím, ekvilibrista, zonglér, kouzelník a klaun Johann Le Guillerm.*

80. let intenzivně proniká z Francie do okolních evropských zemí, propojuje se s tamější uměleckou infrastrukturou a začíná ustavovat vlastní národní varianty? I přesto, že dnes v České republice existují profesionální soubory, jejichž tvorba se prvky nového cirkusu vyznačuje, není snadné jednoznačně stanovit, zda se skutečně jedná o nový cirkus, nebo spíše o nové divadlo, jehož charakter je založen na eklektickém prolínání žánrů a forem.

V rámci České republiky se těžko hovoří o novém cirkusu jakožto o samostatném uměleckém druhu odloučeném od divadla nebo současného tance, protože právě s těmito uměleckými druhy je nový cirkus integrálně spjatý. Pohlédneme-li na výběrové dotační řízení Ministerstva kultury pro rok 2011, zjistíme, že o granty na rozvoj, propagaci a prezentaci českých novocirkusových projektů žádaly soubory i sdružení v sekci divadelní

umění i v sekci tanec, pohybové a nonverbální divadlo.³ Pro nový cirkus neexistuje na ministerstvu kultury při rozdělování grantů a dotací samostatná sekce, která by se financováním projektů tohoto typu zabývala. A proč také, když se jedná o žánr nový, navíc těžko definovatelný a s nestabilní úrovní i budoucností. Je příliš brzy, aby se financování českého nového cirkusu podobalo kupříkladu financování cirkusu francouzského nebo skandinávského.⁴ Proto záleží na rozhodnutí umělců a produkčních, v rámci jaké sekce o grant a dotaci požádají. V zahraničí je nový cirkus vnímán jako hybridní umělecký druh, který patří do

³ *Výsledky výběrového dotačního řízení pro rok 2011: Ministerstvo kultury [on-line]. 2011 [cit. 2011-08-15] Divadelní umění 2011 (granty). Dostupné z: <http://www.mkcr.cz/cz/professionalni-umeni/granty-a-dotace/divadelni-umeni-2011-granty-1310/> Ministerstvo kultury [on-line]. 2011 [cit. 2011-08-15] Tanec, pohybové a nonverbální divadlo 2011 (granty). Dostupné z: <http://www.mkcr.cz/cz/professionalni-umeni/granty-a-dotace/tanec-pohybove-a-nonverbalni-divadlo-2011-granty-1371/>*

⁴ *Ministerstva kultury ve Francii a Finsku mají pro cirkusová umění vyčleněnou samostatnou kapitolu pro financování.*

objemného souboru performativního umění, jež je považováno za součást národní kulturní identity. V České republice je nový cirkus prezentován i chápán jako jeden z divadelních žánrů, jehož povaha tedy logicky inklinuje spíše k divadlu než k cirkusu. Podstata českého nového cirkusu je divadelní, protože z divadla vychází. Český nový cirkus dělají především divadelníci, nikoli profesionální cirkusoví artisté. Divadelníci jsou často v oblasti cirkusových technik laici a samouci. Proto jazyk, který ke komunikaci s diváky používají, vychází z jejich předchozí divadelní zkušenosti. Do předem daného příběhu se pak snaží začlenit své skromnější cirkusové dovednosti a propojit tak úžeji cirkusovou techniku s divadelní formou.

V podobné situaci, jako je dnes nový cirkus, byl i současný český tanec, který se svou povahou stále pohybuje na hranici pohybového divadla a tanečního

umění. „V obecné rovině platí pro oblast podpory tance stejný právní rámec jako pro divadlo, respektive ostatní druhy umění. Stát však většinou ve svých programových dokumentech tanec nevylučuje jako samostatnou oblast ani nemá samostatný dokument pro jeho podporu.“⁵ S nízkou finanční podporou současného tance souvisí i malé množství českých profesionálních souborů, které současnou českou taneční scénu reprezentují. Současným tancem jsou schopny se uživit možná čtyři nezávislé soubory (DOT 504, NANOHÁCH, 420People, VerTeDance), jež jsou z velké části podporovány granty z Ministerstva kultury České republiky nebo Magistrátu hlavního města Prahy.

Pro profesionalitu můžeme použít jako kritéria „ovládnutí řemesla“ (studium techniky v profesionálně

5 Jana Bohutinská, *Financování*, In: *Tanec v České republice (Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2010)*, s. 100

zaměřených institucích) a provozování nového cirkusu k zajištění obživy. Pokud bychom tato kritéria měli vztáhnout na zahraniční nový cirkus, našli bychom stovky souborů i jednotlivců, jež za profesionály považovat můžeme. V Čechách je však institucionální a pedagogické zázemí pro novocirkusové profesionály minimální a v současnosti neexistují v České republice žádné cirkusové školy, které by vychovávaly profesionální artistry schopné samostatně tvořit.

Finanční situace i vzdělávání v oblasti nového cirkusu je v západních evropských zemích na lepší úrovni především díky delší době, během níž se nový cirkus mohl rozvíjet. Ve Francii, Belgii, Španělsku, Finsku nebo Švédsku je kulturně politické vnímání nového cirkusu jiné a cirkusová umění mají nárok na samostatné financování a podporu. Cesta k tomuto cíli však nebyla snadná ani ve Francii. Teprve

v roce 1978 bylo rozhodování o cirkusu převedeno na francouzské Ministerstvo kultury, školství a komunikace, čímž se cirkus zbavil nadvlády Ministerstva zemědělství a jeho cesta do světa umění byla otevřena. Nový cirkus, žánr, který se nevyskytuje všude ve světě, který je vyhraněný a komerčně úspěšný, se koncem 70. let začal ve Francii institucionalizovat. Vyznačoval se především komplexním tvůrčím rukopisem, který spojoval pohybovou, zvukovou i vizuální oblast ve významově ucelený umělecký tvar. Akrobatická technika již nebyla středem celého představení, ale odsunula se do pozadí za důležitější aspekt, jímž bylo sdělení a sdílení, v němž hlavním médiem bylo lidské tělo jako estetický objekt i prostředek komunikace.

Ve srovnání s Francií se v Čechách pohlíží na cirkus jako na umění artistické, které získalo statut umění až po roce 1948, kdy bylo převedeno z kompetencí Ministerstva vnitřního

obchodu na Ministerstvo informací a osvěty. V cirkusovém umění docházelo v době komunistické totality ke stejným procesům jako v umění divadelním, tedy procesům sjednocujícím a centralizujícím.⁶ Cílem instituce Československé cirkusy, varieté a lunaparky (ČCVL) bylo sjednotit všechny cirkusové společnosti v Československu s cílem pozvednout úroveň artistů z hlediska sociálního i ekonomického. Nicméně z dnešního pohledu je patrné, že cílem ČCVL bylo udržovat permanentní kontrolu (ideologickou i ekonomickou) nad uměleckými projevy a produkcemi spojenými s cirkusovým a varietním uměním.

V Janurově dobové reportáži obsažené v publikaci *Za cirkusem*⁷ se kromě

⁶ V roce 1951 bylo ministerstvem osvěty vytvořeno sdružení Československé cirkusy, varieté a lunaparky (ČCVL). Sdružením českých cirkusů pod jeden podnik bylo dokončeno znárodnění cirkusového podnikání v Československu. Irena Zolarová, *Artistický slovník (Praha: Divadelní ústav, 1963)*

⁷ František Janura, *Za cirkusem. Noc a den mezi artisty a jejich zvířaty (Praha: Orbis, 1953)*

poplatných frází a hesel, souvisejících s komunistickou propagandou, objevuje i zajímavý fakt, který je ve francouzském prostředí mapován až od přelomu 60. a 70. let 20. století.⁸ Druhá polovina 20. století znamená v českém cirkusovém umění setkávání cirkusových umělců, kteří se narodili do tradičních cirkusových rodin, s artisty, kteří k cirkusu přišli. Svou roli v mísení tradice s novými přivandrovalci hrála i cirkusová škola Artistické a estrádní učiliště založené v roce 1951. Československé politické klima neumožnilo, aby Artistické a estrádní učiliště vybudovalo podobný typ vzdělávací instituce, jako byly první cirkusové školy ve Francii, jež se podílely na vzniku nového cirkusu.⁹

⁸ Francii i tuto časovou etapu zmiňují záměrně, neboť se jedná o období, kdy se začíná formovat nový cirkusový proud, tzv. nový cirkus.

⁹ Rok 1974 je dodnes v cirkusové historii zapsán jako rok, kdy revoluční idea čtyř lidí obrátila estetickou podobu cirkusu. Annie Fratelliniová a Pierre Étaix společně otevřeli École Nationale des Arts du Cirque Annie Fratellini ve stejné době, kdy Alexis Grüss a Sylvía Monfortová založili školu École au Carée. Tento pedagogický projekt přilákal do cirkusového světa nové

Jak již bylo výše zmíněno, český nový cirkus je mnohem více spjatý s divadelní kulturou než s kulturou cirkusovou. Tyto tendence můžeme spatřit už v tvorbě vůdčích představitelů české divadelní avantgardy Jiřího Frejky a Jindřicha Honzla, kteří v cirkusovém umění spatřovali „groteskní variantu lidového komického typu, který nepodléhá osobnostnímu vývoji a proměňám charakteru“¹⁰. V cirkusu zároveň spatřovali mnohem větší tvůrčí svobodu, která byla podle nich inspirovaná hravostí, expresivitou a odklonem od psychologičnosti realistického divadla. Leč i zde, stejně jako je tomu v současném českém novém cirkusu, který se částečně zahraničními soubory inspiruje (zvláště stran cirkusové techniky), se jejich pozornost upínala k zahraniční divadelní tvorbě. Pro inspiraci se obraceli na ruské

tvůrčí názory a přístupy, které měli zajistit studenti, kteří již nepatřili ke členům cirkusových rodů.

¹⁰ Ladislava Petišková In: Jiří Bilbo Reidinger, *Když bolí úsměv* (Praha: Akademie múzických umění, 2008), s. 184

a francouzské průkopníky moderního režijního divadla nebo ještě dál do časů kabaretů.

Experimentální tvůrčí divadelní vlivy 60. a 70. let 20. století zasáhly i do tehdejšího Československa a zapustily u nás své kořeny. Ctibor Turba nepatřil k prvoplánovým experimentátorům této doby, přičemž jeho tvorba byla ovlivněná cirkusovou poetikou, kterou se postupně inspiroval od zahraničních tvůrců (především klaunů), a přenášel tyto vlivy do tehdejšího socialistického Československa.¹¹ Turbovy tendence spojené s rozvojem nového syntetického druhu divadla můžeme považovat za zásadní stran vzniku a kultivace českého nového cirkusu. Turba vycházel ze své vize moderní pantomimy,

¹¹ V roce 1968 založil vlastní soubor inspirovaný absurdní a nadsazenou jarryovskou poetikou *Krále Ubu*. V roce 1974 postavil na Císařské louce cirkusové šapito *Cirkusu Alfred*, v němž předváděl inscenaci *Klaunerie*, v níž se inspiroval klaunstvím cirkusu. Ctibor Turba založil v roce 1997 své vlastní kamenné divadlo, kde chtěl kontinuálně vytvářet nový syntetický druh divadla, který by v sobě mísil svět pantomimy, cirkusu, klauniády, loutky i masky.

kterou se nebál obohacovat složitými akrobatickými prvky, díky čemuž jeho nonverbální choreografie nabývala povahy novocirkusové, přestože více než k cirkusu tíhla k divadlu.

Česká divadelní avantgarda, Turbovo akrobatické nonverbální divadlo a divadelní klauniády potvrzují fakt, že české divadlo a jeho sympatie k cirkusovým prostředkům mají v našem prostředí tradici. Je však patrné, že většina divadelníků se více než na nový cirkus soustředila na experiment a alternativní divadelní formu. Z cirkusu si brali především klauniády, které navíc svou povahou stojí jednou nohou v divadle.

Kde se tedy vzal český nový cirkus? Je to pouze varianta francouzského produktu, nebo se můžeme pyšnit něčím ryze českým, co nový cirkus s naší kulturou spojuje, a zároveň v zahraničí odlišuje od ostatní novocirkusové

konkurence? Klady a výjimečnost českého nového cirkusu nespočívají jen ve virtuozitě provedení cirkusových disciplín, ale především v divadelním zpracování, které do sebe inkorporuje fyzicky náročné a riskantní cirkusové techniky. Z českého nového cirkusu dělá zajímavý vývozní artikl především v něm obsažená divadelnost. Česká cesta nového cirkusu vede od divadla směrem k cirkusu, přičemž z cirkusu si bere jen to, co v danou chvíli zvládne a formálně přizpůsobí předem danému příběhu či tématu. To pak získává prostřednictvím metaforického divadelního jazyka a cirkusové techniky svou osobitou formu.

O českém novém cirkusu se v posledních dvou letech hovoří nejvíce ve spojení se souborem Cirk *La Putyka*, který vznikl na základě jednoho projektu – inscenace *La Putyka*. Autoři *La Putyka* se pokusili o vytvoření ryze české varianty nového cirkusu,

která by otrocky neodkazovala k jeho francouzskému původu. Nicméně i tak se jistému napodobování nevyhnuli. Výsledná podoba inscenace se blíží francouzským novocirkusovým formám 80. let, kdy byla jednotlivá představení založena na sledu výstupů akrobatických a jiných cirkusových disciplín propojených jedním tématem. V případě *La Putyka* dává jednotlivým výstupům ucelený ráz prostředí, do něhož jsou zasazeny typické hospodské figurky. Příznačnost *La Putyka* se více než v divadelních výstupech odráží ve zdivadelňujících tendencích předváděné fyzické zdatnosti. Technické nedostatky jsou kompenzovány divadelními scénkami nebo skeči.

La Putyka strhla davy a vysloužila si prvenství u českých diváků. I přes chladnější kritickou odezvu na jejich druhý projekt *Up End Down* je Cirk *La Putyka* stále nejnavštěvovanějším souborem českého nového cirkusu

v Čechách a o nové projekty s mezinárodním přesahem nemá nouzi.¹² Jediná nouze, která soubor může trápit, je finanční. Nicméně i v této oblasti začíná být soubor Cirk La Putyka alespoň částečně soběstačný. Díky soukromým sponzorům a výraznější finanční podpoře od Magistrátu hlavního města Prahy a Ministerstva kultury České republiky se mohl v srpnu 2011 zúčastnit prestižního mezinárodního divadelního festivalu Edinburgh Fringe Festival ve Velké Británii. Inscenaci *La Putyka* uvedli v Edinburgu celkem osmnáctkrát během dvaceti tří dnů, přičemž téměř všechna představení byla vyprodaná. La Putyka byla během uvádění na Fringe Festivalu nominována na Total Theatre Award a umístila se mezi pěti nejlepšími představeními

¹² Pro rok 2013 plánuje premiéru nového mezinárodního projektu, v němž spolupracuje s finským souborem Cirko Aereo. Zapojojí se do vědeckého projektu LACRIMAE, v němž figurují země, jako jsou Francie a Švédsko. Cílem projektu je sdružit umělce z oblasti nového cirkusu, propojit jejich odlišný přístup k novocirkusové tvorbě a vytvořit inscenace s mezinárodním přesahem.

letošního festivalového ročníku. Pro český soubor nového cirkusu, který existuje poměrně krátce, je zahraniční úspěch tohoto typu velmi důležitý z hlediska mezinárodní propagace a možnosti zahraniční spolupráce, která je v oblasti nového cirkusu více než důležitá. Jelikož je nový cirkus v mnoha evropských zemích velmi nákladný, a zároveň menšinové umění, mezinárodní spolupráce je v podstatě jedna z mála možností, jak mohou soubory získat zázemí a peníze pro nový umělecký projekt.

Cirk La Putyka si může na své konto připsat zásluhu za zviditelnění žánru nového cirkusu, který si v našem prostředí do té doby budoval pouze nenápadné místo. Na vrchol vynesl způsob, jakým český nový cirkus tvoří – velká forma s řadou profesionálů z rozličných uměleckých a sportovních oblastí (tanečníci, herci, zpěváci a hudebníci, gymnasté i akrobati).

Jelikož ale není sestava souboru pevně dána, přijímá do svých řad nové umělce, a tedy i technická úroveň akrobatických dovedností v Cirku La Putyka inscenaci od inscenace roste. Rostislav Novák pracuje s Cirkem La Putyka formou projektů, na nichž spolupracuje s divadelními režiséry a tanečními choreografy. V prolínání žánrů vidí uměleckou a tvůrčí svobodu, proto i jeho inscenace působí eklekticky, leč s kouzelnou, až magickou atmosférou výsostně vizuálního divadla. V *La Putyce* i v *Up End Down* nechybí prvek loutky, současný tanec ani živá hudba. Jako by si zde soubor utvářel svůj vlastní, velmi divadelní styl, do něhož jsou vkládány cirkusové prvky.

Divadlo Continuo vedené hercem, režisérem a loutkářem Pavlem Štouračem, za dvacet let existence motivovalo řadu svých následovníků a založilo tradici divadla, které navazuje na produkce pouličních spektaklů.

V případě Divadla Continuo nemůžeme plně hovořit o novém cirkusu, ale stejně jako u Cirku La Putyka spíše o české variantě, která se svou divadelní povahou blíží divadelně-cirkusové koláži Turbova typu. Continuo svou inspiraci novým cirkusem nezapře. Nicméně ucelenější dramaturgickou koncepci, v níž mezi cirkusem a divadlem dochází k silnějšímu tematickému propojení, představilo Divadlo Continuo až v inscenaci *Letokruhy*. Salvi Salvatore a Céline Valée, kteří v *Letokruzích* ztvárňují skutečné dramatické charaktery, později založili vlastní novocirkusový soubor Décalage, tedy jeden z mála souborů, který se dnes v Čechách profesionálně novému cirkusu věnuje.

Zvláštní postavení v českém novocirkusovém prostředí zaujímá soubor Divadla bratří Formanů. I přesto, že se artistry nového cirkusu nenazývají a ani se jimi necítí být, patří mezi první

ze současné generace divadelníků, kteří začali spolupracovat se zahraničním profesionálním souborem nového cirkusu Volière Dromesko.¹³ Společně vytvořili projekt *Bouda (La Baraque)*, kabaret, v němž se prolínaly prvky cirkusových umění, loutkového divadla, živé cikánské hudby a v neposlední řadě i ptačí drezury. I přesto, že byl mezinárodní projekt *Bouda* uvedený i v Čechách, nezanechal tak silnou odezvu jako inscenace *La Putyka*. Formanům nikdy nešlo o to vytvářet inscenace prostřednictvím a skrze cirkusovou techniku. Téma cirkusu karikují a o cirkusovém umění promlouvají skrz divadelní jazyk. Jejich nejnovější inscenace, v Čechách i zahraničí populární *Obludárium*, je hrou na cirkus. Inscenace se nesnaží o technickou dokonalost provedení cirkusových disciplín, ale hledá cestu, jak tyto disciplíny napodobit a přiblížit

¹³ Soubor Volière Dromesko (dnes Théâtre Dromesko) patřil v 80. letech 20. století mezi průkopníky nového cirkusu ve Francii.

vizuálně přitažlivé hře na cirkus. Obludárium je inscenace, kde cirkusová složka není východiskem, ale pouze součástí, jedním z témat.

Nový cirkus není v českém uměleckém prostředí blíže vymezen nebo charakterizován. Ve většině případů se o něm mezi praktikujícími umělci, divadelními kritiky i laickou veřejností hovoří jako o specifickém žánru pohybového divadla. Toto žánrové zařazení není přesné a v mnoha případech ho nelze aplikovat na zahraniční soubory nového cirkusu. Jejich tvorba totiž vychází z cirkusových umění, ne toliko z divadla.

Český nový cirkus je novým divadelním žánrem, který je sice tvorbou současných zahraničních novocirkusových souborů inspirován, ale jehož divadelní charakter i potenciál mají šanci předčít řadu evropských profesionálů. Tvůrčí přístup současných

českých divadelníků, kteří jsou zahraničním novým cirkusem ovlivněni, vychází z divadelních prostředků, jež znají lépe než prostředky cirkusové. Český nový cirkus je tak pro zahraniční diváky zajímavý a přitažlivý i přesto, že provedení extrémních fyzických dovedností není na tak vysoké úrovni, jakou by od profesionálů očekávali. Český nový cirkus se nechce skrývat za divadlo, nýbrž z něj chce a v podstatě i musí vycházet. Tento přístup je mu přirozený a vlastní. Divadlo není vkládáno do cirkusu, ale cirkusová technika se stává divadelním znakem a společně s ostatními složkami jevištního díla promlouvá k divákům. Za posledních sedm let začal žánr nového cirkusu v České republice bujet, rozrůstat a zdokonalovat se, a to jak po stránce technické, tak po stránce tvůrčí a pedagogické. Vznikly nové soubory, organizace, projekty a dílny pro profesionály i zájemce z řad veřejnosti. Zdrojem zájmu o nový

cirkus je chuť diváků bavit se živým uměním, které v sobě skrývá prvky hravé divadelní zábavy a skutečného nebezpečí. I přesto, že je rozvoj nového cirkusu v Čechách opožděn za západoevropskými státy, jeho poetika i charakter nabývají na originalitě, kterou zanedlouho doplní i technická dovednost a virtuózní provedení. Český nový cirkus získal své místo mezi současným performativním uměním, stejně jako si ho vydobyl současný tanec nebo divadlo improvizace. Je součástí české divadelní kultury a obohacuje ji o důležitý aspekt, který na sebe bude strhávat i pozornost zahraničního publika. Český nový cirkus by se své osobité a silné divadelní povahy neměl vzdávat, neb ta ho utváří a odlišuje od ostatních evropských novocirkusových projevů. Mezinárodní projekty a spolupráce umožní českým souborům nového cirkusu zdokonalovat techniku a získávat příležitosti prezentovat svou tvorbu

v zahraničí. Český nový cirkus není kopie nového cirkusu francouzského, nýbrž naše národní varianta, která je postavena na uměleckých základech vlastních české divadelní kultuře.

Mgr. Veronika Štefanová (1984)
Absolventka bakalářského studia divadelní vědy a bohemistiky na FF UP v Olomouci a magisterského studia divadelní vědy na FF UK v Praze. V současné době studuje v posledním ročníku doktorandského studia na katedře divadelní vědy FF UK a působí jako odborný pracovník v Institutu umění – Divadelním ústavu v Praze. Odborně se zabývá fenoménem nového cirkusu, spolupracuje s českou organizací pro nový cirkus Cirqueon a od roku 2008 se aktivně věnuje divadelní kritice a publicistice (Svět a divadlo, Divadelní noviny, A2, Rozrazil online).

Martina Černá
Nina Malíková

ČESKÁ LOUTKA: KOMERČNÍ POP, OSUD NEBO NÁRODNÍ DĚDICTVÍ?

RESUMÉ:

České loutkářství jako součást profesionálního českého divadla je celosvětově známý fenomén. Dialogicky pojatá esej dvojice autorek, které v poslední době úzce spolupracují při propagaci současného českého loutkového divadla v zahraničí, se dívá na českou loutku z netradičního úhlu pohledu jako na předmět mainstreamové kultury. Loutka jako hračka, dekorační objekt či suvenýr je jev, se kterým se setkáváme od počátku 20. století. Její pokleslá až kýčovitá podoba využívaná pro masovou zábavu, turistický konzum a renditu ze spotřebního zboží se stane východiskem pro úvahu nad důvody, proč je fenomén loutky a loutkovitosti příznačný právě pro Česko a jak souvisí s českou národní identitou.

SUMMARY:

Czech puppetry as a part of professional Czech theatre is a world renowned phenomenon. Dialogically conceived essay of a couple of authors who have been recently working together in promoting the contemporary Czech puppetry abroad, is regarding the Czech puppet from an unconventional point of view, as a subject of mainstream culture. A puppet as a toy, a decorative object or a souvenir is a phenomenon encountered since the beginning of 20th century. Its cheap, even kitschy form used for mass entertainment, tourist consumption and yields from consumer goods has become the starting point for a reflection on the reasons why the phenomenon of the puppet and puppet-likeness is actually characteristic for the Czech Republic and how it is related to the Czech national identity.

Martina Černá
Nina Malíková

ČESKÁ LOUTKA: KOMERČNÍ POP, OSUD NEBO NÁRODNÍ DĚDICTVÍ?

*„Začátek, až se lidé sejdou – konec,
až budou nadávat!“*

*(z cedule k divadelním představením
prvního českého loutkáře Josefa Šimka)*

Loutkové divadlo je významnou součástí českého divadla. Významnou bezesporu natolik, že jako skutečný fenomén přesáhlo i hranice českých a moravských zemí, především během rozmachu jeho profesionální éry započaté v první polovině a vrcholící ve druhé polovině minulého století. Ví o tom dokonce i Wikipedie: „*K českým zvláštnostem v oboru loutkového divadla patří také založení mezinárodní*

celosvětové loutkářské organizace UNIMA. Stalo se tak na počátku 20. století v Praze a prvním předsedou byl PhDr. Jindřich Veselý. Dále je to vznik celosvětově prvního odborného časopisu Loutkář a konečně i vznik celosvětově první vysoké loutkářské školy (dnes KALD DAMU).“¹

Na výkladu loutkového divadla v popkulturní Wikipedii překvapí, že jakkoli si všímá milníků pro vývoj českého loutkového divadla důležitých bezesporu zejména pro teatrologa,

¹ http://cs.wikipedia.org/wiki/Loutkov%C3%A9_divadlo

opomíjí tu jeho tvář, kterou dnes nastavuje běžným smrtelníkům – ať už z našich či cizích krajů. V loutkářské kultuře nejde totiž jen o loutku jako součást divadelní inscenace v produkci českých divadel, z nichž se v současnosti v rozporu s tradicí českých loutkářů pohříchu spíše vytrácí, ale také o loutku jako výtvarný artefakt, jež lze obchodovat, a vstupuje tak nejen na globální scénu trhu s uměleckými předměty, přičemž po roce 1989 se stává typickou součástí sortimentu suvenýrů ve sféře českého, především pak pražského turistického průmyslu. Je zajímavé, jak česká loutka vstupuje do dialogu s konceptem současné české národní identity vycházející ze společně sdíleného prostoru, jazyka, historie a kultury.

LOUTKA JAKO NÁRODNÍ DĚDICTVÍ

Ptám se, co je to tradice. Něco, co se provozuje dlouho a pravidelně? A jak

to souvisí s českou loutkářskou tradicí, která se datuje od poloviny 17. století a která zpočátku zdaleka nebyla typickým českým fenoménem? Proč je tedy tak vnímána? Jak je možné, že právě loutka zaujímá takové místo v naší národní kultuře a že je tak vnímána nejen u nás, ale možná dnes především v zahraničí?

V tomto ohledu skutečně zasáhla ofenzivní popularizace tohoto divadelního druhu, obratně využívající svými propagátory národního citění, české dovednosti i rozvíjejícího se možného, a jak se ukázalo působivého, pedagogického vlivu právě loutkovým divadlem na mladou generaci. Je však opravdu nutné vrátit se do historie, kdy loutkové divadlo (a divadlo vůbec) bylo součástí širší národní kulturní ofenzivy. Roli zde hrála samozřejmě čeština probouzející se k životu, v níž byla v 19. století hrána většina her kočovných marionetářů, ale také



snaha zpřístupnit jednodušší formou významná dramatická a literární díla světové literatury i populární lidové příběhy. Loutka, zejména jako velmi realistická miniatura člověka a v mnohém i miniatura „opravdového“ divadla v později sériově vyráběných loutkách i dekoracích, poskytla možnost také k intimní domácí zábavě – často i k parodii činoherních nebo operních divadelních kusů a někdy i k politické alegorii. Zde byla loutka jaksí beztrestná, pomáhala tudíž ve vazbě na rodinu i příznačné české kutilství. V období první republiky se pak v loutce promítá nejen „lidová“ tvořivost, ale i profesionální výtvarný a dovednostní potenciál. V našich dějinách zde hrál roli i fakt, že právě hraní loutkového divadla dávalo možnost legálně se soustřeďovat ve vzdělávacích, tvořivých kroužcích; ostatně společné muzicírování a ochotnické divadlo patří také k rysům české národní kultury. K proměně podoby i funkce loutkového divadla ve

20. století dochází spolu s výtvarnou, architektonickou a další kulturní emancipací zaměřenou na kultivaci národa. Výtvarné styly sledovaly světový trend a sériově vyráběné loutky měly svůj půvab právě ve výtvarné ukotvenosti v 19. století a na počátku století 20. jako jistá starožitnost a připomínka kulturní renesance národa.

ČEŠI (A) LOUTKY

K loutce nás zřejmě přitahuje její miniaturizace člověka, přičemž v tomto případě je představa loutky ve všeobecném povědomí spjata především s loutkou na nitích, tzv. marionetou, která se lidské figuře mimeticky přibližuje nejvíce. Loutka hrála roli ve formování národní identity snad právě díky faktu, že v případě Čechů šlo o produkci menšího národa uprostřed velkého celku Rakouska-Uherska. V tomto ohledu bychom neměli podceňovat tehdejší politickou

realitu s její metaforickou podobou „vládnoucího“ a „ovládaného“, což je nakonec typickým vztahem pro loutkové divadlo.

Není snad českého historika, filozofa nebo sociologa, který by se při úvahách o české otázce, smyslu českých dějin či identitě nezmínil o zvláštní poloze území obývaného Čechy a Moravany právě v průsečíku západo-východní a severo-jížní osy, která Evropu protíná a dělí v jejím historickém, kulturním, náboženském i ekonomickém vývoji. Právě tato poloha měla zásadní vliv na spory o příslušnost Čechů ke germánskému, či slovanskému živlu v 19. století, případně ke (kapitalistickému) Západu, nebo (socialistickému) Východu ve 20. století.

Moderní samostatný národní český stát se přitom „vylupuje“ z politické ideje a historické zkušenosti tzv. „Mitteleuropy“. „*Mitteleuropa*‘

*zdůrazňuje zvláštní historický ráz rakouského soustátí: není ani německé, ani slovanské, ani maďarské. Jeho politické zdůvodnění a mravní základ leží v obraně, kterou poskytuje malým národům, žijícím podél Dunaje, proti německému a ruskému imperialismu.“ Václav Bělohradský se ve své eseji *Mitteleuropa: Rakouská říše jako metafora* zamýšlí nad ideou univerzalizmu, která tuto nadnárodní říši se sjednoceným trhem a tolerancí, ba dokonce dnes tolik skloňovanou podporou kulturní rozmanitosti, spojovala a manifestovala se ve „zvláštní formě. *Spojujícím elementem rakouské říše byla byrokracie povýšená na svého druhu náboženství. Neosobnost zákona, racionalita státní správy, ‚legalita‘, měla nahradit legitimnost státu... Nejen politika, ale i každodenní život byl ovládán normou neosobnosti.*“² Z ní autor vyvozuje atmosféru odcizení*

² Václav Bělohradský, *Mitteleuropa: Rakouská říše jako metafora*. In: *Přirozený svět jako politický systém: eseje o člověku pozdní doby* (Praha: Československý spisovatel, 1991), s. 40

a absurdity, kterou tak dobře známe ze střeoevropské literatury a jejímž zdrojem je mimo jiné napětí mezi racionálním abstraktním řádem a neovladatelnou životní energií.

Je otázka, zda loutka není také metaforou těchto filozoficko-politicko-historicko-kulturních kontextů podobně jako ambivalentně loutkovité literární postavy z děl Franze Kafky, Jaroslava Haška a dalších představitelů střeoevropské literatury vzniklé na českém území z trhlín a trosek rozpadající se nebo rozpadlé monarchie. A to především marioneta v její mimetické funkci napodobující skutečnost, ve strnulém výrazu rozehrávaném mechanismem ovládání a napětím mezi vůlí manipulátora a rezistujícím materiálem. Víme přece z divadelní teorie, že loutka, zde konkrétně marioneta, nedochází svého naplnění jako nehybný výtvarný artefakt, ale právě v divadelní akci, tedy v souhře

či kolizích řádu neživého objektu s životní energií vodiče probíhajících přes kontext vahadla a vodicích nití. Obraz, do nějž se tu skládá divadelní postava jako výsledný subjekt, je pak nutně velmi rozostřený. Právě absence finále, dovršení, závěru, dokončené formy, neukončenosti a otevřenosti si ve střeoevropském myšlení všímá i Bělohorský. Nakolik je tedy příznačné, že se loutkářská kultura ve střeoevropském kontextu rozvinula právě v prostředí českého etnika?

Český národ je malý. Možná proto si v Česku rádi říkáme, že „co je malé, to je hezké“. Je hezký také „malý český člověk“, který svou malostí leckdy omlouvá i to, co je českému charakteru naopak zcela cizí, například titánské hrdinství? Ladislav Holý popisuje ve své studii *Malý český člověk a skvělý český národ: národní identita a postkomunistická transformace společnosti* českou malost následovně:

„Malý český člověk není motivován velkými ideály. Jeho životní svět je vymezen rodinou, prací a blízkými přáteli a ke všemu, co leží mimo něj, přistupuje s obezřetností a nedůvěrou. Jeho názory jsou přízemní a rozhodně není žádným hrdinou: odtud i popularita dobrého vojáka Švejka... Český národ přežil tři staletí útaku nikoli díky svým hrdinům, ale díky malým českým lidem, kteří národ tvořili. Druhou stranou konceptualizace... je konstrukce českého národa jako národa prostých, obyčejných a ničím výjimečných lidí, která budí silný pocit egalitarismu. Malý český člověk... je modelem sociální role a coby pro model sociální role je pro něj důležité, že postrádá individualitu.“³ Miniaturizace, tekutá identita, ale také rezistence a magičnost (spojená s pohádkami, které mají Češi dosud v takové oblibě) – to vše lze snadno projektovat právě do celého

³ Ladislav Holý: *Malý český člověk a skvělý český národ: národní identita a postkomunistická transformace společnosti* (Praha: Sociologické nakladatelství, 2001), s. 62

zástupu typických postaviček českého loutkového divadla, v jejichž čele stojí vedle cizích šlechticů a princezen, lokálních selek a chalupníků hlavně čert, smrtka a furiantský, drzý i zbabělý kašpar. Je v tomto ohledu překvapivé, že právě ten o své záporné povahové rysy přichází až po stabilizaci českého národa ve 20. století, kdy získává svou vlídnější, dnes obecně známou, mile dětskou podobu?

Při pohledu zvenku doloženém například průzkumy, realizovanými Ladislavem Holým mezi cizinci, tvoří česká povaha koktejl namíchaný z vynalézavosti, zručnosti a inteligence, ale i z přehnané kritičnosti, netolerance a hrubosti, jenž se stává tak výbušný právě v okamžicích, kdy jsou Češi nesrozumitelnými partnery pro „zbytek“ Evropy. Nevede nás do ní stále ještě místo politických a kulturních elit kašpar, onen původně zlomyslný skřet jako jeden z nejtýpčtějších suvenýrů,

který zůstává součástí domácností turistů z celého světa coby zvěčnělá vzpomínka na bizarní pražské zážitky, když už chuť českého piva, zelí a knedlíků, střeoevropského guláše a východoevropské nezdvořilosti vyvanula? Má hrubě tesané rysy, které jsou však pro zachování výrazu pod divadelním reflektorem nezbytné, a je výsledkem postupů mistrného českého řemesla. Češi jednoduše na svých miniaturách trvají. Nevznikla u nás – tedy kromě Jára Cimrmana – žádná Antonioniho *Zvětšenina*, nietzscheovský nadčlověk ani craiggovská nadloutka, zato jsme naopak géniové zmenšenin. A nemusíme za nimi chodit jen do vzdálené historie malých lidí v mašinérii velkého systému, jak to známe z Kafkova *Procesu* nebo ze *Švejka*. Mistrovské zobrazení malého, jakkoli upatlaného, českého života nahlíženého ironicko-laskavým pohledem přece učarovalo celému světu ve filmové české nové vlně, v animovaném filmu

či loutkovém divadle a boduje nakonec i v současnosti v tvorbě současných lídrů českého umění, přičemž jmenujme za mnohé ty, kteří jsou spojeni právě i s divadlem: Jan Švankmajer, Petr Nikl a Petr Zelenka.

LOUTKA JAKO KOMERČNÍ POP

Komerce se v souvislosti s českou loutkou paradoxně objevila až po roce 1990 s možností soukromého podnikání. Před rokem 1989 byly k dispozici jen sériově vyráběné loutky pro soubory (většinou zaštitěné ROH a kulturními domy) a loutky pro rodinná divadélka, tak populární v první třetině 20. století, byly spíše výjimkou. Objevily se také nepříliš vábné soustružené loutky-hračky, které dodnes slouží pro obveselení v nejrůznějších alternativních produkcích vedle plyšových a gumových hraček. Vztah k minulému – na popularizaci loutkového divadla bohatému – období jako by se vytratil

a se vstupem televize zmizelo i domácí hraní loutkového divadla.

Obnovu výroby loutek a jejich komerční odbyt podnítily turisté, kteří se houfně valili do České republiky vyzbrojeni bedekrovými poznámkami, které je seznamovaly se skutečností, že přicházejí do Mekky loutkářství, což byl v 90. letech nepopíratelný fakt nejen díky produkci českých divadel, ale také díky pádu cenzury a navázání na historii první republiky, která s velkou popularitou loutkového divadla rodinného, sokolského a spolkového souvisela přímo příkladně. Obratní obchodníci po této tradici a i jisté senzaci „zakázanosti“ velmi obratně sáhli, v čemž se obchod kolem loutek například od kafovského nebo golemovského kultu v Praze příliš neliší. Loutka se stala velmi oblíbeným suvenýrem ve své funkci dekorativního předmětu, proto je znovu kladen akcent především na marionetu. Jako

si ze Španělska přivezete coby suvenýr vějíř, z Holandska dřeváky, z Francie víno, tak se jedním z nejoblíbenějších suvenýrů v Čechách staly právě loutky. Snadno se převážejí, díky zjednodušené technologii se dají dobře ovládat i laiky, jsou dostupné finančně i intelektuálně, o čemž svědčí i prokazatelná nekomplikovanost charakterů, které dokáže rozkrýt i nezasvěcený.

Začaly se objevovat více či méně zdařilé kopie tzv. Münzbergových loutek a originální počiny renomovaných výtvarníků byly v tomto nerovném obchodním souboji předem odsouzeny k prohře. Pokleslá podoba se dnes už zcela vzdaluje představám o typickém českém loutkovém divadle a jeho figurách. Loutky z těchto dávných kolekcí jsou nahrazovány momentální poptávkou související s filmovými hrdiny (loutky Harryho Pottera) či národností turistů (Pinocchio coby figura, která v českém povědomí jako oblíbená

postava nevystupuje), výjimkou jsou snad jen repliky Spejbla a Hurvínka, které se z legislativních důvodů směly objevit také až v polovině 90. let 20. století. Loutky se zde stávají jen jakýmsi pohyblivými předměty, mechanickými hračkami, spotřebním zbožím. To, co se prodává v obchodech a není většinou ani české provenience, je pro českou klientelu předmětem opovržení, falešného podsouvání „typicky českého zboží“. Podobný osud ostatně potkal i jiné suvenýry a dárkové předměty: oblíbené české sklo není českým sklem, pravé české granáty nejsou českými granáty, Češi nenosí papachy a rozkládací model široké ruské duše neboli matrjoška zde není oblíbenou dětskou hračkou, bohaté výšivky mají daleko k české textilní tvorbě a její úrovni, začínají se proměňovat i velikonoční kraslice, které se objevují v porcelánové podobě zdobené jako carské Fabergého vejce...

V současnosti má tak loutka význam jakési polostarožitnosti – která nás podobně jako starožitný nábytek také dokáže navrátit před odsuzovanou dobu socialistické estetiky –, ale i něčeho, co podpoří taktilní zkušenost a na chvíli vzbudí u vlastníka pocit „kulturnosti“. Nebo spíše polokulturnosti a popkulturnosti. Po roce 1989 tak zaznamenáváme dvě protichůdné tendence. Na jedné straně tradiční loutka z divadel mizí a v nových podobách odpovídajících nové společenské a umělecké realitě se v českém profesionálním divadle příliš nerozvíjí. Je to poněkud paradoxní stav v zemi, kde se za posledních 20 let postavilo několik nových scén právě pro loutkové divadlo (speciálně adaptovaný prostor bývalého kina pro Divadlo Minor a Divadlo S+H v Praze, zásadně nově architektonicky řešené Divadlo Radost v Brně, nový hrací prostor v Divadle loutek v Ostravě, nově vybudovaný Labyrint Divadla Drak v Hradci Králové),

což zdaleka není případ dalších divadelních oborů. K tradiční loutce se naopak vracejí komerční aktivity, které ji konzervují a zároveň deformují. Česká loutka se kromě výstavních aktivit spojených s čistě výtvarným chápáním loutky mimo její divadelní souvislosti dostává do podivného sousedství dalších turistických suvenýrů, které – jak již bylo zmíněno – často jakoukoli spojitost s identitou místa, kde se prodávají, zcela postrádají. Česká loutka jako komerční pop je pouhou dekorací globalizované, disneylandovské a (mafiemi) kolonizované tváře Prahy, kterou v její historii nevidíme poprvé.

LOUTKU MÍT, NEBO (S) LOUTKOU BÝT

Pryč je doba, kdy se o modrotisk, keramiku atd. staral ÚLUV, který měl na prodej „tradiční výroby“ výlučné právo. Také výtvarné komise patří minulosti. Zvykli jsme si, že řada věcí v Praze,

jako například černé divadlo a Laterna magika, je „jen pro cizince“ a se skutečnou současnou českou kulturou souvisejí jen okrajově. Je řešením znovu vzít do ruky onu propagátorskou prvorepublikovou iniciativu? Čelit této pokleslé výrobě výrobou skutečně kvalitních loutek a dekorací? Podpořit tím tento divadelní druh a jeho historii? Jít do nerovného souboje s nevkusem, který začíná být spolu s podceňováním málo kulturně ofenzivní České republiky nálepkou pro naši výtvarnou kulturu a její projevy jako celku?

Tyhle otázky se zrcadlí i v podobách loutky a v našem přístupu k ní. Vracet loutku do současného českého divadla násilně by bylo zajisté umělé. Divadlo je přece živé umění, které reaguje na aktuální dobu, problémy, potřeby a způsoby komunikace svých tvůrců a publika, jimž ikoničnost a metaforičnost loutky nemusejí vyhovovat. Byla by však škoda, pokud by z tradice českého loutkářství zbyl

právě jen mrtvý komercionalizovaný kýč, který se dá udělat nakonec ze všeho, zejména v éře technologické, konzumní, globalizované a copy-paste civilizace. Jde spíš o to, jak se k loutce postavíme sami, jak sami sebe skrze její odkaz budeme chtít vidět a zda pochopíme její výpověď o identitě místa, ve kterém žijeme.

Mgr. Nina Malíková (1945), divadelní kritička a historička, publicistka a překladatelka, je absolventkou katedry dějin a teorie divadla FF UK v Praze. Pracovala jako dramaturg v Divadle Vítězného února (dnes Klicperovo divadlo), Divadle S. K. Neumanna (dnes Divadlo pod Palmovkou) a později jako odborná pracovníce Divadelního ústavu. Od roku 2000 je šéfredaktorkou časopisu Loutkář a působí jako pedagog na katedře alternativního a loutkového divadla DAMU v Praze. V současné době je odbornou konzultantkou v oblasti českého loutkového divadla Institutu umění – Divadelního ústavu.

Mgr. Martina Černá (1976), divadelní manažerka, teatroložka a překladatelka, je absolventkou katedry divadelní vědy FF UK v Praze. Jako překladatelka a teatroložka se věnuje současné německy, španělsky a portugalsky psané dramatičce. Pracovala v divadelní, literární a mediální agentuře DILIA, založila občanské sdružení Transteatral, kde realizovala řadu mezinárodních divadelních projektů, a podílí se na projektech Centra současné dramatiky – Divadlo letí. V současné době pracuje v oddělení mezinárodní spolupráce a PR Institutu umění – Divadelního ústavu.

Lucie Rozmánková

HLEDÁNÍ ČESKÉHO BALETU JAKO SOUČÁST HLEDÁNÍ ČESKÉ NÁRODNÍ IDENTITY

RESUMÉ:

Scénický tanec v západní kultuře není zdaleka jednoduším nadnárodním proudem. I v případě klasického baletu, který je synonymem internacionality, je skutečnost mnohem rozmanitější, existují různé národní styly, resp. školy. Každá má svá specifika a je na první pohled pohybově rozpoznatelná. Vytvořit originální český balet se pokusili Saša Machov, Luboš Ogoun a Pavel Šmok. Za komunismu však převládá nezájem o budování vlastní značky, který se projevuje i u porevoluční generace.

SUMMARY:

The stage dance in Western culture is not by far a coherent multinational stream. Even classical ballet, which is synonymous with internationalism, is actually very varied; there are different national styles, or precisely schools. Each has its own specific features and its movements are recognizable at a glance. Saša Machov, Luboš Ogoun and Pavel Šmok tried to create an original Czech ballet. However, during communism the lack of interest in building one's own mark prevailed and this lack of interest also shows in the post-revolutionary generation.

HLEDÁNÍ ČESKÉHO BALETU JAKO SOUČÁST HLEDÁNÍ ČESKÉ NÁRODNÍ IDENTITY

Mezi taneční veřejností je v současnosti velmi frekventovaná debata o tom, zda dostatečně držíme krok s vývojem tance ve světě. Výsledky těchto úvah se často stávají kritickým měřítkem tanečního umění u nás. Jsou samozřejmě správné a logické v situaci národa, který byl po 40 let tragicky izolován od rozmanitého rozvoje tanečního umění ve světě. Za komunismu byl téměř výhradně jedinou, i když v zásadě velmi kvalitní, kultivační silou sovětský balet. Po revoluci bylo pro nás skutečně ze všeho nejdůležitější otevřít se světu, načerpat znalosti a inspiraci, dohnat svět. Po dvaceti letech bychom se ale měli posunout dál, uvažovat v širších

kategoriích. Být otevření světu by měla být samozřejmost.

Zdá se, že právě v tomto vývojovém bodě narážíme. Nacházíme se ve fázi přerodu a zjevně moc nevíme, jak s tím naložit. Po revoluci nám už dozrála silná interpretační generace, ale o choreografické generaci prozatím hovořit nemůžeme, byť i dnes už máme zajímavé individuální talenty. To lze cítit ve všech uměleckých oborech a v celé společnosti. Současná kultura se diverzifikuje a atomizuje podobně jako většina dalších oborů lidské činnosti. Nejsme součástí žádného velkého -ismu a umělci často váhají,

kam sáhnout pro inspiraci. Logickým vyústěním takové situace je, že vzniká řada nepříliš originálních děl, které jsou napodobeninou svého originálu, často ze západu. Jednou z příčin může být nedostatečné vědomí kontinuity a tradice v kultuře vlastní.

Západní¹ scénické taneční formy jako balet či moderní tanec jsou v širokém povědomí často považovány za nadnárodní, kosmopolitní umělecké formy, které se vrcholově pěstují v některé kulturní metropoli a ostatní regiony ji napodobují. Takové vnímání je však velmi zjednodušené. V případě baletu tomu napomohl tehdejší sovětský pohled, který svůj styl prezentoval jako ve své době nejnovější, nejlepší a nejvyšší vývojovou formu baletu a cíleně ji exportoval do svých mocensko-politických držav.

V rámci projektu *Balet v kině*,² na jehož organizaci se podílím, pořádáme debaty s veřejností. V loňské sezoně se vysílala paralelní série přímých přenosů z moskevského Bolšoje a Baletu Pařížské opery pod heslem „To nejlepší v baletu z Východu i Západu“. Diváci se během debat často ptali, který ze dvou souborů je lepší. Které z měst je Mekkou baletu? Taková otázka je v dnešní době irelevantní. Ani jeden ze souborů není horší než ten druhý. Oba jsou špičkové a každý má svoji jedinečnou identitu, tradici a styl. Je zřejmé, že takové uvažování je pro veřejnost nové. Jsem přesvědčena, že je to dílem proto, že lidé jsou dodnes ovlivněni právě výše zmíněným zjednodušujícím sovětským pohledem.

Při bližším zkoumání zjistíme, že scénický tanec v západní kultuře není ani zdaleka jednolitým nadnárodním proudem. I v případě klasického baletu,

¹ Zde je myšlena euroamerická křesťanská kultura.

² Projekt přenáší do kin živé balety ze světových jevišť prostřednictvím satelitu, www.baletvkine.cz.

který je synonymem internacionality, je skutečnost mnohem rozmanitější. Rozeznáváme různé národní styly, tzv. školy. Historicky mluvíme o francouzské, ruské, dánské, popřípadě italské škole. Ve dvacátém století se k nim přidala ještě anglická a americká škola. Každá má svá specifika a je na první pohled pohybově rozpoznatelná. V moderním tanci je situace ještě mnohem rozmanitější a komplikovanější. Nehovoříme sice o národních školách, ale samozřejmě jsme schopni rozlišovat podobné inspirační zdroje v určitém kulturním prostředí. Například v Německu je silná historická tradice výrazového tance a její ozvěny můžeme často dodnes pozorovat například v díle Piny Bauschové.

V dnešní globalizované době samozřejmě stojí za to zamyslet se nad tím, zda má vůbec smysl uvažovat o národní identitě ve vztahu k umělecké tvorbě. Je možné se identifikovat

například jako Středoevropan či Evropan. Můžeme cítit určitou sounáležitost s křesťanským světem. Navíc dnešní svět je komunikačně natolik propojený, že se lidé nemusí identifikovat na základě prostředí, ve kterém žijí, ale například na základě společných zájmů. Přesto obzvláště pokud má pozorovatel možnost strávit delší čas mimo naši zemi, nemůže si nevšimnout, že jako Češi máme dosud mnoho společného a že se od jiných kulturních prostředí a jiné historické zkušenosti lišíme.

Troufám si říci, že dnes jsou úvahy o národní identitě dokonce ještě důležitější než kdy dříve. Národní identita už pro nás samozřejmě nemá význam jako prostředek na cestě k větší národní autonomii jako pro obrozence. Vědomí národní identity dnes vůbec nemusí působit jako nacionalistický prostředek k prosazování politických

cílů, ale může se stát nástrojem úspěchu naší země, její jedinečnosti a konkurenceschopnosti v globalizaci sjednoceném světě.

Do výsledného uměleckého díla vstupuje celá řada proměnných, které často s národní identitou nemají moc společného. Přesto všichni umělci na tomto světě nečerpají svou inspiraci ze vzduchu, ale z kulturního prostředí, které je obklopuje, ze vzdělání, ze své jedinečné životní a historické zkušenosti. Pokud nechceme, aby umělci na celém světě tvořili podobným způsobem, musíme pečovat o přirozeně existující diverzitu (rozmanitost) v kultuře. Často si při úvahách o kulturní diverzitě a identitě vzpomenu na zcela srozumitelné vysvětlení problému selským rozumem Jana Wericha. Ve filmu Pekařův císař si coby pekař, který se omylem ocitl v roli císaře, prohlíží sbírku obrazů zobrazujících slavnou Mona Lisu. Filmový Rudolf II.

si uchovával všechny kopie, protože nebyl schopen zjistit, které z dokonalých děl je originálem. Prostý pekař, když sbírku vidí, reaguje slovy:

„A tohle je dobrý nápad. Tohle tu nechte, aby lidi viděli, jaký by to bylo hrozný, kdyby byly všechny ženský stejný.“

Dílo musí být originálem, jakkoliv se přibližuje mistrovskému provedení a dokonalosti formy. Bez originality je to jen umná kopie zcela bez ceny. Krásné a zajímavé vybočuje, odlišuje se. V minulosti se skutečně balet často vytvářel podobně jako zmíněná Rudolfova sbírka. Divadelní ředitelé nakoupili práva na úspěšné tituly ve velkých divadlech a dávali je v lokálním provedení na svých scénách. Dnes mají diváci mnohonásobně větší možnosti cestování a srovnávání. V globální konkurenci je možné uspět především prostřednictvím originality.

Jak je konkrétně možné pečovat o originalitu, národní element v českém tanci? Měli bychom překonat nejen izolovanost od zahraničních vlivů z minulosti, ale také škody, které komunismus napáchal na naší domácí taneční scéně. Je třeba pozvednout povědomí o hodnotné tradici českého tance, kterou je možné se inspirovat. Stojí za to o ni pečovat a v rámci možností uchovávat. Připomeňme si tedy velmi stručně alespoň významné střípky z naší taneční historie vztahující se k hledání specificky českého tanečního vyjádření.

Začneme u Saši Machova, choreografa a poválečného ředitele Baletu ND Praha³. Génia, jehož režie a tance v operách prorazily ve své době i v londýnské Covent Garden.⁴ Domů si po válce z Anglie přinesl cenné

³ Choreograf Baletu ND od roku 1946, šéf Baletu ND 1948–1951

⁴ Machov působil jako operní režisér v Londýně během druhé světové války.

zkušenosti a znalosti i o anglickém baletu. Machov přišel s myšlenkou vytvořit originální český balet. Inspirován anglickým příkladem, usiloval o zformování osobitě národního českého baletu; k tomuto cíli směřoval i svou vynalézavou, velkoryse, a zároveň uvážlivě komponovanou dramaturgií, jejíž páteř byla dána původním domácím repertoárem a díly slovanských autorů.⁵

Jeho vrcholné originální české dílo *Viktorka (1950)* bylo pro pamětníky celoživotním zážitkem, jehož význam v kontextu dějin tance prof. Vašut shrnul slovy: „(Viktorka) ...vytváří jakýsi novodobý, ryze český, realistický pendant k Adamově a Gautierově romantické *Giselle*.“⁶

V souvislosti s tancem a národní identitou není možné nezmínit dva

⁵ Vladimír Vašut, Božena Brodská – *Svět tance a baletu* (Praha: AMU, 2004), s. 416

⁶ tamtéž, s. 424

další autory tvořící od poloviny 20. století. Luboš Ogoun (1924–2009) a Pavel Šmok,⁷ zakladatelé Baletu Praha – prvního nezávislého souboru, který se programově odklonil od oficiální linie dram-baletů a hledal vlastní cestu k „modernímu“ baletu v zemích za železnou oponou. Pokusili se o vytvoření originálního českého baletu, moderní české taneční školy. Inspirovali se především hudbou českých autorů, českými náměty a do neoklasického tanečního slovníku někdy zapracovávali i lidovější prvky.⁸ Myšlenky, které u nových generací tvůrců nenacházejí významnější odezvu.

Jména těchto umělců bychom v kontextu rozvoje naší taneční kultury měli „tesat do mramoru“, neboť jsou součástí národního kulturního dědictví. Ve skutečnosti je tomu

⁷ Narodil 1927

⁸ I mezi předválečnými modernisty bychom našli důraz na národní identitu, především jako reakci na postupující fašismus. V eseji se zaměříme na výše zmíněné tři baletní choreografy.

jinak. Výše zmínění autoři se svými myšlenkami o českém národním baletu,⁹ vybočujícími z oficiální linie, nebyli rozhodně chráněnci režimu, právě naopak. Za komunismu neexistovala snaha oficiálních míst o zachování jejich díla. A porevoluční generace již neprojevuje zájem o předrevoluční umění, od kterého je generačně vzdálena. V tomto světle může být šokující, jakým způsobem se s neporovnatelně větší tradiční i ideologickou zátěží vyrovnává ruský Bolšoj.¹⁰

Balet je finančně i institucionálně velmi náročný obor. Je prakticky nemožné jej provozovat undergroundově. Balety není možné psát do šuplíku. Balet nemůže být tedy nezávislý na společenském

⁹ Machov, Ogoun, Šmok

¹⁰ Soubor se samozřejmě otevírá světu (uvádí díla mnoha současných choreografů ze Západu), zároveň pečuje o klasické tituly, ale reviduje i socialisticky realistické tituly se současným nadsledem. I takové tituly jsou součástí jejich tradice a je potřeba se s ní nějak vypořádat a Ratmanského způsob je mnohem účinnější než zametení pod koberec.

a politickém prostředí, kde vzniká. Ne náhodou jej pěstovali králové jako ozdobu svého dvora. V českém případě se za komunismu ignorovalo, či přímo potlačovalo vše, co bylo mimo oficiální linii.¹¹

V případě Machova je nejspíš už pozdě. Jeho vrcholné dílo *Viktorka* upadlo v zapomnění, aniž by bylo řádně zdokumentováno, zapsáno notací či zrekonstruováno za pomoci pamětníků, dokud to bylo možné. Naší generaci se tak tento skvost repertoáru Baletu Národního divadla v původní podobě nedochoval, přestože od své světové premiéry putoval z Národního divadla na mnoho dalších jevišť v místních úpravách.¹² Stejný osud stihla i díla

našich předválečných modernistů a dalších výborných autorů.¹³

Podobně je dnes už velmi obtížné rekonstruovat díla Luboše Ogouna. Pamětníci dosud žijí, ale nikde nepozorují seriózní snahu o zdokumentování jeho děl. Pouze dílo Pavla Šmoka částečně žije díky činnosti Pražského komorního baletu Pavla Šmoka. Považuji za skandální, že Státní opera Praha, která původní Šmokův soubor dostala pod svá křídla,¹⁴ v podstatě úplně zavrhl jeho tradici a poslání a jednoduše jej přetvořila v průměrný baletní soubor s nezajímavým repertoárem. Rekonstrukce Šmokových děl v rukou nezávislého malého souboru Pražského komorního baletu Pavla Šmoka¹⁵ není systematickou snahou příslušných kulturních institucí, ale

¹¹ *Oficiální linie v baletu: klasické a socialisticky-realisticke tituly.*

¹² 1951 Olomouc, Plzeň; 1952 Ústí nad Labem, České Budějovice, Košice; 1953 Prešov; 1955 Opava; 1961 Ostrava, 1962 Liberec; 1965 ND Praha; 1966 Ústí nad Labem; 1972 Plzeň; 1973 České Budějovice; 1979 Banská Bystrica, Liberec; 1992 Brno

¹³ Např. Ivo V. Psota a jeho světová premiéra *Romea Julie* (1938), od níž se nedochovalo ani libreto.

¹⁴ 2003/2004

¹⁵ Založen 2007

spíše nadšenectvím provozovaným na koleně skupinou obětavců. Rovněž není úplně v pořádku, že Národní divadlo se v tomto směru neangažuje. Která jiná instituce by měla? Balet Národního divadla by měl být „národní značkou“, souborem kultivujícím a reprezentujícím tradice, ale samozřejmě i současnost.

Setkávám se často i s názorem, že díla starších českých autorů by se už neměla dávat, protože je z nich cítit, že jsou zastaralá. Nevím, proč by to mělo vadit, pokud mají své kvality. To je, jako kdybyste zdělili po babičce hodinky značky Rolex a vyhodili je jen proto, že nejsou z letošní kolekce. Například Národní divadlo uvedlo v roce 2008 balet Augusta Bournovilla¹⁶ *La Sylphide* (1836) v originální verzi převzaté přímo z Dánského královského baletu. Z *La Sylphide* číší romantika 19. století. Nejspíš právě proto se stala velmi populárním titulem. Proč uvádět

dánského Bournovilla, ale zároveň nedávat třeba českého Machova – to postrádá smysl.

V případě největšího současného génia Jiřího Kyliána¹⁷ si obavy o uchování jeho děl dělat nemusíme. Působí již 40 let mimo republiku. Jeho dílo je dopodrobna zdokumentováno nejen díky moderním dokumentačním metodám, ale především díky přístupu Nederlands Dans Theateru k jeho dílu.

Na samostatnou studii by vydal rozbor tanečně-pohybové stránky tématu: otázka školení našich tanečníků, pohybový styl atd. V eseji se zaměřím především na dramaturgické implikace.

Výsledek odmítavého přístupu k tradici je zjevný, především pokud se blíže podíváme na dramaturgii tanečních souborů v jedenácti českých operních domech. Dramaturgický plán se ve

¹⁶ 1805–1879

¹⁷ Narozen 1947

většinou případů skládá z nesourodých kusů. Z výběru je cítit pouze úvaha, co by snad mohlo najít diváckou oblibu. Regionální divadla si vzájemně přebírají komerčně úspěšnější tituly. Výsledkem je mnoho divadel, kde můžete vidět podobný repertoár s malými obměnami. Identita a jedinečnost jednotlivých souborů je až na výjimky neexistující. Nezáměřím o budování vlastní značky se netýká pouze regionálních divadel, ale je patrný i z dramaturgie Baletu Národního divadla. A už vůbec nehovořím o dramaturgii Baletu Státní opery Praha. Jako kdyby šéfové souborů chodili tanečním supermarketem a házeli do košíku z polic, co jim zrovna padlo do oka, na co by měli chuť. Jsem přesvědčená, že by mnohé změnilo, pokud by vytvářeli dlouhodobé dramaturgické koncepce. Pro srovnání například Královský balet v Londýně se velmi intenzivně věnuje rekonstrukcím klíčových národních autorů. Vědecké projekty oživují

díla z repertoáru Les Ballets Russes, moskevský Bolšoj rekonstruuje Petipovy choreografie¹⁸ ale i socialisticky realistické *Plameny Paříže*¹⁹ či *Světlý pramen*.²⁰ George Balanchine je i dlouho po smrti symbolem amerického baletu. Dánský královský balet je jedinečný díky rekonstrukcím baletů národního autora Augusta Bournonvilla z 19. století.

U nás profesionální balet existoval již v 19. století, v Anglii se budoval až v meziválečném období. A přitom Královský balet je v současnosti neporovnatelně dál než Balet Národního divadla. Z velké části je klíčem k jeho úspěchu právě systematická vědomá péče o tradici a originalitu značky, zakládající se na národním stylu.

Teoretické úvahy o souvislosti národního elementu a úspěchu v globální konkurenci potvrzuje i geneze nového

¹⁸ *Například Korzár, 2007*

¹⁹ *Premiéra 2008*

²⁰ *Premiéra 2003*

fenoménu přímých přenosů baletů přes satelit. Český projekt Balet v kině v letošní sezoně 2011/2012 přenáší do kin balety z moskevského Bolšoje, Mariinského divadla v Petrohradě, londýnského Královského baletu, Baletu Pařížské opery i Birminghamského královského baletu. Baletní přenosy začínaly živelněji oproti operním přenosům MET in HD jako jednorázové akce v první sezoně. Tituly, které soubory nabízely k vysílání, byly často stejné. Vznikal konkurenční boj o to, která verze je lepší, a má tudíž naději na globální úspěch. V letošní sezoně 2011/2012 (o dva roky později) je už zcela zjevné, že si jednotlivé soubory uvědomily, že nemá smysl soupeřit, čím Labutí jezero bude hitem sezony, ale programovou linii přenosové sezony sestavují z titulů, které jsou pro jejich soubory typické, originální, které jsou jejich značkou. Jedná se samozřejmě o originální národní díla. Proto si Bolšoj nepřekvapivě vybral díla z pokladnice

ruské klasiky Maria Petipy; Angličané díla jejich autorů: Fryderyka Ashtona²¹ (zakladatele anglického stylu) a Sira Kennetha Mac Millana²². Pařížská opera si podobně vybírá díla Rudolfa Nurejeva, rekonstrukce titulů Ballets Russes,²³ *La Source*.²⁴ I Pařížská opera má na repertoáru verzi Marné opatrnosti Angličana Fryderyka Ashtona; podobně Bolšoj díla Američana Williama Forsytha či Francouze Rolanda Petita, ale správně chápou, že to nejsou ideální autoři pro export národní značky.

Podobně Balet Národního divadla nejel na velmi úspěšné turné do Ameriky²⁵ s Balanchinovými choreografiemi, ale s večerem českých choreografů na hudbu českých autorů. Američané

²¹ 1904–1988

²² 1929–1992

²³ Soubor byl neodmyslitelně spjat s Paříží, kde způsobil kulturní revoluci (pařížské sezony 1909–1914).

²⁴ Vytvořeno pro Pařížskou operu v roce 1866.

²⁵ Sarah Kaufman — From Prague with Unaffected Grace, in: *The Washington Post*, 27. 4. 2009

chtějí vidět český balet, ne ten jejich v neoriginálním provedení.

*Pokud byste chtěli udělat
nějaký závěr o národním
stylu, tak je jasně kyliánovský,
to znamená zemitý a neokázalý,
s jemnou dramatičností.*

(Kaufman, 2009)

Velmi zjednodušeně můžeme dramaturga pečujícího o jedinečnou identitu souboru či přímo českého tance přirovnat k dobré hospodyňce při velkém jarním úklidu. Hospodyňka se podívá do skříní, jaké bezcenné harampádí tam má, které jí nesluší a které už nikdy potřebovat nebude, a vyhodí to. Při úklidu jistě najde třeba šaty či pěkný klobouček, které obzvláště ráda nosí, a ponechá si je a pečuje o ně se zvláštní péčí, aby jí vydržely co nejdéle. Takové kousky se stávají součástí její identity, něčím, v čem se

cítí sama sebou. Podobně to funguje s budováním tradice v umění.

Samozřejmě se nemůžeme věnovat rekonstrukcím umění na úkor současného. Nesmí se stát, že by se nám z Národního divadla či jiného souboru stalo Národní muzeum. Nové musí mít dostatečný prostor. Jako v té pomyslné skříní – vyhodit staré harampádí, udělat místo pro nové a klenoty si nechat. Pokud pomyslná maminka měla dobrý vkus a nenakupovala samé cetky jen proto, že byly v akci, tak na dně té skříně by mělo vždy alespoň něco zůstat.

*Pokud se dobře postaráme
o naši taneční tradici,²⁶ a zároveň
zůstaneme otevření vlivům z celého
světa,²⁷ tak českému tanci konečně
dopřejeme úrodnou půdu.*

(Rozmáňková, 2009)

²⁶ Kořeny

²⁷ Slunce, voda

Lucie Rozmáňková, M. A. (1981)

Na pražské HAMU vystudovala (BcA.) obor taneční věda a na londýnské University of Surrey Roehampton magisterské studium Ballet Studies (M. A.). Po studiích byla na půlroční stáži v The Kennedy Center for the Performing Arts (Washington, D. C.) na oddělení taneční dramaturgie. Po návratu do Čech vyučovala dějiny tance a rozboru baletů na Taneční konzervatoři Praha. Později vedla také Bohemia balet, profesionální taneční soubor při TKP. Současně působila jako taneční a kulturní redaktorka v anglicky psaném týdeníku *The Prague Post*. Již od studií píše články o tanci pro různá periodika v češtině i angličtině, včetně celostátních deníků.

V taneční vědě ji zajímají především témata související s kulturní diplomacií, které rovněž věnovala diplomovou práci (*Tanec jako nástroj kulturní diplomacie: Prezentace sovětského baletu na obou stranách železné opony 1945–1960*). V současnosti manažuje projekt *Balet v kině* – přímé přenosy baletů ze světových jevišť do kin.

Helena Havlíková
LET VĚZNĚNÉHO ORLA

RESUMÉ:

Janáčkovy opery jsou v zahraničí uváděny výrazně častěji než v České republice. Autorka si všímá rozporu mezi nadšeným přijímáním Janáčka v zahraničí a mnohem odměřenějším v případě českého publika. Dále hledá příčiny tohoto jevu a poukazuje na klesající trend uvádění Janáčka v České republice. Podle autorky dosavadní vývoj uvádění a přijímání Janáčkových oper je potvrzením dilematu české národní identity, kdy na jedné straně jsou Češi pyšní na úspěchy Janáčkových oper v zahraničí, na straně druhé se pak projevuje neschopnost rozvíjet dál domácí tvořivé tradice.

SUMMARY:

Janáček's operas are staged significantly more frequently abroad than in the Czech Republic. The author marks the contrast between the enthusiastic reception Janáček gets abroad and much more reserved approach in the case of the Czech audience. She also seeks the causes of this phenomenon and points out the decreasing tendency of staging Janáček in the Czech Republic. According to the author the existing situation in staging and reception of Janáček's operas proves the dilemma of the Czech national identity, where on one hand Czechs are proud of the successes of Janáček's operas abroad and on the other hand there is a lack of capability to further develop domestic creative traditions.

LET VĚZNĚNÉHO ORLA

PARADOXY NÁRODNÍ IDENTITY V KONTEXTU UVÁDĚNÍ OPER LEOŠE JANÁČKA U NÁS A V ZAHRANIČÍ V LETECH 1996–2011

Národní identita se snáze vymezuje negativně: „Kdo neskáče, není Čech!“ Pozitivně ji ovšem pocítíme, třeba když na olympiádách a nejrůznějších mistrovstvích zazní česká hymna a dostaví se směsice dojetí a hrdosti na to, že jsme Češi. Co jsou ta tajemná pouta, spojující skupinu natolik, že se považuje za „národ“? Jistě rodná řeč, krajina a tradice, návaznost na generace předků, kteří tento vymezený prostor obývali. Vzpomínky na dětství. První láska. Vůně, jídla, humor, počasí. Sdílená zkušenost. A melodie lidových písní. Čím to je, že ji poznáme po

několika taktech? A že po několika taktech poznáme hudbu českých skladatelů, přinejmenším těch od druhé poloviny 19. století do počátku 20. století...

Jsou i historici a publicisté, kteří se domnívají, že „národy“ vlastně neexistují a jsou to jen uměle vytvořené konstrukty „osvícenců a obrozenců“.¹ Problém s těmito „popírači“ národních idejí spočívá při bližším obeznámení se s jejich argumentací zpravidla v tom, že necítí nebo si neuvědomují jemné,

¹ Viz např. Dušan Třeštík – Češi: jejich národ, stát, dějiny a pravdy v transformaci. Texty z let 1991–1998. Vyd. 1., doplněk: Brno, 1999.

ale významné rozdíly mezi pojmy stát – národ – vlast – rodina, v jejichž rozpětí právě svou (i národní) identitu hledáme.

Ve stávajícím platném Statutu Národního divadla je národní identita zmíněna v nově doplněné preambuli s platností od roku 2007 za ministrování Václava Jehličky:

„Národní divadlo je reprezentativní scéna České republiky. Je jedním ze symbolů národní identity a součástí evropského kulturního prostoru. Je nositelem národního kulturního dědictví a zároveň prostorem pro svobodnou uměleckou tvorbu. Je živým uměleckým organismem, který chápe tradici jako úkol ke stále novému řešení a jako úsilí o nejvyšší uměleckou kvalitu.“²

Můžeme se ptát, proč se preambule do statutu ND dostala až s takovým zpožděním. Národní divadlo (se všemi jeho rozpory vzniku i dalšího působení)

² Statut Národního divadla [on-line]. [cit. 2011-11-21]. Dostupný na: <http://www.narodni-divadlo.cz/archive/statut_nd.pdf>.

bylo natolik samozřejmě chápáno jako jeden z národních symbolů, že patrně před vstupem do EU nebyla vnímána potřeba se národní identitou blíže zabývat. Teprve když jsme se stali „součástí evropského kulturního prostoru“, ukázalo se, že něco jako specifická národní identita existuje a je záhodno ji chránit, pečovat o ni a rozvíjet ji. Paradoxně ve chvíli, kdy byla vtělena do statutu, dostává se Národní divadlo s jejím naplňováním do značného rozporu, když podíl českých oper na jeho repertoáru klesl na třetinu a je nižší než počet mozartovských představení.

JANÁČKOVA VKOŘENĚNOST

Leoš Janáček byl svérázný jak svou jadrnou impulzivně živočišnou osobností, tak svým nenapodobitelným hudebním stylem těsně spjatým s moravskou lidovou písní a lidovou řečí. Melodickou invencí hluboce zakotvenou

ve folklóru a originálním využitím nápěvků lidové mluvy dospěl Janáček k hudbě zcela nevšedně formované, ve své lapidárnosti a zkratkovitosti bezprostředně působivé jak ve spojení s textem v opeře a dalších vokálních dílech, tak i v hudbě instrumentální.

Zároveň s lidovými písněmi Janáček sbíral i tzv. nápěvky lidové mluvy, jak označoval situační zvukomalebné momentky řeči. Podobně si zapisoval zpěv ptáků, ale i nejrůznější zvuky a hluky, které ho upoutaly. Nápěvky mluvy považoval i za psychologickou charakteristiku člověka: „*Slovo za záclonou, skrze kterou se naše duše dívá a cizí nahlíží. Slovo ve svém nápěvku jest reliéfem života vypuklým na obě strany.*“ Nápěvky se pak staly významnou součástí jeho jedinečného operního stylu. Jako jeden z prvních komponoval na přirozený tok a rytmus nevázané mluvené řeči. Už v *Její pastorkyni* a po špatných zkušenostech s libretisty pak

setrval od *Káti Kabanové* si všechna libreta ke svým operám zpracovával Janáček sám, a díky svému divadelnímu instinktu dokázal své opery formovat do spádných, sevřených a zhuštěných hudebních dramát.

Jako předlohy svých oper volil Janáček (se dvěma výjimkami) domácí autory: u *Šárky* je to Julius Zeyer, u *Počátku románu a Její pastorkyně* Gabriela Preissová, u *Osudu* Fedora Bartošová, u *Výletů páně Broučka* Svatopluk Čech, *Příhod lišky Bystroušky* Rudolf Těsnohlídek a v případě *Věci Makropulos* Karel Čapek. Z hlediska vyjádření národní identity jsou to s výjimkou *Osudu* všechno tituly vycházející z literárních předloh, které se hledáním toho, co je pro českou povahu podstatné, zabývají do hloubky. Většinou (opět s výjimkou *Osudu*) to byly předlohy, které obstály jako samostatná díla. Připomeňme ale, že Janáček jako první na světě

v *Bystroušce* zhudebnil „komiks“ (praxe dnes široce uplatňovaná filmem). Jednou z nejláznivějších předloh pro operní libreto jsou dozajista *Výlety pana Broučka* – to, že i tato satira, úzce vázaná na českou historii, se hraje i ve světě, je malý zázrak.

Výjimkami jsou jen dva tituly, kde Janáček sáhl po ruských autorech, neboť silně cítil spojitost a podobnost české mentality se slovanskou a ruskou obzvláště: *Káťu Kabanovou* napsal podle *Bouře* Alexandra Nikolajeviče Ostrovského a svou poslední operu *Z mrtvého domu* podle *Zápisků z mrtvého domu* Fjodora Michajloviče Dostojevského. Janáček se učil rusky, Rusko navštěvoval a do roku 1915 byl aktivním členem brněnského Ruského kroužku. Je zřejmé, že se systematicky snažil postihovat podstatu „českosti“ z různých úhlů a včlenit ji do svého slovanského pojmání „češství“. Je-li za posledních

pět sezon na světě sedmnáctým nejhranějším operním autorem, je to pro českou operu skvělý výsledek.

Pro celou řadu významných zahraničních umělců bylo setkání s Janáčkovou tvorbou vnímáno jako zjevení, které je celoživotně ovlivnilo. V jejich argumentech nechybí právě Janáčkova vkořeněnost do národní identity i tradice opery. Sir Charles Mackerras: „*Hlavním důvodem Janáčkovy popularity je dramatická jeho oper a intenzita, s jakou vhlíží do nitra lidských bytostí, zejména žen. Mimořádná barvitost jeho hudby je spojena se spřízněností s přírodou. To diváky přitahuje. A systém opakování rytmických frází a nápěvků usnadňuje posluchačům orientaci v jeho hudbě. Janáček vlastně vymyslel minimalismus dlouho před Američany. Zároveň je to velký romantik – co může být romantičtějšího než Káťa nebo Jenůfa.*“ Jan Latham-Koenig: „*Ukázal, jak mohou být propojeny emoce, národnost*

a originalita zcela unikátním způsobem – vše vychází z hloubi jeho duše.“

Christopher Alden: *„Janáček navazuje právě na ty původní důvody, které operu stvořily, a vrací ji k jejím kořenům.“*

Říká se, že doma není nikdo prorokem, ale záhada domácí „rozpačitosti“ před moravským Mistrem a jeho oblibou ve světě s tématem národní identity velmi úzce souvisí. A je třeba si položit otázku, zda právě sám tento paradox není součástí naší národní identity.

JANÁČKOVSKÉ MAPY (1945–)1996–2011

Vyjděme z pracovní hypotézy, že Janáčkovy opery (k devíti připojujeme i scénické uvádění Zápisníku zmizelého) jsou v zahraničí uváděny výrazně častěji než v České republice, a podrobme ji zkoumáním strohých statistických dat, abychom potvrdili, nebo vyvrátili pocit, že Janáčkovy opery jsou u nás opomíjeny. Že ostatně nejde jen o pocit, potvrdí každý divadelní ředitel, který si ostražitě hlídá, aby očekávanou (a většinou i drsně skutečnou) nízkou návštěvnost janáčkovského titulu vyvážil Verdim nebo jiným spolehlivým „tahákem“; podobně i čeští umělci, kteří se podílejí na inscenacích Janáčkových oper ve světě, potvrzují zřetelný rozpor mezi nadšeným přijímáním Janáčka v zahraničí a mnohem odměřenějším v případě českého publika.

Během šestnáctiletého období v letech 1996–2011 byly v jednotlivých zemích Janáčkovy opery uváděny v téměř šesti stovkách inscenací (řazeno sestupně podle počtu inscenací):

Německo	145	Kanada	10	Litva	2
Velká Británie	76	Rusko	6	Maďarsko	2
Francie	58	Švédsko	6	Řecko	2
USA	58	Portugalsko	5	Bulharsko	1
ČR	39	Dánsko	3	Čína	1
Rakousko	22	Finsko	3	Chile	1
Španělsko	21	Irsko	3	Jihoafrická rep.	1
Švýcarsko	20	Izrael	3	Mexiko	1
Itálie	19	Lucembursko	3	Monako	1
Nizozemsko	15	Polsko	3	Norsko	1
Belgie	13	Slovensko	3	Nový Zéland	1
Austrálie	11	Argentina	2		
Japonsko	10	Brazílie	2	Celkem	573

Ve sledovaném období z hlediska počtu inscenací s velkým náskokem vede Německo (celkově je to země s nejvyšším počtem operních představení na světě) následované Velkou Británií; ČR je na pátém místě. A je zřejmé, že Janáček je populární hlavně na Západě; ani na Slovensku nejsou jeho opery příliš uváděny stejně jako v Rusku nebo dalších slovanských zemích, navzdory Janáčkově známé inklinaci k Rusku a Slovanstvu.

Počet Janáčkových inscenací uváděných v jednotlivých městech vyznívá pro ta naše ještě nemilosrdněji (řazeno sestupně s uvedením měst od tří inscenací a více):

London	32	Nantes	6	Birmingham	3
Berlín	19	Barcelona	5	Brusel	3
Paříž	16	Benátky	5	Dallas	3
Vídeň	14	Hannover	5	Dublin	3
New York	13	Chicago	5	Gent	3
Brno	13	Kolín n. R.	5	Kodaň	3
Amsterdam	12	Lyon	5	Liege	3
Düsseldorf/Duisburg	11	Milán	5	Lipsko	3
Praha	11	Stuttgart	5	Long Beach	3
Cardiff	9	Ženeva	5	Lucemburk	3
Sydney	9	Ostrava	5	Maastricht	3
Tokio	8	Aix-en-Provence	4	Münster	3
Glyndebourne	7	Antverpy	4	Osnabrück	3
Curych	6	Darmstadt	4	Philadelphia	3
Frankfurt n. M.	6	Houston	4	Salcburk	3
Glasgow	6	Kassel	4	Strasburk/Mulhouse/Colmar	3
Hamburk	6	Lisabon	4	Tel Aviv	3
Leeds	6	Petrohrad	4	Toronto	3
Madrid	6	Rouen	4	Toulouse	3
Mnichov/SO	6	San Francisco	4	Varšava	3
				Plzeň	3

Porovnáme-li počet repríz dle databáze www.operabase.com, je mezi českými skladateli Leoš Janáček jednoznačně a s velkým náskokem (v případě Smetany zhruba dvojnásobným) naším nejhranějším operním skladatelem ve světě (počítáno včetně ČR). Pokud vyfiltrujeme kritérium skladatelů a počtu repríz jejich oper pouze u nás (při nepřesnostech této databáze pro Českou republiku), je situace zrcadlově obrácená: při celkovém trendu poklesu uvádění českých skladatelů nadále vede Bedřich Smetana více než dvojnásobným počtem repríz proti Janáčkově.

Skladatel	Počet repríz 1996–2011 ve světě	Skladatel	Počet repríz 1996–2011 v ČR
Janáček	2991	Smetana	543
Smetana	1555	Dvořák	537
Dvořák	1175	Janáček	255
Martinů	306	Martinů	91

O světovém významu Leoše Janáčka jako operního skladatele ovšem zřetelněji vypovídá srovnání s operními skladateli jiných zemí. Vyjdeme-li opět z počtu repríz dle serveru www.operabase.com a nezohledňujeme pro tento ukazatel počty oper jednotlivých skladatelů ani velikost jednotlivých států, pak Janáček sice nedosahuje popularity Pucciniho jako světově nejhranějšího operního

skladatele, Bizeta, Richarda Strausse, Čajkovského, ale ani Benjamina Brittena, předčí ovšem Masseneta, zhruba dvojnásobně Ravela, Weilla, Musorgského, Berga, Stravinského nebo Prokofjeva. A trojnásobně Giordana, Šostakoviče, Debussyho, Orffa, Bartóka či Schönberga. Janáček přitom patří do skupiny skladatelů s vysokým podílem uvádění mimo „zemí původu“ – podobně

jako Bizet, Šostakovič, Puccini, Musorgskij, Britten nebo Massenet s více než 85 % repríz mimo jejich domovské země. Naopak němečtí a rakouští skladatelé jsou předmětem soustavné péče „svých“ zemí a podíl zahraničních uvádění klesá pod 50 % a u čelných představitelů národních škol romantismu Polska, Maďarska, ale i Německa (Lortzing) se dostává dokonce pod 10 %.

Můžeme shrnout, že v Evropě není jiná analogická „malá“ země, jejímž skladatelům (opět bez ohledu na počet oper) se podařilo tak masivně a soustavně proniknout do světového operního repertoáru. A řadíme se bezprostředně za operní „velmoci“ Itálii, Německo/Rakousko, Francii a Rusko, po bok Velké Británie před USA, za kterými s velkým odstupem následují další země včetně např. Španělska.

Ve výše uvedených přehledech jsou samozřejmě „zvýhodnění“ skladatelé s větším počtem oper. Při porovnání jednotlivých oper a počtu jejich repríz se ukazuje, že z těch Smetanových se prosadila prakticky pouze *Prodaná nevěsta* (914 repríz v zahraničí) a z Dvořákových jen *Rusalka* (643 repríz), zatímco Janáček se v souhrnu dostává do popředí díky zájmu především o jeho čtyři opery – *Jenůfu*, *Káťu Kabanovou*, *Příhody lišky Bystroušky* a *Věc Makropulos*.

Značnými výkyvy u nás prošlo uvádění oper Leoše Janáčka v poválečném období od roku 1945, kdy se po odsunu Němců novou formou zřizovatelství a financování zformovala síť stálých operních divadel v ČR, fungující zatím bez zásadnějších změn dodnes. Nápadný je celkový sestupný trend. Výrazně nejčastějšími roky nových nastudování byla 20. a 30. výročí Janáčкова úmrtí. Sté výročí narození

(1954) neznamenal žádný mimořádný vzestup zájmu o uvádění Janáčkových oper. Ovšem u příležitosti 150. výročí narození bylo v rámci Mezinárodního hudebního festivalu Brno v roce 2004 poprvé uvedeno souborně kompletní Janáčkovu operní dílo v provedení Janáčkovy opery Národního divadla Brno (*Její pastorkyňa*, *Věc Makropulos*, *Z mrtvého domu*, *Káťa Kabanová* a *Příhody lišky Bystroušky*), Národního divadla v Praze (*Výlety pana Broučka* a koncertně *Osud*) a Komorní opery Hudební fakulty JAMU (*Počátek románu*). Žádná nová inscenace se neobjevila v letech 1979, 1982, 1991 a 2007.

Pokud sledujeme uvádění Janáčkových oper ve větších celcích jednotlivých etap poválečného období, nejfrekventovanější byla bezprostředně poválečná tři léta 1945–1948 s průměrným počtem 4,75 inscenace na rok. V prvních letech budování komunismu, politických procesů a tuhé stalinské represe 1949–1958 si uvádění Janáčka udrželo průměr 3,8

inscenace a dále klesalo v období 1959–1969 „fungujícího socialismu“ a liberalizace do Pražského jara na 2,91 inscenace. V letech normalizace 1970–1989 průměr sestupoval na 2,45 inscenace až po zvratu v období 1990–2011 se dále snížil na zatím nejnižší poválečnou hodnotu 2,41 inscenace.

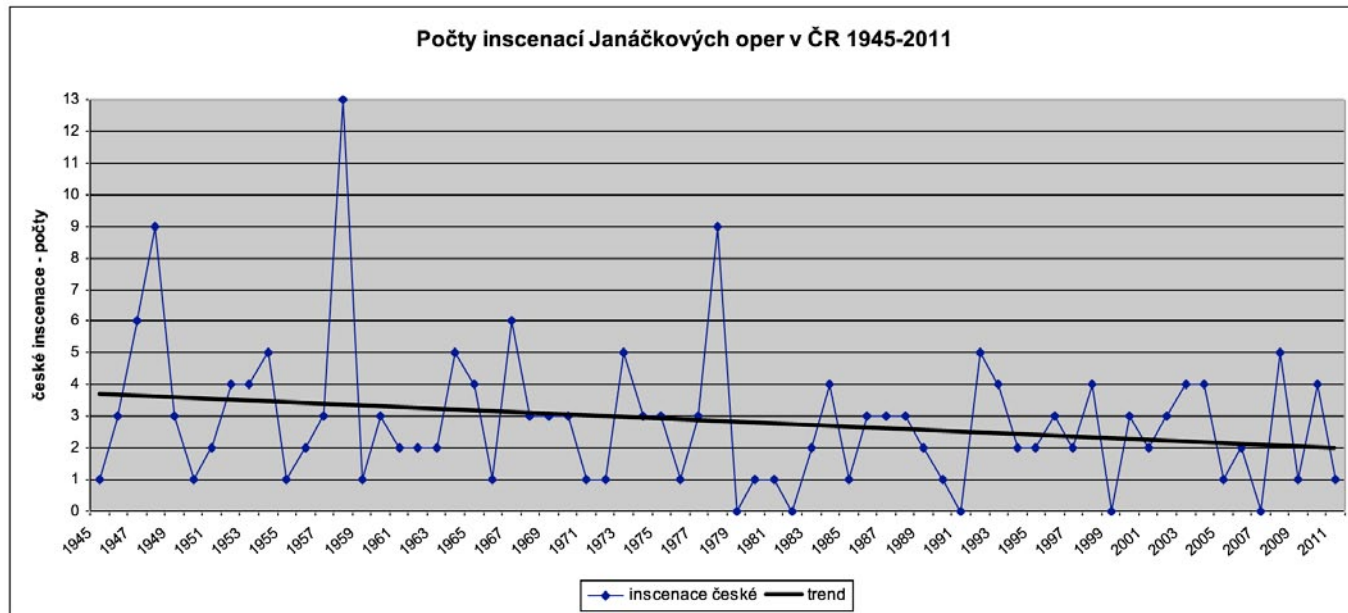
Tento propad je ještě zřetelnější při porovnání počtu repríz Janáčkových oper v Národním divadle v Praze, protože inscenace se dříve udržovaly dlouho na repertoáru a pravidelně se nasazovaly, takže Národní divadlo mívalo běžně „zásobu“ čtyř až pěti titulů. A u „základních“ oper po derniérách většinou brzy následovalo nové nastudování.

Vrátíme-li se k uvádění Janáčkových oper podle počtu inscenací ve sledovaném šestnáctiletém období let 1996–2011, je zřejmý vzestup ve výročních letech 2004 a 2008 (resp. 2009) a především rozevírající se trend:

zatímco ve světě počet nastudování roste, u nás klesá. Zatímco v zahraničí je dnes uvádění Janáčka dramaturgicky „sázkou na jistotu“, v domácích podmínkách se zdrženlivost jak u divadelních manažerů, tak u diváků prohlubuje, zvláště patrně po roce

1989, kdy se i operní divadla začala chovat „tržně“.

Podle počtů inscenací Janáčkových oper ve sledovaném období 1996–2011 byly u nás nejčastěji nastudovány *Příhody lišky Bystroušky*, v zahraničí vede *Jenůfa*.



Z hlediska hledání národní identity to zase není až tak špatné zjištění – Laca, který zohaví svou milou, aby ji nedostal jeho sok, je problematický charakter. Závist a žárlivost jsou jistě významnými charakteristikami a Lacovi můžeme sice porozumět, ale je otázka, nakolik mu dokázala odpustit alespoň Jenůfa. Bystrouška, přitakávající životu, v českých zemích na repertoáru dominuje.

Z výše uvedených údajů vyplývá jasný závěr, že Janáčkovy opery jsou hrány

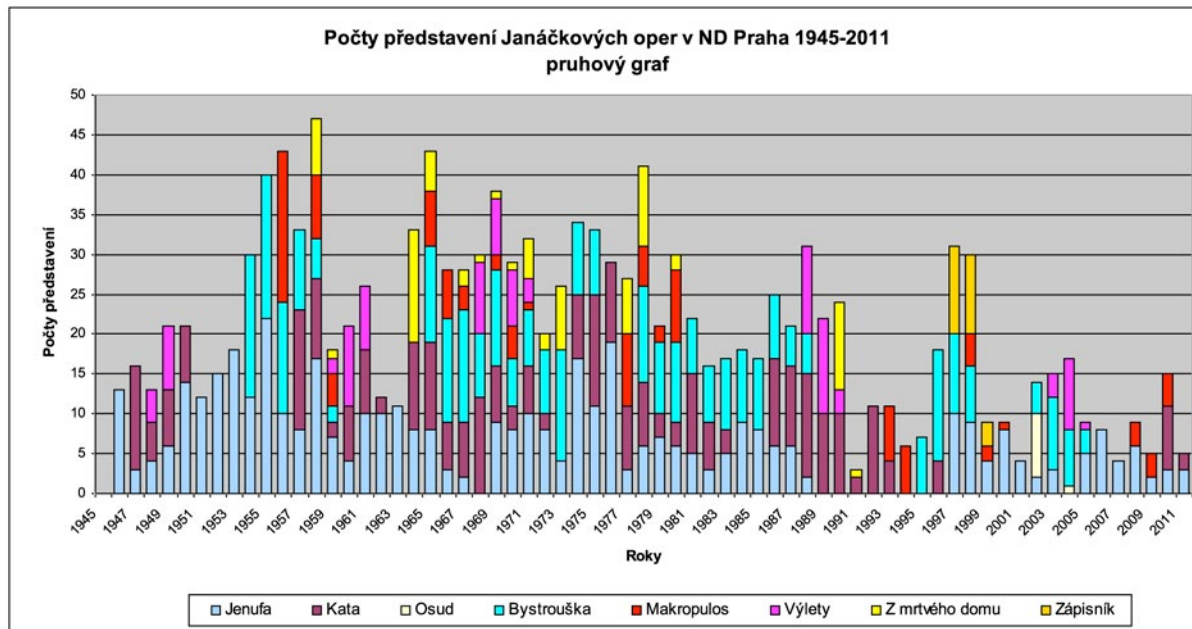
prakticky po celém světě, včetně Austrálie, Japonska, Kanady, a dokonce i v Argentině, Mexiku, na Novém Zélandu nebo v Jihoafrické republice.

Absolutní počet inscenací ovšem nebere v úvahu velikost, resp. počet obyvatel, jednotlivých států. Použijeme-li matematickou operaci s přepočtem inscenací na počet obyvatel v milionech, dostává se ČR suverénně do popředí a naši hypotézu o výrazně častějším uvádění Janáčkových oper v zahraničí je třeba korigovat:

ČR	3,71	Belgie	1,19	Dánsko	0,56
Rakousko	2,68	Nizozemsko	0,91	Austrálie	0,51
Švýcarsko	2,53	Francie	0,88	Portugalsko	0,47
Německo	1,77	Švédsko	0,65	Španělsko	0,46
Velká Británie	1,22	Finsko	0,57	Itálie	0,31

Pochopitelně lze obtížně počítat takto přímočaře (koeficient nezohledňuje mj. počet repríz a velikost divadel), ale přece jen z hlediska našeho respektu

k vlastním hodnotám nevyznívá tak tvrdě. Janáček je dnes spolehlivým „vývozním artiklem“ a rodinným stříbrem, a to nejen ve srovnání s ostatními našimi



operními skladateli, ale i tvůrci větších zemí s rozsáhlou operní tradicí. Díky Janáčkovým operám se s Českou republikou seznamují tisíce interpretů a miliony diváků.

JANÁČEK JAKO VÝVOZNÍ „PRODUKT“ – A CO DÁL?

Janáček se přes počáteční ústrky, odmítání a nepochopení svými operami prosadil celosvětově. Dokážeme z tohoto faktu z hlediska propagace

české národní kultury a naší národní identity „vytěžit“ více dnes, kdy právě opera patří k výrazně globalizovaným uměleckým „odvětvím“? Vždyť čeští (a slovenští) umělci (dirigenti, režiséři, výtvarníci, sólisté), kteří se v zahraničních inscenacích uplatňují, mají (nebo by měli mít) komparativní výhodu přinejmenším důvěrné znalosti češtiny, v níž se v převažující míře Janáčkovy opery dnes ve světě hrají. Jsou česká nastudování vzorem janáčkovské interpretace, nebo se naše „místní“ inscenace Janáčka ocitly na okraji zájmu světových operních divadel? Máme vůbec co nabídnout?

Podle dostupných údajů se ve sledovaném období čeští a slovenští umělci podíleli na necelé třetině (pouhých 29 %) zahraničních inscenací Janáčkových oper. Přitom dozajista nepatří k těm, kteří si mohou nárokovat astronomické honoráře. Když začala Gabriela Beňačková utlumovat svou kariéru, v janáčkovských rolích se

– překvapivě – nejčastěji uplatňují tenoristé: Peter Straka, Štefan Margita ve více než dvaceti nastudováních, ale i Aleš Briscein a Miroslav Dvorský s desítkou obsazení a dále Jan Vacík a Ludovit Ludha s osmi, kteří vystupují i na scénách považovaných za prestižní, mj. Bavorská státní opera v Mnichově, Metropolitní opera v New Yorku, Národní pařížská opera, Teatro Real v Madridu, Německá opera Berlín a Berlínská státní opera (Pod lipami), La scala v Miláně, Opera Curych apod.

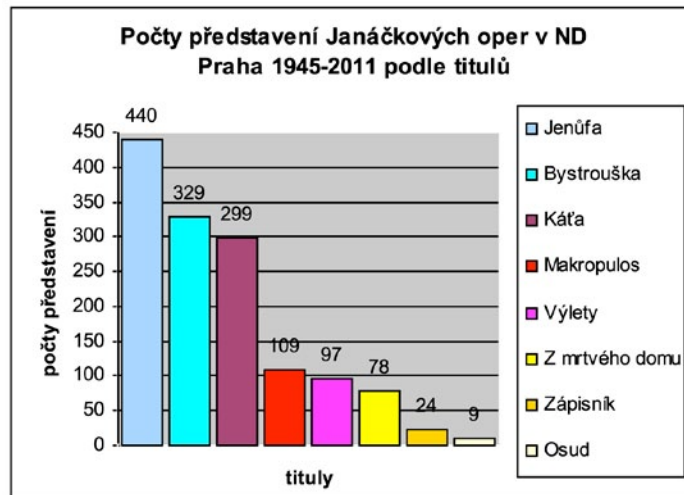
Pokud se našim pěvcům ve světovém janáčkovském operním byznysu příliš uplatnit nedaří, ještě více to platí pro naše režiséry. Pouze Jiřímu Nekvasilovi se (z titulu šéfa opery Národního divadla díky koprodukcí *Její pastorkyně* s operami v Rize a Dublinu) podařilo nastudovat pět inscenací ve městech, která ovšem z operního hlediska nepatří k těm prestižním. Hrška ostatních (Martin Otava, Václav Věžník či Josef Průdek) spíše paběrkovala.

Na orbitu předních operních divadel a festivalů světa rotují inscenace Davida Pountneyho, který v uvedeném období patřil k nejvyhledávanějším režisérům Janáčkových oper, Nikolause Lehnhoffa, Roberta Carsena nebo Davida Aldena. Janáčkovy opery jsou ovšem také výchozím materiálem pro režijní výstřelky „provokatérů“ typu Calixta Bieita nebo španělské skupiny La Fura.

Jiná situace je v případě dirigentů. V tomto oboru se Jiřímu Bělohlávkovi a Jiřímu Koutovi podařilo proniknout mezi janáčkovskou dirigentskou elitu – a to nejen počtem nastudování, ale i významem divadel. Mezi scény, na kterých dirigovali, patří Metropolitní opera, Teatro Real v Madridu, Německá opera Berlín, festival v Glyndebourne, ale i Washington, San Francisco, Ženeva, Helsinky, St. Gallen ad. Začínají se prosazovat i dirigenti mladé generace – Tomáš Hanus a Tomáš Netopil.

V mezinárodním kontextu lze podle dostupných zdrojů v uvedeném období dokonce Jiřího Bělohlávka označit za nejžádanějšího janáčkovského dirigenta (14 nastudování).

Následují Sir Charles Mackerras, jehož operní kariéra, velkým dílem zasvěcená právě Janáčkovi, se ve sledovaném období uzavřela, a Jiří Kout (11 nastudování). Osmkrát nastudovali Janáčkovy opery dva němečtí dirigenti s mezinárodní kariérou Nikolaus Lehnhoff a Lothar Koenigs. Stejně jako v případě sólistů i u dirigentů platí, že se hudebního nastudování Janáčkových oper ujímají přední světoví dirigenti,



v uvedeném období např. Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Ingo Metzmacher nebo John Eliot Gardiner.

RÉBUS UVÁDĚNÍ JANÁČKOVÝCH OPER U NÁS

Janáčkovým operám nestačí ledabylost a rutina, kterou „vydrží“ prvoplánově efektní romantické partitury a která se tak sveřepě zabydlela v našich operních končinách. Na tu „doplatil“ i Sir Charles Mackerras jako dirigent *Výletů pana Broučka* v Národním divadle v roce 2003, jak to typicky vyjadřuje část recenze: „*Sir Charles Mackerras nezapřel své rozsáhlé zkušenosti s operami Leoše Janáčka, na jejichž prosazení se s takovou intenzitou a úspěchy již tolik let podílí. Má cit pro kontrast janáčkovsky sršaté drsnosti, náporů hudební energie vedle barvitosti lyrického zjemnění až tajuplně napínavého. Právě instrumentální přechody nálad se*

*staly hudebním tmelem nastudování. Nicméně se ani dirigentovi jeho formátu nepodařilo přimět orchestr Národního divadla k takové preciznosti, které dosahoval Jiří Kout, a především vyvážit zvukové poměry tak, aby sólisté méně průrazných hlasů nezanikali v opulentně rozehrané orchestrální sazbě. A musel se smířit s tím, že srozumitelnost textu, pro vyznění Janáčkových rolí zásadní, byla zejména pro Jitku Svobodovou v klíčové ženské trojroli *Málinky, Etherey a Kunky nedosažitelná.*“³*

Letitý rébus janáčkovské recepce obnažil první ročník festivalu, který se od osmdesátého výročí Janáčkova úmrtí rozhodlo pořádat město Brno k poctě „svému“ hudebnímu géniovi. Se zástupci Národního divadla Brno coby hlavního pořadatele pojali festival jako ve dvouletém cyklu široce pojatou prezentaci Janáčkova díla tak, aby

³ Helena Havlíková — Pokulhávající pan Brouček. Lidové noviny 22. 12. 2003.

umožnil srovnání různých inscenačních a interpretačních přístupů. Ambicí bylo, aby se Brno festivalem proměnilo v kulturní metropoli evropských rozměrů, ba dokonce se do budoucna stalo obdobou mozartovského Salcburku nebo wagnerovského Bayreuthu. Ředitel Národního divadla Brno Daniel Dvořák vytkl cíl stát se referenčním místem Janáčkovy interpretace. A tehdejší šéf brněnské opery Tomáš Hanus očekávání doplnil: *„Festival a živá janáčkovská tradice vůbec jsou těmi otevřenými dveřmi, kterými Janáček může naše město vyvést do mezinárodního povědomí a kontextu....Chci, aby se Brno do Janáčka zamilovalo alespoň tak, jak je tomu ve velkých kulturních metropolích po celém světě.“* Vysoká ctižádost tehdy pořadatelům rozhodně nechyběla. Výsledkem byl onen už zmíněný návštěvnický propadák.

Že je v České republice nejuvádnějším českým operním autorem Smetana,

těsně následovaný Dvořákem a teprve pak Janáčkem (a s odstupem Martinů), rozhodně netřeba vnímat jako nějakou záměrnou, či dokonce programovou diskriminaci tohoto skladatele. Příčina dozajista také nebude v dílech samých – jejich hodnota je obecně přijímána. Důvody nebudou ani v propagaci: operní divadla už postupně začínají chápat smysl a význam komunikačního mixu jako jednoho ze základních nástrojů marketingu i pro hudební divadlo. Těžko soudit, zda bylo použití až drsně provokativních postupů guerillového marketingu důvodem, proč se po hlubokém diváckém propadu prvního ročníku ambiciózního festivalového bienále Janáček Brno v roce 2008 podařilo po dvou letech přece jen přilákat větší pozornost (na rozdíl od Mezinárodního hudebního festivalu Brno Moravský podzim s tradicí od roku 1966, který se v posledních letech potýká s návštěvnickým nezájmem). Bylo plno a chodili i mladí. Konzervativnější

obecenstvo notně pobouřila nepovolená (a dokonce policejně rozehnaná) akce *Janáček je naše všechno* na brněnském náměstí, při níž ředitel festivalu a zároveň Národního divadla Brno Daniel Dvořák nasadil Janáčkovu hlavu na papírové makety Marilyn Monroe, Pamelý Anderson, Charlieho Chaplina, Beatles, ale i Ježíše, papeže a Hitlera v životních velikostech a v „Leošově testu“ na otázku o jeho hudbě (v soutěži o volné vstupenky) dával na výběr mezi „Peckou/Dá se vydržet/Ohrožuje mě na životě“.

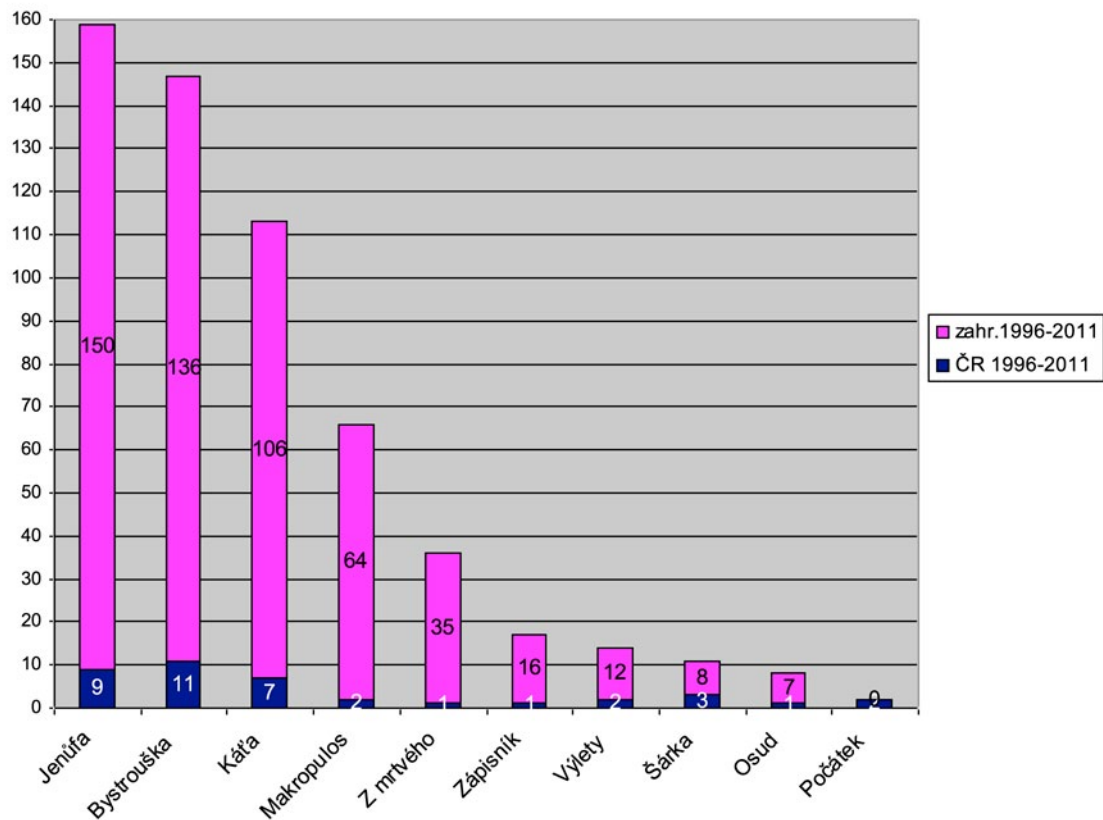
Byť takový názor není obecně sdílen českým publikem, janáčkovská přitažlivost je méně okázalá ve srovnání s pucciniovským efektem, zato hluboká, lidsky opravdová, krásná až k bolesti. Jsou čeští diváci (a také operní publicisté) méně vnímaví než ti v zahraničí? Je český divák otupělý, pohodlný, hluchý vůči hudebním dramatům, která pronikají až do morku

kosti a jimž propadá bez „povinných“ ohledů k národnímu odkazu divák německý, anglický, americký či australský? Nechce se věřit, i když to lze připustit, že je konzervativnější, protože méně trénovaný operní modernou a režijními experimenty. A dozajista méně zvědavý na „svérázného chlapíka odkudsi z exotické Moravy“, jak může být vnímán v zemích exotických zase pro nás. Jsou čeští diváci (ale i operní publicisté) tak hyperkritičtí vůči českým interpretům a nesnášenliví k těm zahraničním? Janáčkovské inscenace režisérů slavných jmen, jakkoliv jsou v zahraničí nadšeně aplaudovány, jsou u nás přijímány výrazně zdrženlivěji. Inscenace *Věci Makropulos* v hudebním nastudování Charlese Mackerrase a Christophera Aldena v Anglické národní opeře, která byla v roce 2006 nominována na prestižní britskou cenu Laurence Oliviera (již nakonec získal Aldenův bratr David za režii Jenůfy tamtéž), u nás byla jako koprodukční

inscenace v Národním divadle v Praze v roce 2008 přijata s mnoha výhradami a do prestižní ankety inscenace roku Divadelních novin, které se každoročně účastní na 120 kritiků, se (na rozdíl od *La finta giardiniera* v režii manželů Herrmannových) vůbec nedostala. A v tzv. kritickém žebříčku Divadelních novin se pohybovala v rozmezí 3,5–4,5 bodu, zastíněna nejvyšším oceněním pěti bodů, které prakticky od všech dostala Brittenova *Smrt v Benátkách* v režii Yoshiho Oidy a v hudebním nastudování Hilary Griffithse ve Státní opeře Praha. Podobně si v této anketě na *Její pastorkyní* (Brno, 2004) v koprodukcii s Vídeňskou státní operou v režii Davida Pountneyho „vzpomněl“ pouze jediný z kritiků a *Výlety pana Broučka* v nastudování Sira Charlese Mackerrase s Janem Vacíkem a Peterem Strakou (Národní divadlo v Praze, 2003) nenominoval nikdo.

Někteří poukazují na zanedbávání estetické a duchovní výchovy. Tento aspekt při pátrání po důvodech odměřené recepce Janáčkových oper u nás shrnul Jiří Bělohlávek: „*Je to smutný výsledek léta zanedbávané péče o estetickou a duchovní výchovu. Nejsou-li posluchači zvyklí přijímat celé spektrum podnětů, které nabízí minulost i současnost, bez cílevědomě pěstovaného vnímání hodnot, smršťuje se jejich schopnost percepce na úzký okruh známých kusů.*“ Tento argument ovšem neobjasňuje diváckou oblibu Janáčkových oper ve světě a jeho uvádění v českém prostředí tak vzdálených zemích, jako jsou Čína, Mexiko, Chile nebo Nový Zéland. Zdůvodnění tak může platit s velkým teritoriálním omezením – dozajista ho lze vztáhnout na diváka německého, rakouského, částečně pak anglického a francouzského, ale v případě opery už méně italského a vůbec ne na diváka oněch „exotických“ zemí.

Počty inscenací Janáckových oper 1996-2011



Statistická data prokazují, že po roce 1989 u nás skutečně poklesl průměrný počet janáčkovských inscenací z poválečného průměru 4,75 inscenace ročně na dnešních 2,41, tedy skoro na polovinu. V polovině 90. let to vypadalo, že volání po zvýšené frekvenci nastudování Janáčkových oper je vlastně kontraproduktivní. Opakování inscenací staromódního stříhu a odbytého vypracování odrazovalo ty, kteří si k Janáčkovu chtěli najít cestu, a otrávil je znalce, kteří raději utíkali k zahraničním nahrávkám. Inscenační praxe se za posledních šestnáct let u nás začala měnit. Ale ani zvaní zahraničních režisérů včetně těch, kteří mají nezpochybnitelné renomé (David Pountney, Robert Wilson, ale i Christoph Alden, James Conway či Pamela Howardová), a sólistů zahraničních (Jormi Silvasti, Anja Silja) i těch, kteří pravidelně vystupují v zahraničí (Peter Straka, Štefan Margita nebo Jan Vacík), se nestalo „lékem“ na naši janáčkovskou

zdrženlivost. Jednoznačně se u nás neprosadil ani Sir Charles Mackerras. Neužaly se ani pokusy oprostit se od tradičních výkladů a hledat nová (ve srovnání především s německými divadly), vlastně velice krotká, avšak většinou nedotažená, „jiná“ řešení (*Bystrouška* bratří Cabanů, *Káťa Kabanová* Tomáše Šimerdy). Čeští vydavatelé za Janáčkovu života propásli šanci vydat notové materiály jeho oper. A byla to vídeňská Universal Edition, pro kterou se nakonec stal Janáček vývozním artiklem a výnosným byznysem. Snažení pronikat k „ur“ verzím, právě v případě Janáčka tolik diskutovaným i žádaným, jsme také přenechali jiným (Sir Charles Mackerras, Mark Audus a jeho „detektivní pátrání“ po verzi *Její pastorkyně*, kterou – snad – slyšelo brněnské publikum v roce 1904). U nás se až Národní divadlo Brno pokusilo strhnout pozornost na objevování původních verzí a na druhém ročníku festivalu Janáček Brno 2011

uvedlo vůbec poprvé původní verze *Výletu pana Broučka* (bez druhé části *Výletů do 15. století*) a *Šárky* (pouze s klavírem).

JANÁČEK NA KŘÍDLECH I V KLECI NÁRODNÍ IDENTITY

Z hlediska tázání se po tom, v čem se opery Leoše Janáčka dotýkají námi zkoumané problematiky národní identity (nebo „českosti“), nemůžeme opominout metodu jeho komponování, vycházející z jednoho ze základních rozpoznávacích prvků národní identity: jazyka. Ostatně ve staročeštině znamenalo slovo *jazyk* „národ“⁴. Už jsme zmínili, jak po zkušenostech s pečlivým sběrem národních písní (především moravských) vypracoval Janáček zcela originální metodu „nápěvků mluvy“, vycházející z odposlechnutého rytmu řeči, její deklamace a intonace.

⁴ Dušan Třeštík – Češi: Jejich národ, stát, dějiny a pravdy v transformaci (Brno: Doplněk, 1999)

Není asi v domácí operní tvorbě skladatel, který by více pronikl do specifičnosti jazyka a písní. A to, co považoval za základ rodné řeči, transponoval do struktury své hudební tvorby. V tomto smyslu je Janáčkově hledačství toho podstatného, jakési trestí rodného jazyka, celosvětově naprosto ojedinělým, originálním a svérázným příkladem pokusu pochopit a hudebně vyjádřit „národní identitu“.

Můžeme se ptát, nakolik je bytostná vazba Janáčkových oper na rodnou řeč přenosná do jiných jazyků. Max Brod se jistě díky překladu libret do němčiny zasloužil o mezinárodní přijetí Janáčkových oper – na druhé straně je ovšem otázka, zda cena za tento průnik nebyla z uměleckého hlediska a záměrů skladatele příliš vysoká. S potěšením můžeme konstatovat, že v námi sledovaném období již čeština při uvádění Janáčkových děl převažuje

i v cizině. A dodejme, že to bývá čeština na vysoké úrovni, často srozumitelnější než ledabylá výslovnost rodilých „mluvčích“. Co více si lze z hlediska propagace našeho malého národa přát? Historie se opakuje: dvacetiletí po roce 1989, které svobodně otevřelo hranice pro šanci, abychom pronikli do světa nejen jako dodavatelé „základního produktu“, ale jako ti, kteří ho dokážou tvůrčím způsobem opracovat a rozvinout, jsme prohospodařili. Nehen že se nám nedaří prosadit Janáčka doma, neumíme ho ani vyvézt do zahraničí, kde poptávka po něm je výrazně vyšší než u nás. (Ostatně i základní informační webové stránky o Janáčkově jsou komfortněji zpracované především na anglických serverech a stránky Nadace Leoše Janáčka jsou nedokonalé a uživatelsky nevstřícné.) Můžeme se posmívat, že se některým zahraničním sólistům nedaří dokonale vyslovovat „ř“ nebo jazykolamy typu „přesně za čtrnáct dnů“, pomlouvat

inscenátory, že neznají základní realie, a zpoza rohu vše kritizovat. To nic nezmění na tom, že jsou to zahraniční dirigenti, režiséři, scénističtí výtvarníci, tvůrci světla, sbormistři, sólisté i dramaturgové, kteří dokážou uvádět Janáčkovy opery jako strhující hudební dramata.

Pořadí divácké oblíbenosti jistě nelze přikázat zákonem. Naše operní divadelní síť, provozovaná z veřejných prostředků, ale musí mít povinnost, ukotvenou ve zřizovacích listinách, toto naše rodinné stříbro chránit. Není pochyby, že Mistr Janáček se podstaty naší národní identity dobral a dotýkal způsobem, který ho navždy s rodnou vlastí a národem nerozlučně spojil. Paradoxem pak je, že nás v Janáčkově případě její objevení a dobývání teprve čeká.

Milan Kundera ve své janáčkovské úvaze⁵ vyčítá Maxu Brodovi a jeho první monografii o Leoši Janáčkově naivitu, s níž „znaje nenávisť pražské muzikologie vůči skladateli z provincie, chtěl dokázat, že Janáček patří plně do národní české tradice a že je plně hoden převelikého Smetany, idolu české nacionální ideologie“. A že se nechal „do té míry zaslepit touhle českou polemikou, malou a omezenou, že skoro veškerá světová hudba zmizela nenápadně z jeho knihy“. Podle Kundery „Brod nevyužil svého postavení Ne-Čecha, aby přemístil Janáčka do velkého kosmopolitního kontextu evropské hudby, jediného kontextu, v němž mohl být hájen a pochopen; uzavřel ho do nacionálního horizontu, oddělil od moderní hudby a zpečetil tak jeho izolaci... Janáček bude navždy trpět provincionalizací, ke které ho odsoudili jeho krajané a kterou Brod (ve vsí nevinnosti a nepochopení Janáčkově

⁵ Milan Kundera – *Nechovejte se tu jako doma, příteli*. Vyd. 1. Atlantis: Brno, 2006, s. 43-45.

umění) stvrdil.“ I světoběžník Kundera podlehl sebemršačské provinciální malosti. Energie Janáčkových oper ovšem zdolala i takto uměle zbudované zátarasy sebezpochybňování, umenšování a zakomplexovanosti. Navzdory Kunderovým pesimistickým předpovědím je více než zřejmá otevřenost interpretace a úspěšné přijímání Janáčkových oper ve světě. Zatímco my sami ho dobrovolně a k naší vlastní škodě vězníme v naší neurotické nespokojenosti se vším, co se vymyká průměru, a v nadávání na vše v mnohomluvně omlouvané průměrnosti a v pokrytecky hašteřivém předstírání vysokých nároků. Podle Ladislava Holého⁶ s oporou v sociologických výzkumech stereotypů české národní povahy v letech 1990 a 1992 i analýzách tisku patří nespokojenost k českému národnímu bontonu.

⁶ Ladislav Holý – *Malý český člověk a skvělý český národ*. Vyd. 1. Sociologické nakladatelství: Praha 2001, s. 73-75.

Dosavadní vývoj uvádění a přijímání Janáčkových oper je jen dalším potvrzením dilematu naší národní identity: Ano, dělá nám dobře být pyšnými na úspěchy inscenací Janáčkových oper v zahraničí (a případně je malicherně kritizovat), ale vlastní tvořivé rozvíjení a obohacování kulturní tradice utápíme v závistivém sebestředném provincialismu.

Pro uvádění Janáčkových oper u nás se nabízí metafora se zraněným orlem, kterého vězni v opeře *Z mrtvého domu* po jeho uzdravení vypouští z klece na svobodu. My zatím Janáčka a jeho opery vězníme v kleci dilemat naší národní identity. Ve světě již orel létá vysoko.

PhDr. Helena Havlíková (1956)
Odborná pracovnice pro legislativu a mediální regulaci v úseku strategického rozvoje Českého rozhlasu a členka operní poroty Cen Thálie; v minulosti byla v Radě ČR pro rozhlasové a televizní vysílání (vedoucí Licenčního odboru Úřadu Rady a vedoucí Úřadu Rady, 1993–2002), ředitelka festivalu OPERA (1999–2001), umělecko-produkční koordinátorka za ČR mezinárodního hudebního Festivalu Praha Evropa (1991–1994) a ředitelka prvního kompletního uvedení oper Bohuslava Martinů (1990).

Kakaxa Koszuszhleblebleshotár

ŠOUČASNÝ STUDIOVÝ ZVUK ČESKÝCH POPROCKOVÝCH NAHRÁVEK

RESUMÉ:

První české polistopadové nahrávky trpěly nízkou kvalitou zvuku. Zvukaři se postupně technicky zdokonalovali do té míry, že z nahrávek vymizela opravdovost, živost a napětí. Autor poukazuje na českou praxi, v níž například panuje nedůvěra kapel v producenty a každý hráč si pak při mixáži zvuku hlídá vlastní nástroj. V zahraničí zvuk nahrávek hlídá producent, který se soustředí na celek a na poměry i barvy nástrojů se dívá nezatíženě. Český zvukař bez producenta, s kapelou za zády, pak nedělá zvuk, ale politiku tím, že se snaží vyhovět všem.

SUMMARY:

The first Czech recordings after November 1989 suffered from inferior sound quality. Sound engineers have gradually improved to the extent that the authenticity, spirit and intensity has disappeared from the recordings. The author points out the Czech practice where e.g. bands mistrust the producers and each player watches his own instrument during sound mixing. Abroad the sound of records is overseen by a producer who focuses on the whole and perceives the ratios and tones of instruments from a fresh point of view. The Czech sound engineer without a producer, with the band standing behind him, does not deal with sound, but politics, by trying to satisfy everybody.

SOUČASNÝ STUDIOVÝ ZVUK ČESKÝCH POPROCKOVÝCH NAHRÁVEK

Poslední dvě desetiletí u nás zvukaři, producenti, muzikanti, vydavatelé i posluchači především hltali a doháněli Západ. Naprostá většina dnes u nás významných studií vznikla až po roce 1989. V tomto oboru se začínalo nanovo. První polistopadové nahrávky jsou opravdu legrační – a příšerné. Na jedné straně čerství nadšení zvukaři-amatéri tvořili zvuk jak ze studny: úzké, nesrozumitelné, zabalené do dozvuku. Tři sestry, Znouzectnost, Wanastovky, zvuk nikoho moc nezajímal. Na druhé straně staří profíci s rozhlasáckým viděním přinášeli svoji kvalitu: přečištěný, přečitelnělý,

překradený, nepřírozený zvuk. Hlavně pěkné bicí; za prvé kopák, za druhé virbl, za třetí hihatku, za čtvrté basu dáme pod kopák – a máme skvěle znějící nahrávku. Vše ostatní je už nedůležité, dokonce i pro zpěv stačí, hlavně aby nějak nevystřkoval růžky. Síla kytar od takového zvukaře byla k pláči. Vzpomínáte na první alba Půlnoci nebo Už jsme doma? To byly ty důvody, které mne přivedly ke zvukařině. Protože já znal tyhle kapely od přátel z kotelny, z nahrávek ze zkušebny. A to bylo maso! Byl jsem na zvukaře hodně naštvanej... A jak to tak po sobě čtu, tak jsem pořád.

Jistěže, nováčci zvukaři nejprve museli zjišťovat, jak to dělají ti pokročilejší. S jakým že to vybavením se pracuje na Západě. Postupně dokupovali, učili se. S obřím rozvojem internetu přišlo i množství informací o tom, jakým způsobem se ty které nástroje nahrávají, jak zvuk ovlivňují akustické vlastnosti prostoru, jak umísťovat a volit mikrofony. Když já začínal, tyhle informace nebyly, na všechno si člověk musel přijít metodou pokus/omyl. Což je zdoluhavější a bolestnější, ale vede to k hlubší osobní zkušenosti. Musím říci, že na starou dobu nahrávání na magnetofonový pás vzpomínám vlastně nostalgicky. Naučilo mě to pracovat s lidmi. Dostat z nich to nejlepší. Kdežto dnes se všichni zaměřují na techniku. Je to mnohem snadnější, internet je plný návodů, jak hudbu nahrávat, míchat a upravovat. Množství různých tipů a triků je tématem pro stovky specializovaných diskusních fór a portálů. Obsese

zkoušení, debatování a nakupování přišla s rozvojem počítačového světa, který rychlým vývojem umožnil, že jde nyní dosti snadno dosáhnout slušné kvality za velmi málo peněz, a dokonce i s poměrně malými zkušenostmi.

Všechno je dnes mnohem lacinější než dřív: nástroje, hudební aparatura, mikrofony, poslechové monitory, počítače, aplikace, efekty, samplý a zvuky. Studia, lisovny, tiskárny, fotografové a videoklipy – vše je lacinější. Reklama opouští dosavadní média, na internetu je propagace zdarma. A internet nám umožňuje vymanit se z břehů malého českého rybníčku. Najednou máme moře, bezbřehé...

Všechno je snadné. A laciné. I hudba je laciná. Staré obchodní modely vydávání, prodávání a propagace hudby již nefungují, zatímco nové způsoby ještě nefungují. Žijeme v přelomové době,

v době hledání. Muziku dávají muzikanti posluchačům zdarma, vydělají na koncertech a prodejem triček. Hudba, která je zdarma, může být i sama laciná, plná klišé, s bezbarvým postmoderním kopírováním různých modelů.

Spokojování se s málem v tvůrčí oblasti, s alibismem. Jeden producent mi řekl:

„Obecně dnes producenti napodobují osvědčené modely, než že by přišli s něčím novým i za cenu riskování neúspěchu.“

Jako zvukař se setkávám s tím, že muzikanti, jakmile vkročí do studia, ztratí kouzlo, sebedůvěru, šmrnc, ducha pábitelství, to, co od nich známe z koncertů a proč jejich muziku milujeme. Přestanou věřit ve svoji jedinečnost. Začnou myslet na jistotu. Na všeobecnost, vnější znaky. Začnou brát hru příliš vážně, hrají jen noty.

„Nic nezkazí, nic nepřidá,“ zpívají Abraxas v písni *Muž, stroj*. A jsme zpátky u našeho hudebního školství,

v ZUŠ a u přísného důrazu na technické provedení. Rovně, prkenně, napřed, bezpečně, opatrně. Především se totiž bojí, aby o nich náhodou někdo neřekl, že nedej bože neumějí hrát! Měli by si všichni vzít lekci z krasobruslení – technické provedení je jedna věc, mě ale víc zajímá umělecký dojem!

Z nahrávek vymizela opravdovost, nedokonalost, napětí, rytmická zhoupnutí a živost. Zkazila se kvalita přednesu. Všechno jede v předpokládaných rovných kolejích. Někdo tuhle dobře napsal, že kapely dnes nehrají lépe než dřív, že bezchybný výsledek je spíš vizitka zvukařů. Protože to je ten problém: dnes jde v počítači opravit téměř všechno – a všichni už to vědí. Všichni už to chtějí. Všichni už to očekávají. Všichni už s tímhle vědomím hrají. Současný muzikant dnes ví, že to může zkoušet donekonečna, sestříhá se to z patnácti jetí, rytmus zvukař upraví myší, ladění dodělá automat. Jeho výkon

pak už z principu není stoprocentní, nemůžete sprintem uběhnout kilometry. V maximálním nasazení a soustředění vydrží člověk jen omezený čas. Je to vyčerpávající. A to má kouzlo.

Osobně se hecuju tak, že jsem si zakázal nahrávat něco nadvakrát. Hraju to dokola, dokud se na to necítím, pak ale všechno nahraju najednou, věřím na tuhle magii. Beatles měli na první nahrávky omezený čas, zaplatili jim studio a dané odpoledne to prostě museli nahrát. Všichni najednou, namačkaní na sebe, na 1 (slovy jeden) mikrofon! Nakřáplé hlasy, autenticky ochraptěné, nedokonalé, plně sympatického nadšení, napětí, zda to všem vyjde, soustředění, s kouzlem jedinečnosti dané chvíle – takové věci se totiž posluchačům zabodávají přímo do srdce. Je to kategorie, kterou na zvuku vnímají ženy – jak to k nim podprahově promlouvá. Muži řeší donekonečna technické detaily.

Přesnost, rozvrstvenost, spektrum, dozvuky – rozeberou to jak budík, aniž by je zajímalo, jestli to k něčemu bude... Přemíchal jsem jednou doma jen tak pro svou ženu jednu nahrávku, zpěvákovi přidal hodně výšek a komprese, takže vylezl dech. Trocha hezčího, frajerštějšího dozvuku. A celkově jsem jej přidal. Každý zvukař (mě nevyjímaje) by řekl: *„To je převejškováný, má to moc sykavek, je moc nahlas proti kapele, dozvuk mě ruší...”* Pustil jsem to k porovnání s „mužsko-politicky“ korektním (svým vlastním) původním mixem ze studia. Nechtěla věřit, že to je pořád ta samá nahrávka, jen jinak smíchaná, podle ní to byla úplně jiná verze toho zpěvu, zpěvák podle ní tentokrát zpíval mnohem lépe a je okouzující. Do určité míry nevyrovnané poměry jsou skutečně pro někoho právě tím, co na dnešních nahrávkách chybí. Často, když mi kapely přinesou svoje zvukové vzory, ukazuje se, že skáčou nadšením, když něco vyčnívá. Tvrdí, že

ten virbl tady zní skvěle, ale já slyším, že je ho tam prostě jen hodně. Zvuk zcela normální. Co je hodně, to se nám zdá lepší... Vidíte, znám ty nejlepší muzikanty – a všichni, když mluví o „hledání nového zvuku“, přemýšlejí o nástrojích, aranži, barvách, efektech, samplech. To je ale jen cesta kvantity. To samo o sobě nic neřeší. Klíč je uvnitř, v naší hlavě, ve vnitřních poměrech a vztazích.

Dnes se setkávám s tím, že některé kapely nechtějí točit ve studiu, protože jejich kytarista je nervák a chce si to v klidu stokrát opakovat. Jeden z našich nejlepších zpěváků, „málemzlatýslavík“, mi řekne, že on si nahrává svůj zpěv doma v trenkách v obýváku a sedí přitom v křesle. Jasně, pohodlíčko, klídek a dělá to, dokud to nemá perfektní. Kde je ale pak jeho charisma? Touha po dokonalosti vnějšku totiž často vede k zoufalosti obsahu!!! Na starých analogových nahrávkách

dnes slyšíme tolik chyb... sem tam nějaký mírně falešný tón zpěvu... lehce rozladěná kytara... tady se rytmicky nesešli... A přitom je to slavné, dokola rádií obehřávané, posluchači milované a všeobecně uznávané. Že ten zvuk není takový, jak jsme dnes zvyklí? Není tak nabušený, nejsou tam takové basy, neleze to z repráků agresivně do uší? Tak si to přidejte...! A budete mít všechno, co vám chybí, nabuzenost, basy, agresivitu.

Proč se vlastně náš pohříchu dominantně mužský zvukařský svět tolik zaměřuje na technickou dokonalost provedení? Proč nás víc nezajímá ženský citový přístup, když nejnadšenějšími posluchači jsou většinou posluchačky? Protože to je snazší. Technika je disciplína, která má jasná pravidla. Pravidla mají muži rádi. Ženy si je ohýbají podle okamžité situace, což my muži nesnášíme. My potřebujeme soutěžit, vidět jasný výsledek – hele,

nám to hraje líp, máme víc basů, víc
vejšek, je to hlasitější, jsme přesný, není
tam chybička. „Umělecký dojem“ je věc
nejistá, nejasná, diskutabilní, osobní,
příležitostná, vztahová, zkušenostní...
Tam nejsou stupně vítězů. Tam
nelze soutěžit.

VE SVĚTĚ EXISTUJÍ, ALE U NÁS NEZNÁM JEDINOU ZVUKAŘKU...

Nejhorší možný model kapely ve studiu
při mixu: celá kapela sedí zvukařovi za
zády a každý muzikant „si hlídá“ svůj
nástroj! Donekonečna ruší práci novým
a novým opravováním rytmu či ladění.
A všechno slyší „od svého nástroje“,
jak to znají ze skutečnosti, kdy hráč
vždycky slyší svůj vlastní nástroj víc
než ostatní v kapele. Nejen zvukově,
má ho zažraný v hlavě. Právě tohle naši
pokročilejší kolegové na Západě dávno
odstranili tím, že kapely u mixu většinou
nejsou. Vše řídí pověřený producent.
Ten se dívá na celou kapelu, skladbu,

poměry a barvy nástrojů nezatíženě.
Soustředí se na celek. Český zvukař
bez producenta a s kapelou za zády pak
nedělá zvuk, ale politiku. Tančí mezi
vejci. Snaží se vyhovět všem. V Česku
je totiž dnes z 90 % zákazníkem sama
kapela. Další špatnost. Zákazníkem by
měl být vydavatel. Ten by měl pověřit
producenta – zaplatit jeho i studio.
Jenže u nás se kapely producentů bojí,
nikdo se nechce někomu svěřovat
do péče. Uplatňuje se pojetí svobody
romantického ražení: když si do toho
od někoho necháme kecat, nebude to
už naše. A když to nebude naše, bude
to špatný.

Rády si ale kapely berou
tzv. „takyproducenty“. Jde o známé
muzikanty, kteří svým jménem pomůžou
nahrávce k propagaci. Fakticky ale
producentskou roli nevykonávají,
nemají na to a jen tak sem tam něco
podotknou – o nějaké vizi, směřování

či zvukovém kabátě nemůže být řeč.
Iniciativu pak musí převzít zvukař.

Propagace desky se dělá skrz slavné hosty. České hudební časopisy totiž už dnes vypadají zaměnitelně s jakýmkoliv společenským magazínem. Džínová bunda za 650 Kč a na nové desce těch a těch hostuje ten a ten. Tyhle časopisy totálně zbulvárněly, nepíší o muzice, píší o lidech a jejich vztazích. A když už jsou tam rozhovory, tak připomínají slavná interview s fotbalisty. Nic se nedozvíte. Hudební publicisté se utíkají k vnějškovým popisům. Ono mluvit ze srdce a od srdce je nebezpečné, to si můžete i zadat. Chápu, že tištěná periodika zažívají těžké časy, proč ale jdou tou nejhoupější cestou? Přitom to přehánějí, představují si vkus národa horší, než ve skutečnosti je. Podceňují lidi. Reagují na výzvy pasivně, nevedou ostatní k lepšímu. Proč nemají odvahu dělat pro méně lidí kvalitnější věci za o něco vyšší cenu?

A neplatí tohle pro celou českou scénu?
A zvuk českých poprockových nahrávek?

Kapely jsou dnes podnikatelskými jednotkami. Nefungují vydavatelství ani agentury. Kapely si všechno dělají samy, rozdělí si oblasti mezi sebou. Jenomže kapelám samotným toho dost chybí. Zásah nezávislé ruky. Kde dnes interpreti získají skutečnou zpětnou vazbu? Z tisku neee! Sem tam od některého nezávislého blogera. Ale jak se k jeho psaní dostane kapela, jak se k němu dostanou posluchači? Pak říkám kapelám, že jedno natáčení ve studiu pomůže kapele víc než rok zkoušení, že studio je ta zpětná vazba, kterou jinde nedostanou.

Vezměte si jenom to, k čemu vede dnešní otočení priorit nahrávka vs. koncert. Dříve byla nahrávka hlavním, konečným produktem interpreta, koncert se potom jel na podporu prodeje alba. Dnes je to obráceně.

Vydělává se koncerty a prodeji tretek, nahrávka se přesunula z výsluní do pozice reklamního materiálu na koncert. Nahrávka je dnes ponížena na plakát, leták, zdarma rozdávaný a vnučovaný: „Ježišmarjá, tak si to vemte, co vám to udělá?“ Posluchači jsou přesycení... Takže pokud je koncert tím hlavním, pak je i tvorba kapely v rámci svého „podnikání“ nucena hrát co nejmasověji přijatelné pecky. Na koncert si lidi chodí zatrsat, zablnout. Zareagují nadšeně na každý skočnější rytmus. Rytmus je taky to hlavní, co návštěvník koncertu vždycky uslyší, protože udělat dobrý koncertní zvuk je těžké. Máme také množství koncertních zvukařů, kteří milují kopák a virbl, nastavováním stráví polovinu zvukovky, aby pak na nastavení poslechu kapele nezbyl čas. A jsme zase u rytmu.

Poslouchal jsem tuhle *Noc v opeře* od skupiny Queen a říkal si: „Tohle by už dneska nevzniklo.“ Nikdo neudělá

takhle komponované album, nepohraje si s tak rozdílnými stylovými odskoky, nepůjde po nějakém jednotném sdělení. Dnes se už ani alba příliš netočí. Většina dnešních českých nahrávek obsahuje od tří do devíti skladeb, ničím nepropojených, samostatně působících písniček. Kapela se chová jako podnikatel, potřebuje co nejvíc návštěvníků koncertu. A co je na koncertech úspěch? Když lidi začnou víc skákat. V hudebním životě kapely pak vítězí skákavá muzika. Já nikdy nezapomenu na koncerty např. MCH bandu v devadesátých letech, kde na tuhle komplikovanou, zamýšlenou a pocitovou hudbu vždycky divoce trsalo pár osamocených vyvrhelů. Jejich kreace byly nejlepší vizualizací hudby. My ostatní seděli a vnímali, napojeni jako jedna duše. Dnes jsme unavení, upracovaní, nikdo nemá na nic čas. Chceme se hlavně bavit, muzika se zkracuje, čas vyhrazený na duchovní zážitky si ubíráme, nevydržíme

u ničeho sedět „jen tak“, potřebujeme ještě aspoň video nebo k tomu něco přikusovat...

Zvuk hodně ztratil na důležitosti. „Hifisti“ hodně krve... Kdo si dnes ještě sedne s nahrávkou do křesla a v polotmě vyslechne soustředěně celé album? Dělají to ještě aspoň kritici? Nebo u toho dlabou bagetu a projíždějí novinky na internetu?

Poslouchá se v jakékoliv kvalitě na nekvalitních zařízeních. Z reproduktorků telefonů si náctiletí pouští muziku navzájem. To mi ale vůbec nevadí. „Hifisti“ vnímají ze zvuku spíš povrch, tihle blázinci se koukají na zvuk s lupou, jenže často adorují úplné pitomosti, jen když to má úžasné frekvenční spektrum, detailní podání... A obsah nějak pomíjejí.

Dnes je přitom čím dál menší problém dosáhnout dobrého zvuku. I z toho

důvodu to přestává být ona velká a pravá hodnota.

ČESKOU HUDEBNÍ SCÉNU BYCH V PŘÍSTUPU KE ZVUKU ROZDĚLIL NA TŘI SKUPINY

Ignoranti: o nic originálnějšího ve zvuku se nesnaží, ale vyhýbají se přímo přebírat zvuk jiných kapel, jde jim o obsah a zvuk chtějí mít nejlépe přesně takový, jak to hrají na koncertě – v případě poprockových hvězd pak jde o neustálé opakování již dosaženého zvuku. Je to nejpočetnější skupina, řekl bych tak 50 %.

Kopírky: podnikatelský přístup kombinovaný s hledačstvím, ale takovým, kam jdou zrovna trendy; zpívají anglicky a jejich cílem je být k nerozeznání od jakékoliv západní skupiny – což se jim často i daří. Tady bych jen rád připomněl jednu českou charakteristiku, kterou nemohou ani

„kopírky“ jen tak pominout: jde o velmi odlišný tón anglicky mluvících národů oproti českému, jenž je stále typicky slovansky měkký, jemný, hladký, neagresivní, široký, nezkrácený a nenabuzený, kdežto Angličan mluví oproti nám do uší bijícím, nosově navrčeným, pronikavým hlasem. Takový hlas je potom i v nahrávce čitelnější, slyšitelnější i při nižší hlasitosti. Je to zřetelné dokonce i ve filmech, český dabing je vždycky daleko hlasitější oproti zvukům filmu, v originále je hlasu méně, přitom je stejně dobře slyšet, muziku a ruchy je ovšem slyšet víc. Tohle nám zvukařům způsobuje neustálé problémy, protože většina kapel chce v zásadě znít jako ty západní, čehož ale s českým hlasem nelze dosáhnout. „Kopírky“ v současnosti sílí, odhadl bych je na nějakých 30 %.

Originálové: vyrůstají buď z naší bohaté české alternativní tradice, případně i z té světové (těch je ale u nás docela málo). Většinou nesnáší nahrávací

studia a tvrdí, že jim to nikde neudělají, jak by chtěli, a studiové zvukaře považují za zkažené fachidioty, kteří se na zvuk dívají z nesprávných hledisek. Dělají si tedy nahrávky sami, případně pověří svého koncertního zvukaře nebo kamaráda, všechno probíhá v jejich režii. Když už nahrávají ve studiu, tak se na veškeré pomocné rady dívají s podezřením a pohrdáním. V té negativnější poloze to vede k tezovitosti, dopředu daným omezením. Tihle lidé prostě nevědí, co chtějí, vědí jen, co nechtějí, což není moc tvůrčí a vede to k vyhýbání se čemukoliv, co by znělo příliš dobře, příliš hezky. Jsou alergicky citliví na jakékoli prvky, které používají „kopírky“. Je to ten přístup, jak mi kdysi řekl Vláda Franz: „Alternativa nemůže být nikdy líbivá,“ s čímž bytostně nesouhlasím... Žena by o tom prohlásila, že „se to nedá poslouchat“. V té lepší podobě jde o skutečné perly, které si zaslouží vyzdvihovat

Ano, vypadám jako hostinský z *Hospody Na mýtince*, který nemá rád hosty...
On už Salvador Dalí říkal, že muzikanti jsou ze všech uměleckých oborů ti nejomezenější...

A teď si představte, že všechno, co jsem řekl o muzikantech, platí úplně stejně i pro zvukaře, producenty, vydavatele, pořadatele, DJ, posluchače, prostě pro celý obor. I zvukaři kloužou po povrchu, bojí se, snaží se hlavně vyhovět. Jestliže se nesebevědomý muzikant bojí, aby nikdo neřekl, že neumí hrát, pak se zvukař bojí, aby nikdo neřekl, že neumí dělat zvuk. Mluvím o tom, že muzikanti hrají pro muzikanty a zvukaři dělají zvuk pro zvukaře. Experimenty si našinec ani vnitřně nepředstaví, protože pracuje pro klienta – konzervativní kapelu, která to neocení. Současný český zvukař je rád, že to umí dělat pěkně, srovnává se s konkurencí, komu to jak hraje. O originalitu nikomu moc nejde, úspěch se měří známými jmény a penězi

proinvestovanými do předzesilovačů. Je pro zvukaře smutné to takto říkat, ale většina zvukově zajímavých nahrávek podle mě nevzniká v profesionálních studiích. Producenti by to mohli rozhybat, jsou ale zatím příliš podnikatelsky zaměřeni. Ale čekám, že se česká scéna po letech dohánění Západu začne vyhraňovat. Že se změní i posluchači a jejich chutě.

MUZIKY JE MOC, NEDÁ SE V TOM VYZNAT, NEDÁ SE TO VYSLEDOVAT

Měla by logicky vzrůstat úloha hudebních kritiků, plnicích roli filtru, vyhledávačů kvality. Kapely by se měly chtít více odlišovat, vynikat, být rozpoznatelné a novátorské. Stejně tak zvukaři a producenti. Děje se to, nebo neděje? Záleží, jaké portály/časopisy čtete, jaké máte přátele, jaká muzika se k vám dostane.

Podle toho pak můžete mít zcela odlišné názory, od nezájmu o české kapely (mnoho producentů mi odepsalo, že česká scéna je zoufalá) až naopak k odporu ke kapelám, které zpívají anglicky (tak se šéf jednoho našeho dobrého vydavatelství nechal slyšet, že ze zásady nevydá jakoukoliv českou kapelu, která zpívá anglicky, protože to nehodlá podporovat...). Ano, tyhle dva světy spolu nemluví a navzájem sebou pohrdají, což je možná další hloupá chyba naší scény.

Český zvuk je již součástí toho světového a dotýká se nás veškerý vývoj, který se v muzice děje. Je tu spousta zasvěcených a nadšených objevitelů a sledovačů, věrozhvěstů, nosících tipy ze zahraničí a pomáhajících našim talentům.

Dnes nenajdeme v hudbě jednotné zvukové prvky jako v dřívějších dekáдах. Když si vezmeme ještě 80. léta, tam se najdou stejné prvky napříč žánry – i pop, i rock používaly

typické efektové dozvuky, zvuk bicích byl např. nejnepřirozenější v historii, a to napříč žánry, od popu přes metal až po jazz.

Dnešní dobu, jestli něco charakterizuje, je to nevyhraněnost. Existuje spousta možností, se kterými si ale tvůrci příliš nevědí rady. Vyčerpává je hudební podnikání. A to samé se týká i zvukařů a producentů. Používání možností sklouzává do retro vln. Ty jsou často sympatické, ale v konečném důsledku jsou to jen náhražky, které nadlouho nezasytí.

CO SE TEDY DNES DÁ JEŠTĚ NAJÍT NA ČESKÉM ZVUKU SPECIFICKÉHO, JAK I U ANGLICKY ZPÍVAJÍCÍCH KAPEL POZNÁTE ČESKÝ ZVUK?

- » již zmíněný měkký tón zpěvu, který zvukařům ovlivňuje možnosti poměrů i barev okolních nástrojů
- » dává se důraz na zpěv a text
- » čitelnost, každému nástroji dát vyniknout v jeho kráse, což ale

- často kazí celkový dojem a činí jej nevyhraněným
- » málo fungující systém producentů, takže zvuk a aranž si „hlídá“ kapela sama, což vede k opatrnému zvuku a politice
 - » určitá sonická tvrdost a středovost, světové nahrávky jsou stále nějak měkčí, kultivovanější
 - » výkon muzikantů, především zpěváka – ti zahraniční jsou oproti českým víc v roli, energičtější, věrohodnější, suverénnější, tady a teď (čili „v místnosti“) oproštění od sebesledování a obav
 - » pamatují si svou dávnou srážku s českou mentalitou, když jsem kdysi chtěl po svém bubeníkovi: „Tady mi zahraj nějaký tududada, pořádněj, ale pořádněj break!“ Na to mi odpověděl, že to nemůže, protože se to musí nejdřív pořádně naučit technicky, všechno nejprve studovat, pak teprve po letech a kdovíjestli...
 - » nedovolíme si být hned úžasní, jsme vychováni ke skromnosti a pracovitosti, všechno se musí pořádně umět, jinak to není umění, nemůžete to hodnotit, když „tomu nerozumíte“
 - » takhle si ale pleteme řemeslo s uměním, a protože řemeslo patří do mužského měřitelného systému, opěvuje se tu často jen kvalitní řemeslo, není tu prostor pro dětské zvolání: „Král je nahý!“
 - » jde o schovávání se za poctivost a neodbytost, na takovou zřetelnou vymazlenost přeci nemůžete být zlí
 - » podle poptávky po řemesle se pak tvůrci také řídí, ke slovu přichází zvukový aranžérský alibismus, čím slabší je skladba samotná, tím víc se to maskuje okolo, donekonečna vyšperkovává aranžérsky i zvukově, přidávají kytary, klávesy a (v tom nejhorším případě) desítky bicích a syntezátorových

smyček, které tam ani nezapadají, takže se dají jen málo, čímž vzniká zase jen politika, kalkulace, nevěrohodnost, z nahrávky číší ukoptěnost a bezradnost

- » Češi si obecně potrpí na pracnost, za uměleckým dílem musí být vidět hodně práce, píle a studia, toho si váží a uznávají, i když je to u srdce nevezme
- » střídme aranže, i když jsou třeba velmi důvtipné a působivé, u nás nefrčí, lidi se i stydí hlásit k něčemu jednoduchému, to je považováno za amatérské
- » jako by zahraniční nahrávky byly něčím lehčí, zachovávající prostor pro fantazii posluchače, nástroje mají často dramaticky změněný zvuk (např. zkreslená kytara zní samotná dost hrozně a původnímu zvuku nepodobně, skvěle to funguje teprve až dohromady)
- » zahraniční zvukaři si podle mne prostě dovolují větší abstrakci,

symboličnost v nástrojích, jednotlivé party hrají role jako na divadle, gesta i mluva je přehnaná, kdežto u nás to „herectví“ pojmáme realisticky jako ve filmu

- » v zahraniční produkci často nacházíme chytré, dynamické a elegantně děravé pojetí (Foo Fighters: *My Poor Brain*, Green day: *American Idiot*, Avril Lavigne: *Losing Grip*, Jack Johnson: *Never Know*), dělají to až programově což může být důležitější a taktičtější, pokud si uvědomíme, že spektrálně vzato si každý z posluchačů nahrávku „domýšlí“ podle svého, každý má jiné uši, pro někoho je výšek pořád málo, někdo by si z nich odplivl, každý poslouchá na jiné aparatuře a v jiné místnosti, s jinak širokou stereobází, takže znovu opakují: nikoliv vnější a absolutní kvalita, ale vnitřní poměry a vztahy, pro dojem je úhelná práce na relativní ose

- » u nás všichni muzikanti hrají pořád,
musí se dostat na každého, s tím
souvisí i určitá doslovnost zvuku,
aranží a projevu
- » s dynamikou a napětím se tu
moc nepracuje
- » též práce s prostorem bývá u českých
nahrávek rozpačitá, dozvuk má
přitom velký vliv na atmosféru,
české nahrávky mají reverbu buď
příliš a unifikovaného, nebo málo
a nevýrazného

Přes výše uvedené si ale myslím, že tyto rozdíly nepředstavují nic zásadního, česká scéna je dnes bohatě rozvrstvená a vysoce rozvinutá (musíte ovšem složitě hledat a sledovat). A že celkově nemá nijak zvlášť odlišný zvuk od toho světového. Jen bych řekl, že už by se konečně měla vykašlat na mindrák minulosti, jít do toho po hlavě, řídit se víc srdcem a ničeho se nebát.

Kakaxa Koszuszlehlebleshotár

Známý též pod přezdívkou Mr. Raskmén, vlastním jménem Petr Fleissig. Již 18 let vede jedno z našich největších nahrávacích studií 3bees. Je vyhledáván pro svoje producentské a aranžérské schopnosti a žánrovou všestrannost. Hraje (dosti špatně) na množství nástrojů a (o hodně lépe) skládá a aranžuje pro sebe i pro reklamy, nahrává, míchá a produkuje. Jeho studiem už prošlo téměř 800 kapel, hvězd i zcela neznámých amatérů. Dvacet let byl součástí komické dvojice Kakaxa & Raxaxa - vůdčích osobností hudebně-divadelního souboru romantických primitivů Chaprál Crazy - Plesk! (představení *Nechutné vareté*, *Čtvrthodinky s Kakaxou a Raxaxou* na Radiu 1, videoklipový film *Zbytečky lidství*). Kakaxa hrál i v mnoha dalších kapelách (například Pod Černých vrch, Půlnoční Marie). Hudba ale Kakaxovi nestačí, maluje, píše, fotí, hraje a režiruje videa, zabývá se webdesignem, je to prostě typický ideální uživatel GarageBandu, kterého zajímá umění obecně, přičemž se ale nehodlá stát skvělým muzikantem, baví ho hraní v původním slova smyslu „hráti si“. Pro Mujmac.cz napsal 25dílný seriál *Pojďme si hrát s GarageBandem* a vedl o něm několik seminářů.

Jakub Nový

ODRAZ ČESKÉ IDENTITY V TEXTECH ČESKÉ POPULÁRNÍ HUDBY

RESUMÉ:

V eseji jsou rozebrány ukázky písňových textů české hudební scény posledního půlstoletí. Pro potřeby této práce byla popová hudba vymezena v širším pojetí – byly do ní zahrnuty žánry jako folk, rock, punk a další styly, které s popovou hudbou souvisí nebo ji ovlivňují. Autor se zaměřuje na inspirační zdroje vyplývající z historických událostí, kterými Česká republika v posledních padesáti letech prošla. Je zde popsán vznik textů v období roku 1968 a během normalizace – tvorba autorů, kteří byli komunistickým režimem pronásledováni, ale také výtvoři prorežimních textařů. Esej se snaží reflektovat tvorbu v devadesátých letech, nové trendy a jejich inspirační zdroje, které byly širokou veřejností pozitivně přijímány. V této práci jsou zmíněny ukázky vybraných textů, popsán jejich vznik a reakce společnosti na tuto tvorbu.

SUMMARY:

The essay analyses examples of song lyrics from the Czech musical scene of the last fifty years. For the purpose of this essay pop music has been defined in the wider concept – it includes the genres of folk, rock, punk and other styles that are related to pop music or influence it. The author focuses on inspirational sources following from the historical events that took place in the Czech Republic in the last fifty years. It describes the origin of the lyrics in 1968, then in the period of normalisation – works of authors who were persecuted by the Communist regime, as well as the creations of pro-regime lyricists. The essay tries to reflect the production in the 1990s, new trends and their inspirational sources which were positively accepted by the general public. This essay mentions the examples of selected lyrics, describes their origin and the reaction of the public to the production.

ODRAZ ČESKÉ IDENTITY V TEXTECH ČESKÉ POPULÁRNÍ HUDBY

V populární kultuře, která nejvíce podléhá globalizačním trendům, je složité odhalit prvky reflektující národní identitu a věřím, že řada lidí se touto myšlenkou nezabývá vůbec. O to větší výzvou je pokusit se národnostní rozdíly v populární kultuře vnímat, protože vlivy různých zemí dávají dohromady celou mozaiku globalizace, popřípadě globálního trhu, a porozumění specifickým vlastnostem různých kultur může přinést vzájemné pochopení a obohacení.

Poeticky řečeno, jazyk je bohatství, které využíváme k předávání našich myšlenek, nálad a názorů. Nejinak je tomu v oblasti, kde se slovo pojí s hudbou. Hudební texty jsou často nedílnou součástí prezentací hudebních těles a interpretů a dodávají tak muzikálnímu výrazu další rozměr, na kterém mnozí umělci staví. Jak píše Ivan Poledňák ve své knize *Hudba jako problém estetiky*: „*Koexistence hudby a slova/textu/literatury je čímśi odvěkým a zdá se být jaksi samozřejmá; ne vždy si ovšem uvědomujeme, kolik různých podob má.*“¹ Výše jsem

¹ Ivan Poledňák – *Hudba jako problém estetiky* (Praha: Karolinum, 2006), s. 288

zmiňoval jazyková a národní specifika – stejně tak je tomu samozřejmě i u češtiny, která spoluutváří naši tvář a jejímž prostřednictvím vyjadřujeme své pocity. Textaři je navíc vkládají do veršů a ovlivňují prostřednictvím interpretů řadu hudebních fanoušků.

Dá se však v textech současné české populární hudby vystopovat národní identita? Jaké typické české věci textaře ovlivňují a jak se promítají do jejich textů? Mají české texty populární hudby šanci uspět v zahraničí? A naopak – do jaké míry zahraniční trendy hýbou verši naší pop music?

Nejprve si musíme definovat, co vlastně pop v muzice znamená. Dá se říci, že pop je charakteristický silnou zpěvnou melodií, která má zaujmout co nejširší vrstvy. Tato melodie je pak doprovázena moderním stylem, leckdy jednoduchými rytmy a podkresy. Struktura písně je často předvídatelná, zpravidla se opakují

sloka s refrénem a někdy je mezi ně vložena vyhrávka či sólo. Rád bych se v následujícím textu opřel o fúzování popu do jiných hudebních žánrů, protože se domnívám, že v průsečíku těchto jednotlivých větví a odnoží popu nejlépe vykreslím českou identitu. Zabrousím tak do vod pop rocku, rocku a jeho jemnějších odnoží, pop folku a nejspíš urazím pravověrné punkery, když zde napíšu, že punk budu pro potřeby následující práce považovat také za složku populární hudby. Je pravděpodobné, že pro některé čtenáře budu málo akcentovat stálíce české pop music, jakými jsou třeba interpreti Karel Gott, Helena Vondráčková, a jejich textaře, ačkoliv se jedná o pop music, která tvoří nemalou část našich hudebních dějin.

Domnívám se, že jedním z nejsilnějších témat českých hudebních textů, která nenalezneme za hranicemi na západ od naší republiky, je vyrovnání se

s komunistickým režimem, jenž byl od roku 1968 podpořen armádami Varšavské smlouvy. Řada umělců, textaře nevyjímaje, se tehdy snažilo vyrovnat s okupací samotnou a také s postojem společnosti k této události. Jedním z nejznámějších příkladů je píseň Karla Kryla *Bratříčku, zavírej vrátka*, která údajně vznikla v noci po okupaci. Další kritický pohled na okupanty vykreslil v písni *Tak vás tu máme*: „*Tak vás tu máme, bratři z krve Kainovy / poslové noci, která do zad bodá dýku / tak vás tu máme, bratři, vnuci Stalinovi / však ne tak jako včera, dnes už bez šefíků.*“ Jeho zdrcený, ale zároveň protestující postoj k okupaci a posléze k náladě v československé společnosti se line celou jeho písňovou tvorbou, v níž dokázal svým uměním a prací s jazykem nádherně vykreslit charakteristiky českého a slovenského národa. Jeho nekompromisní postoj k rezignaci je vidět v textu písně *Znamení doby*, kde zpívá: „*K výkazu*

ztrát připište sebe / že jste jen couvali mlčky a kvapně / zato když brát chtěli vám nebe / že jste jim kývali, Bože, tak trapně!“ V 70. letech, v době, kdy byl Kryl již řadu let v emigraci, napsal text *Martině v sedmi pádech*. V něm popisuje banální přežívání většinové společnosti v období normalizace například těmito verši: „*Sotva bych asi uznával / to, co jsem doma zpíval za starých časů / Ošlehán vichry větráků / měl bych už kolem metráku / tak, jak se sluší / a kromě piva v žejdlíku / měl bych i bachor z knedlíků / a tučnou duši.*“

Kromě Karla Kryla můžeme zmínit třeba Vladimíra Mertu, který svou posmutnělou poezií rozebíral náladu tehdejší doby. V textu písně *Snad nám naše děti prominou* ukazuje životní etapy člověka žijícího v totalitě, s níž nesouhlasí: „*Malí vrhají dlouhé stíny / co píšu, hned sám roztrhám / Všechno děláme jen na půl / ať to jiný vylepší / Slova mluví, mlčí činy / v prapodivném*

nářečí.“ Moc, cenzura, přístup k práci, nálada, vzájemné lhaní – to vše se Mertovi povedlo říci v několika verších a vystihnout tak atmosféru doby života za ostatními dráty. Píseň přezpíval Michal Prokop za doprovodu kapely Framus 5.

Příkladů autorů textů protestujících proti režimu by se dalo najít daleko více – Jaroslav Hutka, undergroundoví básníci a textaři, Jiří Suchý a další. Protiváhou autorů výše zmíněných se stali textaři, kteří vládoucí stranu nijak nedráždili, popřípadě s ní spolupracovali. Když jsem se zamyslel nad příkladem takového umělce, první mě napadl Michal David a jeho kolovrátková píseň s podbízivou melodií, která se stala jakousi hymnou Spartakiády v roce 1985 – *Poupata*. V textu této písně oslavuje Michal David alegoricky úděl generace, která má budovat socialismus. Text zní: „*Krásný úděl máte dnes / kráčet k zítřku, žít*

a kvést / Krásný úděl, před očima růst / vzhůru k výškám, každou chvíli kus.“ Vzhledem k tehdejší krachující ekonomice východního bloku, různým zákazům, špehování občanů tajnými represivními složkami podřízenými vládě, všeobecné nedůvěře společnosti v politický systém, který měla tato píseň ukazovat v růžových barvách, vyznívá pro mě dnes tento text skoro ironicky. Mohl bych se zde pustit do příkladů dalších textů s podobnou tematikou, chtěl bych se ale posunout dále. Na výše zmíněných úryvcích jsem chtěl ukázat, jak se do písňové tvorby promítala schizofrenie společnosti, s níž se každý člověk vyrovnával jinak, ale každého určitě ovlivnila, a jak popíši níže, některé autory ovlivňovala i v 90. letech a možná i později.

V roce 1989 přišel další v řadě velkých zlomů 20. století, s nímž se společnost musela vyrovnat. Při sametové revoluci zněla na náměstích po celém

Československu řada písní a skladeb. Interpreti zpívali písničky, které byly dlouhou dobu zakázané a symbolizovaly návrat k demokratické společnosti – Marta Kubišová vystupovala s písní *Modlitba pro Martu* (text Petr Rada), která byla symbolem proti okupaci už v roce 1968, Karel Kryl zpíval své písně, Jaroslav Hutka interpretoval *Náměšť*, jejíž text vznikl dlouhou dobu před pádem železné opony. V roce 1990 vydává skupina Lucie své stejnojmenné album, na kterém je zařazena jako první skladba s názvem *Oheň*. Z textu je zřejmá snaha o reflexi minulosti a snaha předeslat, jak se může budoucnost vyvíjet. Zároveň je z *Ohně* díky veršům „*Zase jedou velký karty / Škoda že je nerozdávám - já bych se vsadil / Ted, ted, ted a nikdy jinak / Stejně zase jde o peníze*“ cítit určitá skepse k vývoji politické a společenské situace. V těchto písních se dostává ke slovu i atak na svědomí každého člověka, jak moc si zadal s minulým režimem

(„*Nejhůř na tom byli soudci / Dělalí, že neslyšej a neviděj / První, druhá, třetí, pátá ovce / já vím, zrovna ty za nic nemůžeš*“). Tvorba členů Lucie Davida Kollera a Roberta Kodyma se snaží dodnes reflektovat politickou situaci a zejména Koller je velmi vyhraněný vůči komunistům.

Uvědomuji si, že sklouzávám k popisům textů a událostí, na které reagují. Tyto události jsou však důležitými historickými mezníky, které ovlivnily řadu životů v tehdejším Československu – 1939 okupace nacistickým Německem, 1948 únorový komunistický puč a následné represe a popravy, 1968 okupace vojsky Varšavské smlouvy. S bohatým 20. stoletím a jeho zlomovými událostmi se Češi snaží vyrovnat dodnes. Historické mindráky krásně vystihl Luboš Beránek v textu *Jemnězemězle*, který zpívá s libereckou kapelou Těla. Píseň podává posluchači národní traumata z druhé světové

války: „*Rád nepoznám, kdy jsou na obtíž / pitomý sny – taky jsem takovej / Každěj si sám nese ten svůj kříž / ale je mně ze mě zle, když je hákovej*“ a z období komunismu: „*Vládne tu mír a voní do dalek / rozkvetlý sad, kde pěšinkou / jde na špacír děda Urválek / Je mně ze mě zle na klopě s třešinkou.*“

Josef Urválek byl prokurátor Státního soudu a soudce v 50. letech minulého století, podílel se například na procesu s Josefem Slánským. Autor však v textu jen nežehrá na dějiny, ale jde také proti stádnosti současnosti a v refrénu zdůrazňuje, nijak podbízivě, odpovědnost každého jedince vůči společnosti: „*Nám je hej / zdá se mi / Svět je zlej / Svět jsme my / Nám je hej / To svět je zlej / Zdá se mi / bez něj líp bylo na Zemi.*“ Beránek zde s jistou dávkou pro něj typické sebekritiky a sarkasmu naznačuje společenskou rozpolcenost 90. let. Vidím v tom nenaplněnost porevolučních ideálů, kterou byla jistým způsobem rozladěna

velká část společnosti. Je jednoduché říci „bez něj líp bylo na Zemi“, jenže právě na básnický nadčasově vykreslených historických událostech ve slokách dostává tento verš mrazivý náboj a cítím z toho jistý kritický apel na chování lidí v demokracii.

Že mají autoři textů velkou potřebu vyrovnat se s historickými událostmi a jakýmisi příkořími, značí, že český člověk často tyto problémy řeší nebo je má v podvědomí. O tomto tématu napsal Michal Horáček text *Soda okolností* který byl zhudebněný Petrem Hapkou a vyšel na albu *Citová investice* v roce 1996. Stojí v něm: „*Prý jsem měl věřit. Jenže čemu? / Můj táta obdivoval Klému / bigotní matka kardinála / a bába tajně hajlovala. / V životě jsem byl nejdál v Žatci... / Ať mi to všechno splatí, spratci! / Skřípněte svět, ať praštěj kosti. / Ať pozná sodu okolností.*“

Ti samí autoři napsali *Buřty, pivo, nenávist*. Typická odrhovačka –

harmonika na tři doby podkresluje Horáčkův rozervaný text zpívaný Hapkovým chraplavým hlasem. „*Na jídelním lístku nemá smysl číst ani jíst, ani nic! Koukni kolem sebe a co vidíš? Jenom buřt, pivo a nenávisť.*“ Písnička končí výkřiky: „*Ruce té sochy z růžové fontány narveme do popelnic! Lásku a všechno krásný narveme do popelnic!*“ Opět se vyjadřuje k marnosti života v totalitě a úpadku hodnot.

Domnívám se, že tento úpadek morálky, životních cílů a hodnot se promítl do častého užívání ironie v textech, a to zejména u mladších autorů. Narážím na skupinu Kabát, která některými písněmi komentovala svým hospodským způsobem dění v Čechách od svého prvního alba. Na albu *Má jí motorovou* (1991) třeba písní *Vasil*. V ní Kabát komentuje odchod okupačních vojsk. Názvy písní z tohoto alba vypovídají, že jinak Kabát neměl (možná nemá dodnes) tendence jakkoliv jít do hloubky

témat a spíše staví na sexu, alkoholu a penězích (například písně *Orgie; Sex, pervers; Skrblík; Máš to už za sebou*). Okruhy témat, která se týkají každého člověka, podaná ve své primitivní a lacině zábavné formě spolu ve spojení s obalem alba, na němž jsou vyfoceni členové kapely na farmě mezi prasaty, nějakým způsobem zabezpečila oslovení širokého publika a vyústily za dvacet let v to, že se z Kabátu stala jedna z nejprodávanějších kapel v Čechách.

Témata alkoholu, sexu a peněz se linou celou tvorbou teplického Kabátu. Ironizování různých problémů, včetně politické situace, lze objevit například v textu písně *Colorado*, která vyšla na stejnojmenném albu v roce 1994. „*Tam kradou všichni, co okolo bydlej / šerif se na ně jenom hezky usmívá / kdyby se nesmál, tak ho okamžitě zmydlej / házej mu kosti za to, že se nedívá*“ – to je úryvek zmíněné písně, jasný odkaz na korupci a zlodějství. A ještě jedna

narážka na romskou problematiku:

*„Narvaný kapsy, prsteny, řetězy zlatý
/ tam kolem krku místní indiáni maj
/ a ti, co nemakaj, tak sou nejvíc
bohatý / musím si pohnout, dokavad'
tam rozdávaj.“* Ta se později u Kabátu objeví ještě na albu *Čert na koze jel* v písni *Čejeni*.

Velkým hitem kapely Kabát byla píseň *Pohoda*, s níž se kapela snažila vykreslit Čechy jako flegmatiky, kteří nic neřeší, co vše potřebné mají a žijí si svým způsobem života, který zakončí večer v hospodě, kde se poperou. Vzhledem k tomu, že se tato píseň stala velmi úspěšnou, zřejmě něco vypovídá o charakteristice českého národa. Možná je v tom i jistá dávka sebeironie. Pakliže jsem zmínil téma alkoholu, neměl bych opomenout hospodskou a pivní kulturu, kterou jsou Češi po světě vyhlášení. A nejsem si jist, že by byla v takovém měřítku akcentována v jiných zemích. Na Slovensku jsou punkové kapely, které také o alkoholu

zpívají, ale rozhodně ne v takovém záběru. V Čechách je opravdu bohatá líheň kapel, které na hospodě postavily celou svou image, některé z nich jsou všeobecně známé. Skupina Alkehol zpívá ve většině svých textů o alkoholu.

Dokonce přezpívali hit *Nonstop* od Michala Davida. To souvisí i se zmíněnou ironií a parodií v textech.

David zpívá: *„Tátovi nesmím zkrřížit krok
/ pro něj jsem pouhej diskocvok / pro
mámu pořád jen dítě jsem / Brácha, ten
hlídá jen svůj džob / stal se z něj velkej
pán a snob / kdo jsem já, to nemaj
ponětí / Nemůžou znát mý nápady /
ty pěkně v seřfu mám / jen tobě můžu
vážně říct / jsem vítr hurikán.“* Alkehol upravili text do této podoby: *„Tátovi
panáka dám lok / pijeme spolu víc než
rok / v hospodě, kam oba chodíme /
Brácha, ten na rumu ujel / já jsem ho
fernetem předjel / nicméně, závislí
všichni jsme / Nemůžou znát mý nápady
/ vypitej mozek mám / jen tobě můžu
vážně říct / celej den prochlastám.“*

O Davidovi jsem psal výše a stejně jako *Poupata* i text k písni *Nonstop* vznikl v osmdesátých letech (1987). Alkohol ho předělali až v letech devadesátých. Řekl bych, že obě verze o svých autorech leccos vypovídají a stejně tak i o jejich posluchačích.

Další kapelou, jejíž tvorbou se prolíná pivo a prostředí hospody, jsou Tři sestry. Kapela, jejíž historie začala v branické hospodě Na Kovárně v roce 1985. První album neslo název *Na Kovárně to je nářez* a obsahovalo hned dvě písně s názvem *Kovárna* (*Kovárna I* a *Kovárna II*). Z té první se stal hit. Její jednoduchá, chytlavá hudba s řízností punku a k tomu nesložitý text o pozitivním vztahu k pivu a hospodě („*Ve středu jsem na Kovárně / ve čtvrtek jsem na Kovárně / i v pátek jsem na Kovárně / v sobotu zas na Kovárně.*“ – toto se opakuje dvakrát, pak teprve následuje další sloka) se staly jakousi hymnou Tří

sester a jejich fanoušků. Ne všechny texty Tří sester se týkají jen alkoholu – v písni *Nuselský Horky* popsal, byť opět sarkasticky, hlavní textař kapely Lou Fanánek Hagen bytovou situaci v Praze na začátku devadesátých let. Zpívá v ní: „*Nevadí mi křivý stěny / plísni dávno pohrdám / okna nejsou utěšněný / podlaha je samý šrám / Na záchod jdu třicet metrů / na truc holou pavlačí / proto radši seru v metru / někdy to však nestačím.*“ V další sloce se však dozvíme, že autor by neměnil za panelákový byt na sídlišti Lužiny.

Ve své pozdější tvorbě napsal František Moravec (vystupující právě pod pseudonymem Lou Fanánek Hagen) text *Abdul Hasan*. V něm reagoval na hlídání budovy Svobodné Evropy v centru Prahy policejními obrněnými transportéry: „*Léto je a voní klínem Vltava / prochází se u Perlovky výprava / Dávaj si kafe, semtex a viagru / a policie hlídá je od bagru.*“ V tomhle textu však

také popisuje letní pražskou turistickou sezonu, to, jak se pohybují průměrní turisté po Praze a co si asi užívají: „*Léto je a voní klínem Vltava / prochází se pod Petřínem výprava / Dávaj si pivo, buřty a langošy / hvězdy jim svítěj - nehleď na groše.*“ V refrénu pak vzpomene Karlův most, Malostranskou Besedu, špatný vkus, který ovládá celou Královskou cestu (nejen ji) a zloděje z východu.

V souvislosti s kapelou Tři sestry nemohu opomenout další dvě provokatérské skupiny, které vyvolaly řadu diskuzí a dohadů. Jsou to Hagen Baden a Orlík. Hagen Baden je projekt Lou Fanánka Hagen a Davida Matáska. V roce 1993 vyšlo jejich album *Ahoj, kluci!*, na kterém je i píseň *Co vás zajímá*. Byť je to punkový text, v němž se autor rozhodně nevyhýbá sprostým slovům a je zpíváný na jednoduchou melodii podbarvenou neméně

jednoduchým rytmickým doprovodem, je v něm znázorněn nástup svobodných bulvárních médií do postsocialistické země. Po pádu režimu a jeho cenzury se začal mediální trh plnit jak seriózními tituly (například Respekt, Reflex...), tak i bulvárem, který trh zahlcoval informacemi nepodstatnými, ale většinovou společností chtěnými. O tom vypovídá refrén písně: „*Cirkus jede k nám – už nejsem doma sám / další novej krám, jak svoje hvězda mám / a taky už teď vim, kdy, jak a kde kdo s kým / média jsou tady a já bych chtěl bejt tam!*“

Podobně na tomtéž albu v písni *eSeRóčko* popsal vznikání a krachy prvních porevolučních firem. Inu, Češi se začínali učit podnikat a mezi lidmi se objevovaly stále tytéž struktury jako z doby předlistopadové: „*Byl duchem zpátky a věděl, co má dělat / teď už v nich neviděl jen zrůdy zkažený / S každým dalším milionem začínaly*

bělat / chodil s nima na tenis a smál se na ženy.“

Dokud píšu o Hagen Badenu a Třech sestrách, nemohu opomenout další oblast, které se řada lidí v Čechách věnovala a věnuje. Stačí názvy písniček – *Kawasaki, Motorka chce na výlet, Na srazu* a další. Tuneři a motorkáři jsou sice vidět i v jiných zemích, ale upravené škodovky, jejich srazy a písně o autech a motorkách vypovídají o tom, že pro řadu lidí je jejich plechový miláček smyslem života i v Čechách.

Jednou z nejvíce provokativních kapel polistopadové doby se stal Orlík. Ten založili David Matásek (spojený s výše zmiňovaným Hagen Badenem) a Daniel Landa spolu s dalšími spoluhráči. O Orlíku a jeho členech proběhla v médiích řada zpráv a vyjádření. Kapela, jejíž hudební styl je přirovnáván ke špatné elektrické „dechovce“, postavila svou tvorbu na oi-punku

a velmi nacionálně laděných textech, v nichž odkazují na skinheads, fašisty a rasovou nerovnost. Jejich texty se také vážou k pivu a hospodám. Musím napsat, že u Orlíku je identifikace s národem z mého pohledu velmi přehnaná (text *Čech: „Křivost na křivost se každým dnem jen prohlubuje / Slovo už nic neznamena, nechut všema prostupuje / Český holky, český kluky, český pivo obklopuje / Zachraňme si čest tím hlavním, co nás tu všechny spojuje“*) a evidentně hraje na přehnaný patos, atmosféru doby a její problémy. Patos v textech vydržel Danielu Landovi i do jeho sólové kariéry. V některých písničkách se vrací k národním traumatům let 1938 (Text písně *1938: „Vypuštěn, jak fotbalovej míč / odchází tak trapně z hranic pryč / Pro slzy už skoro nevidí / Habešanům marně závidí / Nejde to skousnout, jen tak tiše stát / bez náznaku obrany nechat se fackovat“*), ale i starším (text písně *Tradice: „To by se podivil pantatíček Masaryk, kdyby žil*

/ Všichni jsme zapomněli / co legionáři vlastně chtěli“). Hodně ve svých písničkách zdůrazňuje morálku a hodnoty (text písně *Protestsong*: „V zajetí předsudků, láska uvádá / Hledáme rozdílné, namísto sjednocení / Vlastní tíha zas na nás dopadá / Je tolik smutných očí v té naší zemi“), současně však zpívá v nejedné písničce o gangu a životě v něm (text písně *Quantum tarantulí*: „Nad mojí hlavou furt krkavci krouží / hmm, to se hned pozná, kdo je tu šéf! / Prodám ti, gringo, to, po čem toužíš / tequila, děvky, kvéry i krev / A když nemáš prachy, tak si šetři na rakev“). Jeho tvorbou prostupuje mimo jiné *Krysař*, *Husité* a pocit, že sjednocení a očistění společnosti od všech nekalostí je nutná věc. A pak samozřejmě ještě auta a motorky, abych nezapomněl. To všechno by samo o sobě nic neznamenalo, pokud by Daniel Landa nebyl jedním z nejprodávanějších interpretů na českém trhu. Dokonce byl v roce 2000 firmou EMI vyhlášen

„nejúspěšnějším českým autorem za posledních deset let“.² Řada českých posluchačů si tedy jeho tvorbu žádá a ztotožňuje se s jeho písněmi, což zřejmě vypovídá leccos o společnosti. Chceme tedy rebela z gangu, který nám bude zpívat o morálce a správných věcech? Zřejmě ano.

Mimo výše zmíněného patosu vnímám ještě jednu silnou tendenci v současné české textařské tvorbě a tou je již zmiňovaná ironie, parodie. Jeden parodický příklad jsem uvedl již výše, existují ale kapely, které na takové tvorbě staví – předělávají známé písně svými texty. Takovou kapelou jsou třeba Morčata na útěku. Skupina, která jezdí po veškerých možných tancovačkách a koncertech a paroduje známé hity často dost vulgárními a jednoduchými texty. Předělali tak písně Divokého Billa, Hapky a Horáčka, Chinaski a mnoha dalších autorů. Tato kapela má v Čechách a na Moravě relativně velký

² Zdroj: <http://www.daniel-landa.cz/o-danovi/>

úspěch – hraje sedmkrát do měsíce a je pořadatelé žádaná, protože dokáže přilákat fanoušky.

Prvek ironie je hezky vidět u populárního písničkáře Xindla X, který se často ve svých písních vyjadřuje ke stavu společnosti a jejím neduhům. Ve svém textu Mimo mísu popisuje s jistotou dávkou ironie cestu k úspěchu v České republice („*Rychle se vzpamatuj a pamatuj, že lidi se chtějí bavit / A kdo chce bavit davy, bude hrát jak Michal David / Úspěšný songy budou vždycky na tři kila / A malý krámky převálcuje hypermarket Billa*“). Popírá jakoukoliv originalitu, vyzdvihuje obchodního ducha nad hodnotami a suše konstatuje, že kdo nemá potřebné kontakty, tak se svými nápady neuspěje. Jak je v refrénu písně zdůrazněno: „*Jestli nechceš být věčně mimo mísu / nauč se pravidla českýho kompromisu / Tvý lidský kvality ti dneska jsou k ničemu / Pokud to nejsou kvality za rozumnou cenu.*“

Odkazuje na podivný vkus většinového českého publika – hlavně nic náročného a nevyčnít originalitou. Ve svých dalších textech se vyjadřuje ironicky o vztazích a o chování příslušníků mladé generace k sobě vzájemně. V textech často popisuje cynismus, povrchnost, egoismus a dravou touhu po úspěchu, která automaticky vyřazuje slabší jedince a staví mezi lidmi bariéru (jedná se například o texty *Dysgrafik*, *Anděl*, *Čert nás vem*). O podobných problémech zpívá i kapela Chinaski, ačkoliv jsou to texty alegoričtější a méně přímočaré (například *Game is over*, *Láska a jiná násílí*).

V eseji jsem se snažil najít texty a styly, které se nejvíce dotýkají české povahy, vystihují její charakteristiky nebo ji přímo popisují. Záměrně jsem se vyhýbal textům o lásce, protože je to téma univerzální a zároveň velmi abstraktní. Domnívám se, že většina těchto textů by za hranicemi

České republiky neobstála kvůli své specifčnosti; neměly by co sdělit vzhledem k historickým událostem a národním specifikům. Jaká je tedy česká identita v odrazu textů populární hudby? V zahraničí jsme proslulí jako národ, který má rád pivo a hospody, to se i v některých textech ukazuje, a jak jsem popsal, řada kapel na tomto faktu staví svou image. Na druhou stranu v sobě řešíme historické události – zejména 20. století a jeho rozlámanost –, tedy jak se k nim postavit a jak se vyrovnat s traumaty z těchto událostí. Také se učíme žít v demokratické společnosti – využívat její možnosti a vyhnout se jejím neduhům. Dodnes má část národa radši Karla Kryla, jiná Michala Davida a do toho Tři sestry popisují počátky divokého podnikání v porevoluční době. V posledních dvaceti letech se nejprodávanější interpreti vyjadřují patosem nebo kousavou ironií, možná máme potřebu se za ně schovávat.

Snažíme si vydobýt sebevědomí a najít si místo ve světě a různí interpreti a autoři mají na tyto věci samozřejmě různé pohledy a tím ovlivňují své publikum. Někteří se snaží jít více do hloubky a donutit své fanoušky uvažovat nad stavem společnosti, jiní zas tuto potřebu nemají a hodnotový žebříček mají jinak postavený. Z vývoje hudebních textů je však cítit, že mladí autoři již více akcentují současné společenské problémy a své umělecké vyjádření vedou tímto směrem – řeší odcizenost mezi lidmi, individualismus a další podobná témata. To však považuji za témata nejen česká, ale euroatlantická, a tedy ne plně vystihující českou identitu. Avšak díky našemu krásnému jazyku je autoři dokážou zajisté hezky českou popsat.

Jakub Nový (1988)
je studentem oboru kulturologie na
Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze.
Ve spolupráci se Svazem autorů a interpretů
vydal publikaci *Muzikantův průvodce
byrokracií*. Je manažerem jazzrockové
kapely Poetic Filharmony a pracuje
v Institutu umění – Divadelním ústavu.
Dříve se věnoval hudební produkci a aktivní
muzikantské činnosti.

Jaroslav Faltus

KULTURNÍ A NÁRODNÍ IDENTITA VE HRÁCH

RESUMÉ:

Videohry tvoří nedílnou součást kulturního života společnosti, v přístupu k nim lze najít stopy kulturní identity. Jako je každá země jiná, dají se vysledovat i různá specifika hráčské populace – obliba různých herních zařízení, průměrný věk hráčů a jejich zastoupení v populaci. Všechny tyto údaje do značné míry reflektují i národní identitu hráčů.

Co se týče tvůrců her, v České republice neexistuje tendence snažit se vyjádřit ve hrách něco specificky českého. Autor se ptá, zda je to vůbec žádoucí, protože cílem všech velkých vydavatelů je vytvořit co nejmasovější a co nejprístupnější hru.

SUMMARY:

Video games form an inseparable part of the cultural life of society; traces of cultural identity can be found in the approach towards them. The same things that apply to the differences between the countries also apply to various specific features of the gamer population – preference of different gaming devices, average age of a player and their distribution in the population. All these data also reflect the national identity of players to a large extent.

As for the game creators, there is no tendency to express something specifically Czech in the games in the Czech Republic. The author asks whether it is actually desirable because all large game publishers aim to create games that are as mass-consumable and accessible as possible.

KULTURNÍ A NÁRODNÍ IDENTITA VE HRÁCH

Tvorba videoher je mladý a prudce rostoucí obor kombinující kreativitu s technologiemi. Světový herní průmysl jako takový roste nevídaným tempem – například podle časopisu *Ars Technica* by měl obrát herního průmyslu v roce 2012 dosáhnout 68 miliard dolarů, od roku 2005 roste herní průmysl průměrně o 10 % za rok. Obor prudce vyrostl z nuly do současného stavu za posledních třicet let – a teprve v posledních letech je tento vývoj nějak reflektován i v akademické sféře. Teoretické zkoumání dopadů videoher na společnost, jedince, kulturní identitu nebo ekonomiku je ale teprve v počátcích.

V posledních letech se objevilo několik výzkumů, které v různých zemích tematizují právě národní identitu v lokální tvorbě. Jde například o kanadský výzkum Leonarda J. Paula z Vancouverské filmové školy¹ nebo články mexického herního designéra Luise Florése *Tacos, futbol and video games* na blogu Game Agent, výzkum národní identity a nacionalismu ve virtuálních světech² a mnoho dalších. Z těchto článků a z pohledu na vývoj a strukturu videoher jako oboru lze dojít k několika závěrům.

¹ Leonard J. Paul: *Canadian Content in Video Games*, <http://www.digra.org/dl/db/06276.50521.pdf>

² Lewis Lambeth: *Nationalism, Nationhood and Identity in Virtual Worlds and MMORPG's*, <http://www.polls.leeds.ac.uk/assets/files/students/student-journal/ug-summer-10/lewis-lambeth-summer-10.pdf>

V dnešní době jsou videohry většinou vysoce globalizovaný a mainstreamový produkt. Pokud by se dal nějak kulturně identifikovat, tak jde převážně o kulturní identitu Západu nebo USA, ale i to je okrajové, protože hry se aktivně snaží taková specifika tlumit. Ultimátním cílem všech velkých vydavatelů je vytvořit co nejmasovější a co nejpřístupnější hru (a zároveň minimalizovat náklady). Příběhy jsou maximálně obecně platné, prostředí/herní svět se vyhýbá popisu konkrétní reality, místo toho konstruuje realitu virtuální, pokud možno s naší realitou nesouvisející a nepropojenou. Součástí této tendence je i snaha nijak nereflektovat národní identitu tvůrců nebo hráčů. Z tohoto obecného závěru samozřejmě existují důležité výjimky, ať už někteří nezávislí vývojáři, nacionalistické ruské nebo arabské hry a také velké množství japonských her. Obecně ale platí, že národní identita s herním zážitkem přímo nesouvisí nebo pro něj není důležitá.

Důvodem této tendence na straně korporací jsou obrovské investice, dlouhý, náročný a riskantní vývoj, konkurence ostatních vydavatelů, ale také dalších oblastí mainstreamové zábavy – filmu, televize či hudby. Samozřejmě je zde také silná snaha vyhnout se různým kontroverzím, které obecně hernímu průmyslu spíše škodí. Příkladem takové kontroverze může být například kauza nedávné hry Medal of Honor, která se odehrává v současném Afghánistánu a pojednává o válce s Talibanem. Tvůrci v multiplayerové části této hry umožnili hráčům zaujmout roli povstalců/teroristů z Talibanu. V americkém publiku to vyvolalo vlnu masivního odporu, který přes různé bojkoty a prohlášení aktivistických skupin či reportáže v televizi FOX News vyústil až v odstranění této možnosti ze hry.³

3 Meena Hartstein: „Medal of Honor’ videogame won’t include the Taliban anymore: Electronic Arts responds to backlash, http://articles.nydailynews.com/2010-10-03/entertainment/27077109_1_taliban-medal-of-honor-series-videogame-version

Velký vliv má také povaha a poptávka hráčů – důležitější jsou obecné vlastnosti jako grafická dokonalost, pestrá a originální hratelnost, kompetitivní hra více hráčů nebo strhující, ale obecně platný příběh (balancující často na hraně klišé) a uvěřitelný umělý svět s herními pravidly. Zda se hráč v roli člověka ve světě plném mimozemšťanů nějak identifikuje se svou rasou a jaký to má vliv na jeho osobnostní rozvoj, do této esejí nepatří.

A do třetice identita samotných tvůrců her. Vývojářské týmy jsou z povahy oboru více technologicky než umělecky založené a navíc v dnešní době většinou multikulturní. Krásně to ilustruje mimo jiné prohlášení autorů historické adventury *Assassin`s Creed*, že hra byla vyvinuta multikulturním týmem s různorodou náboženskou vírou. Hra se odehrává v období křížových výprav, určitým způsobem tematizuje historické

konflikty muslimů a křesťanů, západní Evropy a Arabů. Zároveň je ale vše faktické potlačeno příběhem, který tyto konflikty staví jen jako pouhou kulisu pro virtuální příběh hlavního hrdiny hry a skutečně se národní identitě vyhýbá. Přesto lze určité známky národních identit v některých hrách najít. Asi nejvýraznějším příkladem jsou ruské nacionalistické hry, které mají přímo za cíl „poučit mládež“ o správných národních hodnotách,⁴ nebo tvorba arabských vývojářů, jež se snaží nabídnout jiný pohled a brání se přílišnému vlivu západu.⁵ Velkým důrazem na národní nebo náboženské symboly se jednoznačně hlásí ke kulturní identitě. Dalším takovým příkladem je japonská herní tvorba. Japonsko je specifické i v ostatních

⁴ Goodfellow, Catherine: *Videogames.ru: constructing new Russian identities in virtual worlds*, 2011, <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/06/goodfellowpaper.pdf>

⁵ Sisler, Vit. In *Videogames You Shoot Arabs or Aliens - Interview with Radwan Kasmiya. Umelec/International*, 2006, vol. 10, No. 1, s. 77-81. ISSN 1212-9550. <http://www.digitalislam.eu/article.do?articleId=1418>

kulturních oblastech (komiksy, animované filmy) a i herní tvorba se dosti vymyká běžnému globálnímu průměru. Japonsko samo je velký trh a u her určených pouze pro domácí spotřebitele nás významná „národní“ identifikace nepřekvapí. Ale i v japonských hrách určených pro západní trh nacházíme silný odraz japonské populární kultury i specifik a dalo by se říct, že je to jeden z významných důvodů jejich vysoké obliby. Z evropských zemí stojí za zmínku francouzský Ubisoft a severské hnutí Nordic games. Ubisoft získal významné dotace z fondů Evropské unie mimo jiné právě za účelem zachování francouzské kulturní identity v konkurenci k americkým globalizovaným korporacím. Sdružení Nordic games je sdružení vývojářů ze severských zemí, které s podporou státních fondů dotuje nadějně projekty, a jednou z podmínek úspěšných projektů je zpřístupnění

„vysoce kvalitních severských her“ dětem a mládeži.

KULTURNÍ A NÁRODNÍ IDENTITA V RECEPCI HER

Videohry tvoří nedílnou součást kulturního života společnosti, v přístupu k nim lze najít stopy kulturní identity. Nejúspěšnější hrou ve Velké Británii je fotbalová FIFA, mezi nejprodávanější hry v USA patří simulátor amerického fotbalu (Madden NFL), který se prakticky nikde jinde na světě neprodává, a samozřejmě hry o statečných amerických vojácích chránících svou zemi (ať už vojensko-realistické jako Call of Duty, nebo sci-fi interpretace, jako je třeba série Halo), zatímco mezi českými hráči jsou nadprůměrně populární RPG tituly a různé simulátory. Jako je každá země jiná, dají se vysledovat i různá specifika hráčské populace – obliba různých herních zařízení, průměrný věk hráče a jejich

zastoupení v populaci. Všechny tyto údaje do značné míry reflektují i národní identitu hráčů. Problém je v tom, že relevantní výzkumy jsou teprve v počátcích, údaje nejsou k dispozici a jejich interpretace je obtížná vzhledem ke krátké historii oboru. Navíc jsou videohry ze své podstaty interaktivním médiem, takže velkou část jejich hodnoty tvoří interakce mezi recipientem a médiem – a zde by se daly ukázat různé odrazy různých národních identit zcela jistě. Bohužel zatím nejsou k dispozici data.

ČESKÝ HRÁČ

Pokud se podíváme na údaje, které získala Asociace herního průmyslu ve svém výzkumu,⁶ zjistíme, že hry u nás už dávno nejsou jen zábavou zlomku pubertální mládeže – v ČR hraje takřka třetina populace a i tento údaj

⁶ *Asociace herního průmyslu: Herní trh v ČR, 2011,*
<http://www.herniasociace.cz/hlavni-stranka/servis-pro-media/herni-trh-v-cr/>

dokazuje, že dopad herního průmyslu je v naší zemi již prakticky srovnatelný se zeměmi západní Evropy. Oproti západním zemím máme výrazně menší zastoupení ženských hráček – na západě zvláště sociální a casual hry hrají převážně ženy a celkově se na hráčské populaci podílejí 44 % (v ČR pouze 36 %). Vzhledem k pozdějšímu startu a pomalejšímu rozvoji herního trhu jsou čeští hráči pořád v průměru o něco mladší.

Zajímavým údajem je vlastnictví herních zařízení a herní platformy obecně – na rozdíl od západu se u nás stále nejčastěji hraje na PC (na západě převládají herní konzole) a jiné jsou i nákupní zvyklosti (v ČR je nadprůměrný objem prodeje realizován přes internetové obchody). Podle výzkumu 39 % českých hráčů hry nekupuje, ale půjčuje si je nebo je nelegálně stahuje z internetu.

Čeští hráči hrají stejné globální hity jako ti zahraniční – jediný skutečný vliv má platforma (hra musí být dostupná na PC). Specifická z hlediska žánrů je mimořádně vysoká obliba hokejového sportovního simulátoru NHL (česká hokejová tradice), obliba her vytvořených na území ČR nebo v Polsku (Mafie, Arma či Zaklínač) a obliba žánru RPG.

Zajímavé by určitě bylo i prozkoumat vnímání hráčů (jako sebe samých) a to, jak hry vnímají nehráči (například z pozice rodiče).

ČEŠTÍ HERNÍ VÝVOJÁŘI

Čeští tvůrci her se snaží kopírovat úspěšné modely ze zahraničí, rozhodně nelze říct, že by se v Čechách vyskytovalo nějaké výrazné hnutí, které by se snažilo vyjádřit ve hrách něco specificky českého. Otázkou totiž je, zda je to vůbec žádoucí.

Určité subtilní jevy se dají vysledovat – české hry většinou obsahují ve vyšší míře humor (hlavně starší generace adventur), neberou se tak úplně vážně. Příkladem může být brněnský tvůrce Jakub Dvořák, který uspěl s mimořádně originální hrou Machinarium, která kombinuje několik typicky českých motivů: trnkovská animátorská práce, v hlavní roli „čapkovský“ robot, hra obsahuje notnou dávku vtipu a (neverbálního) humoru.

Přesto jsou takové jevy ojedinělé a na rozdíl od kanadských tvůrců (viz závěr zprávy *Canadian Content in Video Games*, poznámka č. 1) nemůžeme ani čekat nějaké zásadní změny, které by slibovaly novou generaci originálních a autenticky českých tvůrců.

Jaroslav Faltus (* 1982)
Studoval Informační vědu a knihovnictví, nová média a estetiku. Videohrám se profesionálně věnuje od roku 2007, kdy nastoupil do české pobočky Electronic Arts. V EA pracoval jako Online & Community manager do roku 2010, kdy se rozhodl posunout blíže k vývoji a stal se game designérem ve studiu Enigmatus. Kromě práce na herním projektu Mageo (mageo.com) se věnuje vlastní marketingové agentuře Kii (Influencer.cz) a je aktivním členem občanského sdružení amatérských vědců No:mad (Tichopopesine.cz).

Darina Zavadilová

PRODUKTOVÝ DESIGN V KONTEXTU SPOLUPRÁCE ČESKÝCH DESIGNÉRŮ S TRADIČNÍMI ČESKÝMI VÝROBCI SKLA A PORCELÁNU

RESUMÉ:

Ve své esejí se autorka věnuje oblasti produktového designu v kontextu konkrétních výrobních společností v České republice a představuje současný trend spolupráce českých designérů s tradičními českými výrobci skla a porcelánu. Mnoho výrobců sice v minulosti získalo celoevropské uznání, pak ale vlivem společenských změn v průběhu 20. století mnozí z nich ztratili svůj někdejší význam. Synergie tradiční české řemeslné výroby s moderním přístupem produktových designérů může přinášet pozitivní dopad na výrobní značku a její export, na konkrétního designéra a v konečném důsledku také na image České republiky a vnímání českých řemeslných výrobků na zahraničních trzích. Ačkoli obsazení profesionálních designérů v kreativních výrobních odděleních vede ke kvalitním výrobkům na světové úrovni, z důvodu vyšších finančních nákladů na výrobu designérské série nenalézají v České republice dostatečnou poptávku a na jejich komunikaci do zahraničí často nezbyvá rozpočet.

SUMMARY:

In her essay the author deals with the area of product design in the context of specific manufacturing companies in the Czech Republic and she shows the present-day trend of cooperation between Czech designers and traditional Czech glass and china manufacturers. In the past many manufacturers received European-wide recognition, but later during the society-wide changes in the 20th century many of them lost their former significance. The synergy of the traditional Czech hand-made manufacture with the modern approach of product designers can have a positive effect on the manufacturing brand and its export, on the specific designer and in the upshot also on the image of the Czech Republic and perception of Czech manufactured products in foreign markets. Although the engagement of professional designers in creative departments of factories results in world-class good-quality products, due to higher financial costs of production of designer series they do not meet sufficient demand in the Czech Republic and often there is no budget left for their communication abroad.

Darina Zavadilová

PRODUKTOVÝ DESIGN V KONTEXTU SPOLUPRÁCE ČESKÝCH DESIGNÉRŮ S TRADIČNÍMI ČESKÝMI VÝROBCI SKLA A PORCELÁNU

V roce 1999 napsala Milena Lamarová do katalogu výstavy *Signum design*¹, že „*design v Čechách se stal ZBOŽÍM, tak jako všude jinde.*”² Reflektovala skutečnost, že český design už nemá potřebu utvrzovat svou vlastní existenci, přestal být námětem k diskuzím o funkčnosti a vkusu. Od vnímání designu jakožto nositele duchovního až společensky morálního významu

bylo upuštěno ve prospěch konzumní spotřeby a s ní související reklamy.

V dnešní globalizované společnosti by bylo spíše úsměvné pokoušet se hledat typické znaky charakterizující konkrétní identitu českého designu. Zejména v posledních několika letech, kdy na veškeré světové trhy útočí síla levné asijské produkce, však můžeme v designu znovu spatřovat záblesk čehosi morálního a etického. Tím spíše, jedná-li se o kvalitní český produktový design ve spojení s výrobou skla a porcelánu, tradičního českého

¹ Výstavu *Signum design – český design 1980–1999* uvedlo Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze v období od července do října 1999.

² Milena Lamarová, *Signum design: český design 1980–1999* (Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 1999), s. 17

průmyslu, jenž tvoří významnou součást naší kulturní historie – naší národní identity.

Na model aktivní spolupráce erudovaných designérů s českými sklárkami a porcelánkami, resp. vůbec na intenci takové synergie, proto musí být nutně nazíráno pozitivně. Vždyť v individuálním a společenském měřítku přináší pozitivní dopad dokonce trojsečný: Pro výrobní firmu je tu příležitost nového produktu a revitalizace výrobního plánu, což napomáhá její konkurenceschopnosti. Designér získává možnost průmyslové realizace svého návrhu. A konečně kontinuální a promyšlená součinnost výrobců s designéry může být jednou z cest k rehabilitaci tradičního českého průmyslu a zároveň prospívat budování dobrého jména českých řemeslných výrobků na zahraničních trzích.

V následujícím textu budou na konkrétních příkladech ze současnosti i v historických souvislostech shrnuty možnosti a podmínky průmyslové realizace designových návrhů českých autorů prostřednictvím tradičních českých skláren a porcelánek. Poukázáno bude rovněž na význam českého řemesla na mezinárodní scéně v průřezu historie a měnící se postavení designéra v českém průmyslu.

UMĚNÍ OHNĚ³

Podstatou vzniku a existence sklářského a porcelánového průmyslu u nás jsou především vhodné přírodní podmínky zajišťující dostatek topného dřeva, vodní zdroj a relevantní nerostné zdroje. Obě odvětví spojuje kromě neuhasínajícího ohně v pecích také výrazný podíl ruční práce, nenahraditelná zručnost dědicí se z generace na generaci a historická

³ Název propůjčen z titulu stálé expozice skla a keramiky v ÚPM.

tradice odborné řemeslnické
a školské výuky.

První improvizované sklářské pece se na našem území objevovaly již okolo 11. století, přibližně o 500 let později byly postupně nahrazovány plnohodnotnými hutěmi. Oproti tomu porcelán v Čechách odstartoval svoji historii až na sklonku století osmnáctého.⁴ Zejména v 18. a 19. století byly pro české řemeslníky přímou konkurencí vídeňské dílny a německé pohraniční manufaktury. Svým zaměřením produkce, tvaroslovím i dekorací významně ovlivnily složení sortimentu a směřování dílen u nás.

O úspěšnosti českého řemesla v mezinárodním měřítku nelze pochybovat. České výrobky kontinuálně získávaly medaile na světových

⁴ První porcelánka na území České republiky, dnes známá jako Haas & Czjzek, byla založena v roce 1792. Privilegium na výrobu porcelánu bylo českým zemím uděleno až v roce 1812. Na počátku roku 2011 oznámil nový majitel nejstarší porcelánky likvidaci.

výstavách, ve velkém byly dodávány ke dvorům panovníků po celém světě. Paradoxem zůstává, že většina původních dílen na našem území byla zakládána v pohraničí a jejich majiteli i mistry byli po dlouhá léta Němci.

POVOLÁNÍ: DESIGNÉR

Samostatná činnost designéra, resp. výtvarníka návrhu výrobku v rámci manufaktury, se vyvinula ve druhé polovině 19. století jako následek zavedení strojové výroby čili oddělením osobnosti autora návrhu od řemeslníka výroby. Pojem design se u nás začal uplatňovat teprve v 70. letech 20. století především díky Mileně Lamarové. Do té doby byly používány poněkud neobratné termíny průmyslové výtvarnictví, návrhářství, či dokonce umělecký průmysl. Výraz design nesl příliš silné konotace na západní kulturu, což bylo v tehdejšímu komunistickém režimu nepřipustné.

Právě Lamarová však v pozici kurátorky Uměleckoprůmyslového muzea v Praze ono terminologické tabu vědomě porušovala a k designu se otevřeně hlásila.⁵

Otázka propojení produktového designu, tehdy zatím průmyslového výtvarnictví, se sériovou výrobou českých dílen začala poprvé vyvíjet přibližně v polovině 20. let minulého století. Do té doby se vyráběly pouze historizující kolekce v klasicistním a empírovém stylu, art deco a rokoka, které byly pro svou reprezentativnost oblíbené především u buržoazní třídy a aristokracie. Jakýkoliv výtvarný projev zde vycházel z dílny dekoratéra a nevztahoval se k funkčním hodnotám předmětu.

⁵ Srov. Jan Rous, Milena Lamarová aneb židle a izolátor hledají signaturu, In: Milena Bartlová, Martina Pachmanová (eds.), *Artemis a Dr. Faust. Ženy v českých a slovenských dějinách umění*, (Praha: Academia, 2008)

Nově nastupující vlna funkcionalismu se tudíž ze zřejmých důvodů neslučovala s konzervativní tendencí průmyslových podniků vyrábět „*neužitkové a neúčelné, tisíckrát s malými obměnami opakované tvary*“.⁶ Mimořádný obrat přinesl v roce 1929 nástup Ladislava Sutnara na pozici uměleckého ředitele Krásné jizby, vzorkové prodejny užitečných předmětů denní potřeby iniciované Svazem československého díla a nakladatelstvím Družstevní práce. Jako odborník na reklamu⁷ a zároveň produktový designér v jedné osobě dokázal prosadit myšlenku kvalitních a cenově dostupných moderních předmětů pro nejširší veřejnost. V české společnosti, na rozdíl od okolních států, byl vliv aristokracie a buržoazie omezen a společensko-politický život určovala silná střední vrstva. Úspěch

⁶ 9 Iva Janáková, *Manažerem Krásné Jizby*, in: Janáková, I. (ed.), *Ladislav Sutnar – Praha – New York – Design in Action*, Praha 2003, s. 114

⁷ Ladislav Sutnar se prosadil na poli typografie a grafického designu, zároveň byl iniciátorem oboru informačního designu a corporate identity.



LADISLAV SUTNAR
KONVICE NA ČAJ A MOKA, CUKŘENKA ZE SOUBORU NA
ČAJ A KOFLÍK NA MOKA S MÍSKOU, 1929–1932
Epiag, Loket, pro Krásnou jizbu
Družstevní práce
Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze
Zdroj: Iva Janáková (ed.), *Ladislav Sutnar – Praha – New York
– design in action*, Praha 2003, s. 126

funkcionalistického designu skla a porcelánu proto spočíval v naplnění aktuálních požadavků jednoduchosti, tvarové čistoty, hygieny a funkčnosti. Přestože se Sutnar úplně neubráníl neochotě a konzervativnímu přístupu některých výrobců ani kritikům vysokých režijních nákladů,⁸ podařilo se mu prostřednictvím neuvěřitelně nadčasové osvěty a propagace iniciovat zájem spotřebitele, na jehož názorech a požadavcích stavěl další produktové řady.⁹ Pod jeho dohledem uvedla Krásná jizba do sériové výroby návrhy řady mladých designérů jako Aloise Meteláka, Ludviky Smrčkové, Františka Míška, Ladislava Sutnara, představitelů Bauhausu a dalších ve spolupráci se spřízněnými výrobci - porcelánkou EPIAG v Lokti, Royal v Duchcově (dnes Royal Dux) a sázavskými sklárny Kavalier.

⁸ Srov. Milan Hlaveš, *Design uživatelských předmětů*, In: Iva Janáková, Ladislav Sutnar - Praha - New York - design in action (Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, 2003), s. 311

⁹ Srov. Janáková (pozn. 8), *tamtéž* s. 115

POTĚMKIN

Nástup socialismu znamenal přechod k centrálnímu plánování a násilný odklon od lehkého spotřebního průmyslu k těžkému strojírenství a hutnictví. Řada odborných řemeslnických škol byla zrušena (Nový Bor, Kamenický Šenov), došlo ke znárodnění většiny sklářských společností i porcelánek. Organizace podobného rázu jako Krásná jizba byly buď likvidovány, nebo převáděny pod veřejnoprávní instituce. Vzniklo tak například Ústředí lidové a umělecké výroby (ÚLUV), v němž se Krásná jizba dočkala na dobové poměry nečekaně progresivního provozu,¹⁰ dále byl založen Ústav bytové a oděvní kultury (ÚBOK), Umělecká řemesla a další. Přes množství kvalitních návrhů zůstala činnost vzniklých družstev spíše pasivní. Žádnému se již nepodařilo vytvořit silnou platformu pro sériovou výrobu,

¹⁰ Srov. Lenka Žižková, *Krásná jizba a vše kolem*, Czechdesign, <http://www.czechdesign.cz/index.php?lang=1&clanek=1571&status=c>, vyhledáno dne 22. 8. 2011.



LADISLAV SUTNAR
MÍŠY NA POLEVKU, 1929–1932
Epiag, Loket, pro Krásnou jizbu
Družstevní práce
Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze
Zdroj: Iva Janáková (ed.), Ladislav Sutnar - Praha -
New York - design in action, Praha 2003, s. 124

zaměřovala se proto více na autorskou tvorbu designérů.¹¹

Prezentace českého skla a porcelánu na světové výstavě v Bruselu v roce 1958 přinesla legendární mezinárodní úspěch českého designu, potvrdila tvůrčí síly a řemeslnou tradici českých zemí, rozpoutala vlnu zájmu o designové předměty a iniciovala oblíbený tzv. bruselský styl. Následující období zaznamenalo v průmyslově vyráběném designu obrovské zklamání. Výstava se stala „pomníkem nenaplněných nadějí”.¹² Výrobci neměli zájem o mladé návrhy, ačkoliv se často jednalo právě o předměty denní potřeby. Znárodněný průmysl nedokázal reagovat, zhodnotit nové projekty a interpretovat je, proto často končily v šuplíku.

Profese designéra vyžadovala houževnatost a vysoké pracovní nasazení, neboť moderní návrhy

¹¹ Srov. Milena Lamarová, *Užitě umění a design šedesátých let*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1* 1958/2000, Praha 2007, s. 314.

¹² Lamarová (pozn. 13), *tamtéž*, s. 309.

užitkových produktů byly výrobcům standardně spíše na obtíž. Ve velkých sériích bylo produkováno jen levné zboží nižší kvality, výjimku tvořily pouze některé produkty určené pro západní trhy.¹³ Situace v Československu tak bývá přirovnávána k *Potěmkinově vesnici*: závody sice v malém množství předvedly, co všechno dokážou vyrobit, nicméně z důvodu centrálně plánovaného hospodářství k sériové produkci nedocházelo.¹⁴

Vývojový závod v Lesově¹⁵ představoval jedinou porcelánku v socialistickém Československu, v jejímž výrobním programu byla produkce moderních autorských návrhů a originálních limitovaných sérií. V pozici vedoucího výtvarníka zde v 50. a 60. letech

¹³ Jana Pauly – Dagmar Koudelková, *Design 1970–1989*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/2* 1958/2000, Praha 2007, s. 811.

¹⁴ Sylva Petrová, *Sklo a keramika 1958–1970*, In: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1* 1958/2000 (Praha: AV ČR, 2007), s. 331

¹⁵ Jeden ze 17 závodů n. p. Karlovarský porcelán, dnes Thun Studio Lesov, součást THUN 1794, a. s.

působil Jaroslav Ježek, který v Bruselu exceloval porcelánovými kolekcemi figurálních i užitkových motivů. Jako jeden z mála se dočkal sériové realizace celé řady svých návrhů a dokázal naplnit takřka veškerou lesovskou produkci. Dalšími důležitými osobnostmi tohoto období jsou např. Marie Rychlíková, Alena Kroupová, Jan Dolejš a později Václav Šerák.

Čím více se design vzdaloval možnostem sériové výroby užitkových předmětů, tím silněji docházelo k jeho sblížení s volným uměním. Neochota výrobců spolupracovat s erudovanými designéry vedla k vnitřní evoluci v rámci oboru a k neodvratnému rozštěpení na průmyslový návrh a individuální uměleckou tvorbu. Tato tendence měla předzvěst již v bruselské prezentaci českého sklářství, kde se prosadily především skleněné instalace a solitéry osobností jako Jana Kotíka, Reného Roubíčka a dalších. V dané době se

jednalo o něco naprosto neobvyklého, po dlouhá léta nedoceňovaného. Skleněná plastika předběhla svou dobu. Zatímco všude ve světě se dosud vyráběl spotřební produktový design, české řemeslo prostřednictvím autorské tvorby jakoby reflektovalo specifické domácí problémy. Rozpor, nebo naopak sloučení designu a umění bylo a dosud stále zůstává významným diskursem v teoretických i pedagogických kruzích.

NÁDECH

Porevoluční uvolnění nepřineslo očekávanou úlevu ihned. Mnohé podniky privatizaci a novou situaci nezvládly, nedokázaly naskočit do rozjetého vlaku kapitalismu. Řada porcelánek i skláren několikrát vystřídala majitele, firmy jsou nestabilní, tentokrát však ne na základě politických tlaků, nýbrž z důvodu špatného hospodaření a nedostatku finančních prostředků. Radikální zásah do výrobních plánů je riskantní,

ačkoliv společnost (tedy spotřebitel) se radikálně proměňuje. Na celosvětové trhy prolíná levná asijská produkce, jedna z hlavních příčin recese českého řemesla dnešní doby.

Pro současnou tvorbu je charakteristické potlačení specializace designérů, což často vede k mnohem otevřenějším tvůrčím přístupům.¹⁶ Zároveň se začíná výrazně projevat progresivní generace absolventů nově koncipovaných uměleckoprůmyslových škol. Designéři, kteří nejsou profesně postížení fungováním socialistického průmyslu, přinášejí novou energii, jsou sami sobě manažery, drtí konzervativní přístupy k tvorbě i k obchodu a stejný postoj očekávají i od svých výrobních protějšků, u nichž však často narážejí. Přesto český sklářský a porcelánový průmysl zaznamenal v posledních několika letech změny k lepšímu.

¹⁶ Jana Pauly – Dagmar Koudelková, *Design 1989–2000*, in: Švácha, R. – Platovská, M. (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958/2000*, Praha 2007, s. 1027

Založena, resp. rehabilitována, byla řada společností, které dokazují, že v konkurenci asijské produkce a moderních, plně automatizovaných provozů západních zemí má české řemeslo stále ještě silný potenciál. K tomu přispívá i fakt, že díky jistému zakonzervování ruční výroby a nulovému pokroku během socialismu u nás přežily technologie, které jinak ve světě dávno vymizely. Uplatnění tohoto potenciálu však závisí na současném prosazení vhodně koncipované obchodní i marketingové strategie zahrnující jak relevantní reklamu a PR, tak i kvalitní propagační materiály včetně katalogů a obalů. Některým, především tradičním výrobním společnostem se to však zatím stále nedaří.

Konkrétní příklad nalezneme v Moravských sklárnách Květná, jedné z nejstarších dosud fungujících hutí u nás.¹⁷ Přestože společnost

¹⁷ Sklářská huť u obce Strání nedaleko dnešních česko-slovenských hranic byla založena v roce 1794.

opakovaně mění vlastníka, ti stejní „*geniální skláři, kteří umějí vyfouknout snad nejtenčí sklo na světě*“, ¹⁸ zůstávají. Podle Michala Froňka, designéra studia Olgoj Chorchoj, ¹⁹ však chybí dobrý marketing a správné kontakty. Je to škoda, neboť Květná se od roku 2005 vedle standardní produktové řady profiluje i několika velice kvalitními designovými kolekcemi nápojového skla. ²⁰ Paradoxní je, že v české manufaktuře jsou produkovány skleničky pro tradiční vídeňskou sklárnu Lobmeyr, které se následně pod rakouskou značkou prodávají ve světě za desetinásobky výrobních cen. Podobná situace panuje v tradiční porcelánové manufaktuře v Dubí, jež

¹⁸ Osobní rozhovor s Michalem Froňkem v Praze dne 15. 8. 2011

¹⁹ Jedno z nejstarších českých porevolučních designových studií Olgoj Chorchoj založili Jan Němeček a Michal Froněk v roce 1990. Dvojice v současné době vedle designérské činnosti figuruje na postech uměleckých poradců několika českých výrobců skla.

²⁰ Autory kolekcí jsou např. Rony Plesl, Petr Mimošek, Olgoj Chorchoj, Jean-Marie Massaudová, Arik Levy a další.

se prakticky od svého založení v roce 1864 zaměřuje na výrobu originálního porcelánu s cibulovým vzorem. Jako jedna z posledních dílen na světě užívá pro dekorování starou techniku ocelotisku s výrazným podílem ruční malby. V roce 2000 začala společnost Český porcelán registrovat pokles poptávky po klasickém cibuláku, na což reagovala o čtyři roky později uvedením kolekce *Bohemia Cobalt* v moderním designu Jiřího Pelcla, jakýsi *cibulák pro mladé*. I přes relativní úspěch nového produktu u veřejnosti však tržby nerostou, barevná verze, o níž byl největší zájem, se přestala vyrábět. Marketingový ředitel Jiří Popovský otevřeně přiznává, že *“komunikace firmy nefunguje, jak by bylo optimální - zůstává pasivní a nevyhledává nové příležitosti”*. ²¹ Svá slova odůvodňuje argumentem, že na marketing lidé v regionu nejsou zvyklí. Konzervativní

²¹ Osobní rozhovor s Jiřím Popovským, marketingovým ředitelem Českého porcelánu, v Dubí u Teplic dne 30. 8. 2011



JIŘÍ PELCL
ČAJOVÁ SOUPRAVA BOHEMIA COBALT, 2004
Český porcelán
Zdroj: Jiří Pelcl

přístup k obchodním taktikám a absence komunikace firmy bohužel znehodnocují i další, jinak podnětné aktivity Českého porcelánu, jakými jsou např. organizování hrnkových sympozií²² či podpora přidruženého ateliéru Design keramiky²³ Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Dlouholetý generální ředitel porcelánky Ing. Vladimír Faix vidí budoucnost českého porcelánu především v myšlenkách a nápadech současných studentů, jimž by měl být dán prostor vyjádřit se.²⁴ V praxi je však situace taková, že ze dvou studentských kolekcí, které byly v posledních deseti letech

²² Každoročně se střídají hrnková a kobaltová symposia. Hrnkové sympozium, které je více zaměřeno na design, se poprvé uskutečnilo v roce 1989. Ob rok se hlásí čeští i zahraniční výtvarníci, mezi účastníky z minulých let byli např. Jaroslav Ježek, Marie Rychliková, Václav Šerák a další.

²³ Od roku 2000 přímo v areálu porcelánky sídlí ateliér Design keramiky Fakulty umění a designu UJEP v Ústí nad Labem, na jehož vývoji se finančně podílela společnost Český porcelán společně s univerzitou. Pod dohledem doc. Pavla Jarkovského zde mají studenti k dispozici vlastní vývojové pracoviště a po dohodě s vedením i přístup do všech částí provozu.

²⁴ Osobní rozhovor s Ing. Vladimírem Faixem, generálním ředitelem Českého porcelánu, v Dubí u Teplic dne 30. 8. 2011

uvedeny do sériové výroby, neprorazila ani jedna.²⁵

Z tradičních sklářských společností, které se profilují vlastní designérskou linií, je karlovarský Moser, jehož historie sahá do roku 1857. Již několik let je hlavním a interně jediným výtvarníkem Moseru mladý designér Lukáš Jabůrek. Jeho tvorba zahrnuje 70 % veškerých v současnosti vyráběných modelů,²⁶ zbylý podíl představují klasické historizující kolekce a zakázková tvorba externích designérů. Od loňského roku sklárna každoročně prezentuje kolekci *Fresh from Moser*. Jedná se o nelimitované sběratelské edice představující nové impulsy kreativity moserských výtvarníků. Zajímavý projekt bohužel v rámci celokorporátního marketingu není nijak specificky

²⁵ V současné době je vyráběna souprava *Trio* od Lenky Malíské (2003) a čajový set *Do tmy* pro nevidomé od Petra Koreckého (2004). Právě druhý zmíněný, jehož vývoj trval déle než rok, byl osobně podporován generálním ředitelem Ing. Faixem. Prodejní bilance setu za rok 2010 činí minus dva kusy.

²⁶ Interní údaj firmy poskytnutý obchodním oddělením Moser v Karlových Varech dne 31. 8. 2011



FRANTIŠEK VÍZNER
SKLENICE NA VODU, 2010
Bomma
Zdroj: Bomma

komunikován.²⁷ Moser je nicméně jedna z mála tradičních společností u nás, které po revoluci prostřednictvím designu skutečně prorazily.

Sázavské sklárny Kavalier, založené roku 1830, mohou být obdobným úspěšným příkladem. Primárním zaměřením hutě je sice výroba laboratorního a varného skla,²⁸ nicméně svou flexibilitou, technologickými možnostmi a otevřeným přístupem ke kreativitě umožnily vznik celé řady kvalitních designových projektů.

Za společnosti nově vzniklé již na kapitalistickém trhu je nutné zmínit firmu Lasvit. Přestože na trhu figuruje teprve od roku 2007, její ředitel Leon Jakimič dokázal během velmi krátké doby vybudovat impérium luxusních skleněných svítidel, doplňků

a instalací s deseti pobočkami po celém světě. Společnost zaměstnává dvanáct interních českých designérů,²⁹ což je na české poměry velice nezvyklý a pokrokový jev, externě spolupracuje s dalšími renomovanými českými i světovými tvůrci.

Příkladem dobře uchopené obchodní politiky je také společnost Bohemia Machine založená v roce 1992 ve Světlé nad Sázavou jako výrobce sklářských technologií se specializací na brusírný užitkového skla. Před dvěma lety představil generální ředitel Ing. Jiří Trtík vlastní linii designového skla. Na post uměleckých ředitelů nové divize Bomma obsadil designéry studia Olgoj Chorchoj Michala Froňka a Jana Němečka. Úzce vyprofilované kolekce reprezentující tvorbu šesti českých designérů, současné autory i mistry českého skla Františka Víznera a Vratislava Šotoly,



OLGOJ CHORCHOJ
NÁPOJOVÝ SET PAN VAJÍČKO/MR. EGG, 2003–2005
Moravské sklárny Květná
Zdroj: Olgoj Chorchoj

²⁷ Informaci poskytlo marketingové oddělení společnosti Moser v Karlových Varech dne 31. 8. 2011

²⁸ Sklárny Kavalier mj. poprvé na světě uvedly varné sklo pro domácnost SIMAX Heat Resistant (1968)

²⁹ Interní materiály firmy Lasvit poskytnuté obchodním manažerem Lasvitu Janem Kuklou v Praze dne 12. 8. 2011

představují zároveň nejmodernější technologie broušení skla z vlastní produkce firmy Bohemia Machine.

Porcelánová manufaktura Daniela Piršče v Mikulově pak představuje naprostou anomálii v českém prostředí. Vlastní dílnu pod značkou Piršč Porcelain založil designér v roce 2003 a dosud její produkci sám úspěšně naplňuje.

Objemově nevelkou, zato však kvalitativně velice významnou součástí české designové scény na poli skla a porcelánu tvoří aktivity komerčních producentů. Studio Qubus, fungující od roku 2002 pod vedením designérů Maxima Velčovského a Jakuba Berdycha, si na výrobu pronajímá pece drobných manufaktur. Ve své době zajišťovalo zřejmě největší sériovou produkci autorského designového porcelánu u nás. Agentura Profil Media, organizátor Designbloku v Praze, prostřednictvím svých projektů

kontinuálně podporuje setkávání a spolupráci českých designérů s firmami.

IDENTITA

Vzhledem k množství subjektů a činitelů zapojených do současné designové scény se zdá být takřka nemožné podat skutečně vyčerpávající výpověď o situaci produktového designu v kontextu spolupráce designérů s českými výrobci skla a porcelánu. Z nastíněných příkladů však zcela jistě vyplývá, že tento model představuje *pozitivní trojsečnou synergii* obou stran s přínosem jak pro samotného designéra, tak pro výrobce a v důsledku i pro české řemeslo z celospolečenského mezinárodního pohledu. Na ukázkách ze současnosti i z historických souvislostí je však zároveň vidět, že celý mechanismus musí být současně podpořen kvalitním konceptem výrobního plánu, který reaguje na poptávku, a především



FRANTIŠEK VÍZNER
KARAFKA, 2010
Bomma
Zdroj: Bomma

relevantní marketingovou komunikací, což často pokulhává zvláště u tradičních společností, jejichž výroba si prožila socialistické centrální plánování. Nově nastupující generace obchodníků, zdá se, tyto chyby eliminuje. Věřme, že se její vliv bude šířit, neboť spojením tradičního českého řemesla se stabilně kvalitním projevem českých designérů se zejména v posledních několika letech profiluje výrazný exportní artikl s odrazem české národní identity – *ZBOŽÍM, které ale není jako všude jinde.*

Darina Zavadilová (1985)

Po absolvování bakalářského programu Marketingová komunikace a PR na Fakultě sociálních věd UK dokončuje studium navazujícího magisterského studia v oboru Dějiny a teorie designu a nových médií na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Od roku 2008 se produkčně podílí na organizaci Designbloku. V letech 2008 až 2010 působila jako manažerka mezinárodního výstavního projektu Křehký by Designblok Prague, který vyústil v otevření art designové galerie Křehký v Praze, již byla rovněž manažerkou do července 2011. V současné době se věnuje nezávislé produkční a komunikační činnosti. Je členkou redakční rady časopisu Komfort mag.

Barbora Zelníčková
KRAJINA ZÁSTĚŘ

RESUMÉ:

Tajemný název eseje pojí dva pohledy na českou zemi a kulturu. Krajina je prostředím – lůnem, z něhož zástěra vyrůstá, z něhož vyrůstá jistý způsob české estetiky, která se mimo jiné velice dobře dá demonstrovat na způsobu oblékání českého lidu. Esej zkoumá problematiku módy a její návaznosti na krajinu, a to spíše nevědomé. Termínem zástěra se rozumí spíše oděv starší generace, avšak i tento kód se objevuje v pozměněné podobě dokonce u generace nejmladší, jež se zdá být pohlcena globální uniformou. Dalšími klíčovými tématy jsou např. český vkus, vývoj módy v období komunismu, potřeba nebýt příliš vidět, absence fenoménu „street fashion“ a vývoj české vesnice a českého města.

SUMMARY:

The mysterious name of the essay blends two views of the Czech country and culture. The landscape is the environment – the bosom from which the apron grows, from which a certain growth of Czech aesthetics grows, which among others can be demonstrated very well on the style of dress of the Czech people. The essay analyses the questions of fashion and its link, though rather unconscious, to the landscape. The term apron means rather the clothes of the elder generation, however, this code appears in the modified version even among the youngest generation, which seems to be absorbed by a global uniform. Other key topics include Czech style, fashion development in the Communist era, the urge not to be noticed too much, the absence of the phenomenon of “street fashion” and development of Czech villages and towns.

KRAJINA ZÁSTĚR

„Kučeraté vlasy od rosy zvlhlé visely jí kolem tváří, šat měla pocuchaný, hrdlo odhalené, černé oči planoucí divým ohněm upřeny byly k slunci, v ruce pak držela rozkvetlý již petrklíč.“

Někomu učaruje geografie, mně se zase zdá vzrušující móda českých žen. Obě skupiny nadšenců mají kupodivu mnoho společného. Oděvy odráží těžko postižitelným, přesto zcela konkrétním způsobem ducha krajiny. Ať už jde o prodavačku z konzumu, či elegantní dámu v letech, to, co mají na sobě, je svědectvím pozoruhodné oděvní kultury v našich končinách. Oblečení obou vyzařuje auru zástěry, která v tomto případě neoznačuje zdaleka jen

specifický druh oděvu. Obě mají nehty z okvětních lístků muškátů.

V jistém věku jsem začala vnímat český způsob oblékání jako velmi nudný a též nepřátelský vůči jakýmkoli odchylkám.

Dnes se s oblibou tento trend nazývá šed'. Českou šedou si bere na mušku například doména *Protisedi.cz*, která jeví zájem o povznesení české kultury, to jest samozřejmě i módy. Tento titul se mi ale zdá být možná příliš jednostranný, lehce agresivní a barva, jež mu dominuje, není vlastně úplně přesná, neboť ve skutečnosti stojíme před docela polychromovanou problematikou. Myslím, že v mnohých ohledech sdílím stejné vidění věci, moje kritika má však minimálně dvě strany

mince. Nesoudím pouze výsledek, nýbrž zkoumám též mnohé dávné příčiny našeho zvláštního lidového nevkusu. Snažím se jej též nehodnotit jen negativně a často pak naše zástěry shledávám v lecčems daleko zajímavější, než by se mohlo na první (pohrdavý) pohled zdát. Z hlediska estetického i společensko-politického a z mnoha jiných hledisek, hledí, dalekohledů, drobnohledů i krasohledů, jimiž je možno nahlížet tak široký pojem, jakým móda je. Neboť ten kus látky, co na sobě máme, je pouhé ohnisko, do kterého se sbíhá přepestré spektrum, jež tvoří dějiny, tradice a konvence, pouta rodinná, sociální, geografická a mnohem víc. A nakonec tuším, že právě ta krajina, z níž jsme vzešli, je nejsilnější stvořitel vzorců, které formují naši povahu a s ní i způsob, jakým zdobíme, či nezdobíme svá těla. Jmenuje se Krajina zástěr.

KRÁLOVSTVÍ MÓDY NEMÁ HRADEB, KRAJINA ZÁSTĚR ANO

Móda, ta povrchní a zdánlivě nedůležitá součást našeho života, nás pohlcuje čím dál víc: nahradila náboženství, rituály, pro mnohé se stala dokonce posledním smyslem života. „*Neopouštěj staré známé pro nové!*“ zpívá Jaroslav Uhlíř. To ale dávno neplatí. Vlákno tradice se v naší dynamické a moderní společnosti, kterou vystihují zkratky, znaky, rychlost a pomíjivost, již dávno přetrhlo. Toužíme zas a znova mít cokoli nového. Ta radost, to vzrušení. Záblesky světla při rozbalování krabice s krásnou novou věcí. Oč více, jedná-li se o oděv jako vysoce tělesný prostředek komunikace s okolním světem. Jako bezprostřední známka příslušnosti k místu, lidem, povolání, hudbě a čemukoli jinému. Jako něco velice osobního, co se nás dotýká fyzicky i mentálně. Někdy vědomě, někdy ne, ale každé ráno na sebe bereme svou náladu, postavení

a postojte, svůj kostým pro tento den čili proměnlivé maskáče. Protože šaty nás dělají stejně tak, jako my děláme je. Dříve jsem toužila po módě, jaká u nás nemá obdoby, a často si povzdechla nad tím, že nejsme dost progresivní. Teď už si nestýskám, protože jakkoli mají mnohé národy daleko vybranější estetiku, ta je jednoduše nepřenositelná. Platí rovnice jiný kraj, jiný mrav, jiný kostým. Termínem kostým nerozumím pouze pojem z divadelní či filmové terminologie nebo označení pro oděv konkrétního historického období. Kostým pro mě znamená variantu pro všední i nevšední život, která se podřizuje nejen všeobecnému trendu, ale také konkrétní situaci a místu. Na tom, že divadlo je svět, je mnoho pravdy, i když tato fráze zní poněkud zastarale. Nějakou náhodou jsem se v těchto kruzích ocitla i já – konkrétně v oboru scénografie, jež je nenápadnou, a přesto velmi zásadní složkou performativních umění. Obraz, který pomáhá postavit

a ušít, je přeneseným modelem všedního dění, díky němuž lze mnohem lépe pochopit, jak úzce souvisí móda i ne-móda, člověk a jeho prostředí. Český obraz, který rozhodně nemohu označit jako výhradně šedý, jakkoli je to zřejmě nejsnadnější barevná asociace, je specifický svou lidovostí i v dobách totální urbanizace. V našich krajích by se proto lépe hodilo užívat termínu kultura odívání. Móda je výsostně západním fenoménem, jehož věk nastal až v polovině 14. století. Tehdy se začíná formovat nové uspořádání západní civilizace směřující k demokracii, která je pro vznik módy předpokladem. Postupem času se zpřetrhají tradiční sociální vazby, a je proto možno pozvat pomíjivou parádu i tam, kde se po staletí takřka neměnila. Barbarství ubylo a na Západě se zrodil člověk kulturní. Avšak nějakou zvláštní mocí naší země se stává, že i přes veškerý okolní vliv je i dnes našinec poněkud zaklíněn v obyčejích české kotliny. Jako

je naše země dodnes na pomezí Západu a Východu, tak je i na pomezí tradiční a moderní společnosti. Tuto skutečnost nezmění ani přítomnost řetězců, ani jiných kultur.

VELKÉ VESNICE

Móda ke svému životu potřebuje město. Ne náhodou byla ona polovina 14. století nejen úsvitem jejím, ale též věkem, kdy se započala zakládat města. Nebyly to někdejší přerostlé vesnice, ale nově budovaná uspořádání, která na sebe vázala obchod a peníze. Město znamená samostatnou planetu rostoucí do výšky. Oběhnanou hradbami, které dřív jasně vymezovaly zhuštěný prostor. Města jsou si velmi podobná a jejich čas funguje naprosto jinak než venkovský ne-čas, který je určován přírodou, počasím a denní dobou. Sociální ekolog Bohuslav Blažek nazval chod věcí v prostředí venkova cyklickým bezčasím. Proto se vesnické kroje našich

dávných předků příliš nelišily od těch z 19. století. Móda nemohla proniknout někam, kde vládla pravidla přírody, květinové motivy a opakuující se rituály. Zatímco si rostliny (na něž jsou venkované vázání) zvolily usdlý způsob života, živočichové jsou odkázáni se za potravou vydávat. Taková jsou města: sama se neužíví. U obyvatele města je sice patrný také vztah k místu, ale také daleko větší předpoklad k migraci v rámci sítě dalších měst, která jsou mnohem univerzálnější než vesnice. Měšťané jsou na tuto síť napojeni a snadno se v ní adaptují i ve vzdálenosti tisíce kilometrů od původního rodiště. Univerzální symboly předpokládají určitou vizualitu, které snadno rozumíme, i když pocházíme z různých měst. Symboly překládáme pomocí konvenčního kódu vštípeného vzdělávacím systémem, nikoliv prostřednictvím pocitů spjatých se zemí. Na základě tohoto kódu překládáme i módu, které — přiznejme si — u nás



často mnoho nerozumíme. Že by u nás města nebyla?
Je to zvláštní, ale u nás tato základní městská pravidla nefungují dokonale. Ani rozpad obou světů, jejímž výsledkem jsou probořené hradby města, které se roztékají a splývají s poloprázdným, mechanizovaným venkovem v jedno, nestačil zničit naši lokální národu, ba naopak. Postačí návštěva bufetu v pražské Jungmannově ulici či brněnské Brněnky, abychom se ujistili, že jsme pořád doma. Naštěstí i cesta autobusem do Českého Krumlova ještě stále trvá s přestupem a žoviálním řidičem čtyři hodiny. Vzdálenosti se příliš nezměnily. A právě taková města jsou prý místa, kde se u nás žije nejlépe. Malé město – kompromis mezi urbánním a rurálním. To nám sluší. Do přírody je blízko a je pravda, že ji náš národ vášnivých turistů potřebuje jako sůl. Přesto stále máme možnost se přemístit trolejbusem z jednoho konce městečka na druhý. A ten, kdo bydlí v panelovém domě,

vládne v teplákách svému malému království v jedné ze zahrádkářských kolonií na předměstí. To není bio. Vztah k zemi, ať už je jakkoli narušen, máme hluboko v sobě. A tak se u nás tlučou jak módní tužby, tak stabilita tradičního života a tradičních návyků, které se odrážejí i ve způsobu oblékání, jehož symbolem jsou pro mě mámy a báby v plastických halenách s dezénem leopardí, písčné duny, který má paradoxně mnohem blíže k domácím lidovým motivům než k Africe. Odkud se však ta neporazitelná stabilita bere? Kouzlo tkví v tom, že ani jako součást schengenského prostoru nebudeme nikdy schopni zcela vidět za hranice náruče našich hor, jež nás ze všech stran ohrazují, natož je překročit. Jedinečným darem je nesmírná pestrost v rámci i tak maličkého prostoru. Projíždíte-li naši krajinou, mění se každou chvíli. Hned je to bezútěšná pardubická rovina, hned zas divoké vrcholky Vysočiny. Každý náš

miniregion má svou vůni, svou barvu a tvar. Má také svůj specifický střih zástěry, jejíž dezén lze nalézt v jeho trávě, skále, chalupě i okurkách. Ne nadarmo se v nejkrásnější hymně na světě zpívá o šumných borech. Když se dobře díváte, objevíte mnohem víc než jen šed'. Českou módu proto vnímám jako rozmanitou i v případě běžových roláků z Mostu, rudých mikin z okolí Nových Mlýnů, jihočeských oranžových tříčtvrtečních kalhot paní Dany či klasických ponožek v sandálech mého otce, protože mluví pravdu. Jedná se o nesmírně cennou výpověď o nás, kterou nelze přiměřeně soudit pouze okem navykklým na všeobecně přijatelný světový vkus.

NESMYSL PRO VKUS

Na nedostatek estetického citu v našich řadách si v 70. letech stěžovala Alena Hanzlíková. Ve své knize o vkusu a nevkusy kolem nás se marně snaží

nabídnout návod na dobrý vkus.¹ Příručka čítající úctyhodných 260 stran je vlastně celkem kvalitní demonstrací vkusného přístupu k životu, ale svá pravidla sděluje s neviditelným vykřičníkem, který se skoro podobá ideologické propagandě, i když jí není. Zavrhuje skleničky od hořčice sloužící coby vázy či květované vzory, jež se nehodí jako textura pracovního oděvu v prostředí továrních hal ani na rubensovská těla některých žen. „*Tančíme moderní tance, i když nemáme všichni ani potřebný temperament, ani nutnou ladnost...*“ Její postřehy jsou samozřejmě trefné, ale má smysl podnikat takový útok na nás, kteří jsme se ani za více než čtyřicet let po vyřčení těchto zásad příliš nepolepšili? Byly to montérky na statných ženách let padesátých, pak mnohé útoky k lidové tvorbě, nedostatek, izolace a odsouzení k naší vlastní zručnosti. Nabízí nám být „na pravém místě v pravý čas“

¹ Alena Hanzlíková, *Vkus a nevkus kolem nás* (Praha: Práce, 1977)

nebo jednoduchost jako východisko a vyvarování se chyb, které dodnes tak rádi děláme. Nám ale spíše chybí otevřenost a sebevědomí, které se však v konvencích tradiční a poněkud apatické společnosti těžko prosazuje. Nepamatuji si, že by se kdy u nás opravdová estetika pěstovala. Ve výtvarné výchově jsme malovali zátiší s tchýninými jazyky, které sestavovala učitelka Bíbová se zlatostříbrnými prsteny. A pokud k nám kdy pronikl onen všeobecný vkus, byl maximálně vnějškově imitován bez hlubšího pochopení jeho estetické kvality. Tak si vysvětluji i míru náchylnosti k přijetí kýče jako součásti naší estetiky. Kýč má nutně emocionální náboj. Ten jde ruku v ruce s lidovou povahou. Rádi se dojíkáme. I velká žena Božena si idealizovala svou babičku, z níž možná vytvořila také jistý druh kýče. Mám však dojem, že to sem patří, je nám to vlastní a stěží se toho vzdáme. Těžko hledat nějakou obecnou, kvalitní, svébytnou

českou estetiku. Chybí nám cílená estetická výchova. Odtud i ty nešťastné zásahy urbanismu, odtud i přechod pro chodce vedoucí do zábradlí, odtud bezúčelné upomínkové kýče. V takovém nesystému je pak snadné zahlédnout odstrašující českou pseudomódu, ať už vládne jakákoli ideologie.

Krásná jihočeská lidová architektura je zrozena z lučního kvítí. Ale odděluje-li nás vrstva asfaltu od naší archetypální krásy, nevíme si s ní rady. Proto si myslím, že nemáme vlastní, vědomý vkus. Je to podprahová síla vycházející z krajiny. Překročíme-li hranici lokálního kolektivu, bude možné jej začít pěstovat. Mně se ale začíná v našem nevksu a nesmyslu líbit čím dál víc. Říká se tomu fascinace.

„Skoro se odvažuji tvrdit, že je-li pro Středoevropany důležitá nějaká hranice, je to právě areál jablkového štrúdlu. Každý kraj je poněkud odlišný a vytváří trochu jiné lidi. Čechy jsou (či bývaly a snad zase opět budou) bohatá

*směsice krajů, povah, přístupů k životu a spiritualit. Čechy, to je práce na celý život. Jsou velmi bohaté, rozmanité a skryté. Nemají však moře a lidé zde pijí víc piva než vína. Proto Češi bývají malí povahou, závistiví a schází jim vznět. Obzor krajiny je blízko a je nutné se o něj dělit se sousedem...*² napsal Václav Cílek a má pravdu. Také on často medituje nad kulturami, které tu byly dávno před námi a kterých jsme potomci. Keltové, metal, kutnohorští havíři i skvost jménem Kabát. Jsou některé kouty našich krajín (například oblast Českého středohoří), odkud se vynořují gothic rytíři, kteří musí být se selkami a sedláky nutně komplementární. Jejich zástěry jsou pak spíše podobny zástěrám kovářů. Říká se tomu harmonie.

„Vy také nejdete mezi lidi v šatech, v nichž se doma válíte, to je dlužen

² Václav Cílek, *Krajiny vnitřní a vnější*, (Praha: Dokořán, 2005)

člověk společnosti i sobě chodit si v čistém šatu, když to musí být.“

ZÁSTĚRA OD LADY

Kocour Mikeš i ten Nacíček i ten zasněžený kostelíček se možná každému z nás po čase, kdy jsme je vídali ve školách, chodbách, čekárnách dětských lékařů, jaksi zprotivil. Ty nesnesitelné tvrdé linie a vepřové tváře jsou však ve skutečnosti krásným obrazem domova. Alespoň nás, Středočechů. Po období vzdoru následuje pochopení. S každým věkem přichází nový objev. Objevují nového Ladu i nový pohled na české obyčej. My, kteří si tak rádi stěžujeme na ten náš malý život a sníme o dalekých, lepších krajinách, o Berlíně a podobných destinacích, zůstáváme buď z lenosti a neschopnosti cokoli měnit, anebo v lepším případě z touhy ten život zlepšit a také z lásky k místu, které jak podotýká Václav Cílek, je jedno

z nejmocnějších na světě. Nenápadné, obyčejné, ale magické jako Ladovy výjevy jeho domova. Pamatuji si dokonce dobu před „ladovzdorem“, kdy se mi ještě jeho obrázky zdály temné a přitahovaly mě. Té době věřím víc, protože jsme byly ještě čisté děti. Tak mě přitahovaly i skříně mé Báby, které jsou v oněch kresbách též.

Mé doma je ve vesnici za Prahou, tam u Báby v Průhonicích v čísle popisném 8, kde se moje Matička narodila za asistence porodní báby. Tenkrát bylo do Prahy daleko. Jako náctiletý jinoch musel děda chodit každý den na deset kilometrů vzdálený Spořilov, odkud jezdil autobus na dřevoplyn, pěšky jako indián – sto kroků jdu, sto kroků běžím. Když byla máma „na cestě“, běžel volat porodní bábu na zámek, kde byl jediný telefon. Dnes je tato víska, kde jsem i já vyrůstala, obestavěna novými zámky s vysokými zdmi, anonymními panstvími, kde bydlí lidé, jež ani neznáme. Ale Franta Jonáš i Irenka Placerová – místní

blázni – jsou stále naživu a jsou tu, myslím, od počátku a vždycky budou. Stejně jako muškáty na okně a okurky na zahradě, stejně jako „pani z kamen“ (kamenná socha truchlící ženy) na čestlickém hřbitově. Nic na tom nezmění ani deset metrů vysoká zadní stěna krabice jménem Bauhaus, která byla za zdmi hřbitova vztyčena před, já nevím, deseti lety. Tam i to hřbitovní kvítí maj. A v Lidlu mají nejlepší zeleninu a v Bille pěkný maso. Takový jako na Tyláku (říkává babička). Člověku se i řetězce přizpůsobí. Nemají na vybranou. Lidé nebudou měnit své zvyky, natož jsou-li zde doma. A tak se stane, že na Chodově mají to a u nás zas ono.

Můj domov je však také Praha, kde jsem se narodila. Celé dětství jsem strávila mezi těmito dvěma světy, ve kterých jsem dodnes místní i cizinec. Proto jsou mi blízké oba „extrémy“, jež u nás žádnými extrémy nejsou a jsou i v mojí skříní. Jsou si blíž, než se zdá, jen místo

má jinou pachuť a trochu jiné zástěry. Tulipánový potisk je v Průhonicích žlutou linkou na černém pozadí (invertovaný Lada), Vršovický je promítnut spíše do ploch a stříhů, barvy ale zůstávají (Lada bez linek) a prodavač v obchodě naproti ví, že si pět minut před zavírací dobou půjdu koupit vychlazenou plzníčku v trenýrkách stejné barvy jako její etiketa. Lokální zvyky jsou tu i tam a móda nemá valnou šanci, neboť mé trenýrky splývaly už kdysi a mnoho se nemění.

Domov, ten těžko definovatelný a relativní pojem, je nesmírně významným tvůrcem našeho stylu, i když se může v průběhu věků docela změnit. Vždy v něm bude kus místa, které je naším lůnem (matka země se neříká jen tak pro nic za nic), i kus rodiny, která koneckonců má své kořeny zapuštěny tamtéž. Tím spíš je-li u nás tak málo vidět do dálí. Václav Cílek definuje Pravidlo domova následovně:

„Člověk je doma v jedné krajině. Někteří obsáhnou dvě či tři, ale ne víc. Každá, byť malá památka místa, kde jsme doma, je důležitější než velká památka jiné krajiny. Ale přesto potřebujeme jezdit do ciziny – kvůli srovnání, kvůli poznání domova i uvědomění si, kam patříme.“³

Stalo se mi totéž. A komu ne? Strašně ráda jsem se vracela a pochopila mnohé o Krajině zástěr. Proto už se nehněvám. A není to přehnaná hrdost, kterou často nějak pozbýváme. Stýská se nám po jistotě, kterou hledáme pod vrstvami prachu tradic dnes i kdysi a v jakékoli nejisté době. *„Dnešní svéráz [někdejší obecné označení pro lidovou inspiraci, pozn. aut.] nechce být kopií kroje ani přetvořením kroje. Je to typický módní šat české ženy, která ani v tomto šatě nechce být daleka dnešní módy; předpokládá ovšem naši látku a její zpracování u nás doma. Po tomto šatě žádá se dále, aby byl český i v drobnostech, stříhem a teplotou*

³ Václav Cílek, *Makom*, (Praha: Dokořán, 2004)

barevností vzoru. Jednoduše – aby byl náš. I když chceme, aby se česká žena oblékala ,z našeho a po našem‘, chceme, aby zůstala v určité blízkosti a stejném kroku se světovou módní linií. Pak pomalu, ale jistě bude se vyvíjeti česká oděvní kultura i česká móda, která může být jediné správnou módou české ženy.“ Takto se vyjadřuje Sdružení české módy v úvodníku k albu nových šatů nazvaném *Svráz* v roce 1940. A takto jsme se nořili už mnohokrát do moře konvencí starého světa, do polí, luk a hájů. Kde jinde než v malé zemi, která se opakovaně (nejčastěji ve chvílích úzkosti) odvolávala na tradice a dávnou, krásnou a bohatou neurčitou minulost, by bylo více místa pro zpívanky/spievančky, markytánky, bílé holubice ve vlasech, galánečky a švarné jinochy? Ve školních lavicích jsme prozpěvovaly lidové písničky, babičky nás jimi ukolébávaly. Byl a je to vždy pocit jistoty, jistoty zas a znovu neukotvené v konkrétním čase. Plovoucí

útěcha, která přichází vždy, když si nevíme rady se světem ani s módou. A tak se stává, že nám do vínku bába i máma dávají něco, co opakujeme a znovu předáváme dál. To, co visí v té hnědé skříni se zvláštním pachem, najednou visí i ve skříni našich dětí. Smysl kombinovat a opakovat jistě formy přichází sám i ve chvíli, kdy to starobylé a zapáchající odmítáme a vydáváme se svou vlastní stezkou do obchodního centra Chodov, kde se v Marks & Spencer najednou cítíme podobně jako ve výkladu OP Prostějov, což v tomto případě berme jako příklad bytostně české tradice. U pokladny se pak přistihneme se zástěrou v ruce. Proto má kamarádka Sedláková také ráda tančí v rytmu Marušky Rottrové v kožené bundě po své matce. Dědictví v nás přetrvá a není to jen humor. Nepopírám, že na světě není jiného národa, a to ani ve světě takzvaně západním, který by nectil své tradice. Ale není dirndl děvčic třímajících půllitry

na Oktoberfestu tak trochu plánovaný a vyumělkovaný, tak málo podvědomý?

Perla, Bílá labuť, Hedva, Vlněna, Darex, Moděva, Tiba, Textilana, Otavan, Makyta, Svit, Bonex, Šohaj, Pragoděv, Moravolen, Seba, Kara, Jitex, Loana, Triola, Kozak, Elite, Tonak, Preciosa, Ornela, Okula, Snaha, Drutěva, Modela, Míroděv, Máj, Kotva, Eva, Styl, Adam, Ostravice, Vkus, Tvar, Dunaj. Některá tato jména pomalu zanikají, některá znovu ožívají. Mají v sobě něco krásného a našeho. Slovanskou tvrdost s oblémy květnatými tvary. Mnohé by mohly být pohanské bohyně.

ONA BEZ NÍ

Tolikrát jsem užila rod ženský a zdaleka nejen proto, že vládne všeobecná představa, že móda patří ženě. Dlužno zmínit alespoň krátce další z faktorů, jež ovlivňují naše zevnějšky. Tento však mírně škřípe, neboť je tím bolestným

tajemstvím, co se pod zástěrou skrývá. Česká žena, ta mlčenlivá, nenápadná a neviditelná. Já ji vidím, ale vidí ji i ostatní? Na jedné straně adoruji, na druhé vyjadřuji politování nad tím, jak se ani dnes nedaří postavit české ženy a muže do důstojné a rovnoprávné pozice. I to je důvodem, proč není možné zcela podlehnout módě v naprosté síle individua v západním smyslu slova. Ženy, ať už je to jakkoli klišé, utápí své strachy ve svíčkové, kterou posléze spořádají apatičtí muži. To je negativní pouto tradic vyplývajících z malé, uzavřené země, z kterých u nás zřejmě není úniku. Proto třináctileté dívky nosí dlouhé sukně a jsou dávno staré. A stejně tak jsou politováníhodní muži natolik nezajímaví, že o ně naše oko ani nezavádí.

Krizí procházejí obě pohlaví. Pouze ekonomické výsledky mužů se stále drží na diametrálně vyšší úrovni. To je zřejmě ta šed', o které se psalo. Pokud se tím myslí tato šedá barva, tak souhlasím.

Mechanický venkov – mechanická žena. Šedý Jižák – šedý mužák. I když: nemalují se dnes fasády sídlišť duhou? A nezakládají se kozi farmy? Bojíme se nosit naše krásné haleny se vzpřímenou hlavou, ale možná trochu méně než dřív.

„Na to šla se nevěsta opět převléknout do jiných šatů, a tak i družice, neboť měl nastat tanec.“

MATURIŤÁK

Takový rituál, o jehož původu už ani nikdo nepřemýšlí, je stále pevnou součástí našeho života. Já jsem se tehdy cítila mírně trapně, ale stále na něm bylo cosi vzrušujícího. Vřele doporučuji zajít si v sezoně kolem sedmé hodiny večerní do Lucerny. Zde se mísí dávné zástěry a dávné konvence – jeden ze způsobů, jak se přizpůsobit, jak se obléknout do příslušné, žádané podoby, jedné z milionu, které denně střídáme, protože to zřejmě někdo řekl. Tyto

rituály mohou mít měřítko maturitního plesu i docela obyčejné nedělní procházky. Je to určitá sociální vazba, z níž se jen těžko vyvlékne. Pokud ano, čekají nás více či méně nenápadné společenské sankce.

Stála jsem před prosklenou zlatou klecí, do níž se nořily dámy v moderních róbách se šedými doprovody, a pozorovala, jak hladce splyne lidská nádhera s nádhrou „baráku“. Překvapujícím zjištěním bylo, že všechny odstíny červené stále vedou, už mnoho let vedou a dlouho zřejmě vést budou. A nejsou to šaty po mámě. Levná krása českých štrasů a květinových střihů nám padne. A bledou pleť rudá rozžhaví, pomyslí si dívky. Žhnout se ale příliš nevyplácí, a tak je bezpečnější schovat jalový temperament – sedmikrásku před západem slunce zbarvenou doruda – pod černou bundu. To proto, abychom se neocitli v nepřislusném kostýmu na nepřislusném místě.

Dovolím si trochu nesouhlasit s paní Alenou Hanzlíkovou, která příliš tvrdě ukazuje prstem na příklady nevhodných kostýmů účastníků maturitního plesu, kteří „...neporozuměli duchu doby. Jedna má šaty z krajky, druhá z brokátu...v texaskách a tričku...v kašmírových šatech a kozačkách... A bylo tam mnoho nepochopitelného nevku⁴ a prohřešků proti kráse... Všechno si žádá své.“

Ano – s posledními slovy nemůžu než souhlasit. Ale myslím, že Hanzlíková si příliš všímá formy. Jsem přesvědčená, že kdybych cestovala časem a pozorovala s ní, měla bych stejný zážitek jako včera. Já kód vidím stát mezi formou danou společností a nutkáním podníceným mocnostmi země – geniem loci. Oni možná neporozuměli duchu doby (která tu je i není, to už víme), ale zato se pravdivě vyjádřili v duchu místa. Ani teď jsem neměla dojem nějaké konkrétní doby, měla jsem dojem

⁴ Alena Hanzlíková, *Vkus a nevкус kolem nás* (Praha: Práce, 1977)

nedotknutelného kánonu a životního okamžiku, který se každý rok opakuje. Jak píše Ivan Wernisch: „*Opakování (čehokoli a donekonečna) mívá ke skutečnosti.*“ Jsme mnohem blíže pravdě, než se zdá a než si uvědomujeme. Jsme blíže než Západ. Budme na to hrdí.

„Na krku nosívala v neděli drobné perle, všední den granáty.“

MÓDA ČESKÝCH CHODNÍKŮ

Ach, ta vzrušující „street fashion“, onen skutečný obraz skutečných ulic a skutečné módy. Netřeba ptát se, jak se vede. Třeba se ptát, co/kdy/kde nosíš a kam na to chodíš. Je třeba vzít do ruky fotoaparát a stát se lovcem. Stát se bystrým okem pro ostatní, kteří se zřejmě ve spěchu či v zamyšlení ani po té elegantní staré dámě v gumákách neotočí. Proč však, když ona je možná tou poslední kořistí? Její šedé (hnědé) svetry už dávno nikoho nezajímají.

Druhá polovina 20. století do světové módy přinesla nekonečnou řadu stylů a nové tisíciletí je nekonečně zachycuje v prostředí, které stylu náleží. „Street fashion“ je zvláštním dítětem módy, používá stejná média a přece nejde o reklamu ze slovníku spotřební společnosti. Zvětčuje módní produkt, který je již dávno předtím určen k zániku, který už dávno reklamu nepotřebuje. Zvětčuje jej tak, jak by měl ve skutečnosti fungovat. Uprostřed svého krátkého života. Ne ve skříní, ne na bílém pozadí, ale ve špinavém, veřejném prostoru. Zdání pravdivosti a všednosti.

Ke kultu „street fashion“ jsem i přes hodiny strávené listováním elektronickými i papírovými stránkami patřičně skeptická. Pochybuji o její pravdivé výpovědi. Pověštinou nám odkrývá totiž jen zlomek pravdy ulice. Loví stále a znova to, co jest aktuálním v univerzálním měřítku. Žádná přílišná rozmanitost, žádné velké překvapení,

žádná zpráva o určitém místě. To je pouhé zdání. Všichni jsou vlastně stejní jako ty velké, světové metropole. Maximální mnohost v bytostné jednotě současnosti, která má na místo pramalou návaznost. A my víme, jak moc jsme jím determinováni. Je třeba vůbec rozlišovat, jakého jsou ti kteří lidé rodu a původu. Abychom svému blogu mohli dát místní přívlastek, museli bychom tušit, že za rohem na nás číhá opravdový obyvatel ulice pan Mirek, jehož pískové, upocené tričko ladí s fasádou, před níž si chodívá na cigárko. Tehdy už to ale není móda. Musíme se tedy rozhodnout mezi stálou a daleko zajímavější diverzitou, či nestálou, ale nepřiliš zajímavou (byť vkusnou) uni-módou. Je však třeba vůbec jakkoli dokumentovat něco, co v též moment přestává být díky subjektivitě pohledu toho kterého lovce autentické? Není už to kultura ulice, ale všeobecná estetika, která zobrazuje milioný stylů v jedné

univerzální módě – miliony variant téhož. Cítit tu slastnou svobodu stát se konformním. Vedle manekýn existují zosobnění „my“ na jiných plakátech, k nimž v současné době také vzhlížíme. Je to móda na druhou, móda pro módu, móda zacyklená, prezentace svého aranžovaného ega i „outfitu“ ve strojených situacích.

Již v době, kdy ještě neexistoval žádný pravý český „street style blog“, jsem cítila, že jej ani nepotřebujeme. Nebyl a dosud u nás chybí dostatek té příkladné módy. Pokud se něco takového vyloupne, dost často je to takové utažené, upocené, takové naše. Dnes už pár takových stránek existuje a dodávají nám trochu toho chatrného sebevědomí, ale ve skutečnosti je nám to trochu cizí. Mám dojem, že my lidové se nepotřebujeme přesvědčovat o své světovosti. Nám by daleko více slušelo, kdybychom se raději starali o to, aby nám v těch ulicích bylo dobře. A je pravda, že se tam mnohem lépe

hodíme tak, jak jsme. Ve všech našich teplákových soupravách a tesilkách. Nepotřebujeme styl, dává nám jej naše země. Jen je třeba jí zase trochu více naslouchat.

V rámci své diplomové práce jsem se dlouhodobě věnovala lovení pravého českého stylu v rytmu zástěr. A musím říct, že jsem si mnohem víc užívala ten okamžik než výsledek, který jsem si vyzvedla ve fotolabu. Publikovala jsem je v rámci svého výzkumu, ale již necítím potřebu šířit je dál formou nějakého týdeníku, přestože jsem tento nápad dříve zvažovala. Jsou to vztahy, které zajímají mě a těžko je předat dál. Těmi fotografiemi mohu jen ilustrovat mou Krajinu zástěr, ale bez kontextu nemají pro druhé valnou cenu.

Světová „street fashion“, kterou tak rádi sledujeme, znamená pro mě čas od času pěkné obrázky. Ta móda mě ale ve skutečnosti tolik nezajímá. Daleko zajímavější je pořad *Prostřeno* – móda, extravagance a manýry ze všech

koutů Čech pro lenochy, kteří nechtějí vytáhnout paty. Ale ten nejpravdivější „strý“ je venku a aparát ani přijímač není potřeba. Doporučuji též zajet ne do Londýna, ale na Ukrajinu. Tam je co obdivovat. Pochopíte, že kultura odivání není jen otázkou módy a dobrého vkusu. Ze zboží převážně jen z tržnic, velice podobných našim vietnamským, jsou Ukrajinky (Ukrajinci jsou stejně jako Češi též neviditelní) schopny vyčarovat lacinou nádheru, která nemá obdoby. Tepe a září barvami jako ti lidé, co ji nosí, a jako ta země, kterou obývají. Třpytí se falešnými démanty ze skla. Nejsou to prostředky, které tuto ne-módu dělají. V tom jsme si podobní. To jen ony nejsou díky topografické otevřenosti a poloze své domoviny tak zkroceny!

KRAJINA ZKROCENÝCH ZÁSTĚR

Opravdových zástěr u nás pomalu ubývá, ale to je jen oční klam. Ve skutečnosti si je neseme stále v sobě jako spící sopky.

Také jsem se stala terčem stylového objektivu, a to nejen u nás, a přesto se cítím nejlépe mezi slepicemi a babiččinu opravdovou zástěru čas od času opráším. Jak si mě jen mohli splést? Krinolína Gothic Lolity z jihomoravské Čejče je ve skutečnosti lidovým krojem, princezny z Lucerny jsou převlečené selky, kterým zpod sukní koukají tenisky. Máme svůj stud a svou malost – tajemství pod zástěrou. Není však vyloučeno ji mírně porozepnout. Máme velký dar rozmanitě, na každém metru se měnící krajiny, která nám po ní sama kreslí vzory. Dnes je krajina zvláště minulým stoletím zlomena, ale i starý, zapomenutý lom, který ji kdysi zasáhl, dnes hostí nový, plnohodnotný ekosystém. Vůbec se mi nechce brojit proti našemu podivnému vkusu, protože si uvědomuji, že se jedná mnohem víc o otázku stavu společnosti. Pokud bude zase více věrná zemi, bude jí naslouchat a nalezne zpět svou důstojnost, ta pověstná šed' sama vymizí. A ještě se nám po ní bude stýskat.

Barbora Zelníčková (1986)
aka Paloma Braunová v současnosti žije a pracuje v Praze. Absolvovala Ateliér scénografie na brněnské JAMU pod vedením Jany Prekové. Studium zakončila teoretickou diplomovou prací Šaty z muškátu, která je součástí dlouhodobého výzkumu, jenž nahlíží na módu jako na národní a místní specifikum. V divadle spolupracovala např. s režisérem Janem Kačenou na několika představeních hlavně pro děti (*Kostěj Nesmrtelný*, *Kvak a Žbluňk* v divadle Reduta ND Brno), jednou z posledních spoluprací s režisérem Janem Fričem v divadle Na zábradlí bylo představení *Orestek*. Vedle scénografické a kostýmní tvorby pro divadla, komorní a netradiční divadelní projekty, filmy a jiné performativní události se věnuje hudbě s vlastním projektem Ticho de Beige, módní tvorbě pod značkou Paloma Braun, výtvarnému umění, psaní, pletení a jízdě na koni. Je spoluzakladatelkou pražského, nejen hudebního labelu City Surfer – otevřeného, multioborového sdružení, které sídlí ve všestranném, kreativním prostoru na pražském Žižkově.

SUMMARY

This collection of essays is presented with the intention to open a discussion on the topic of Czech national identity and its reflection in contemporary art, cultural and creative industries. The collection represents one of the outputs of the research project called Mapping of Cultural and Creative Industries in the Czech Republic that is being implemented by the Art Institute – Theatre Institute during the years 2011–2015.

Aside from many benefits, the cultural and creative industries also pose threats, such as, for example, cultural globalization and the consequent suppression of national identity. Therefore, the Art Institute – Theatre Institute opens the topic of national identity and its reflection in art to a broad discussion within the research project. Representatives of cultural sectors were approached to try to capture the specific phenomenon of the Czech national identity and how this phenomenon is reflected in the sectors of cultural and creative industries in the Czech Republic.

The result is a collection of essays representing a combination of unique personal approaches, which confirm the multiplicity of the concept of identity and its perception in art. In the texts the authors deal with both finding the specific Czech phenomena in various art fields, and the reflection of national identity by contemporary Czech artists, the influence of traditions on contemporary art, or the perception of Czech art, cultural and creative industries abroad and their prestige. The authors,

for example, present what is outstanding about the new Czech circus on a global scale, or whether and how national identity is reflected in such a globalized and mainstream product as video games.

The texts that are available to you provided a theme for the forum on Czech identity in art called What is Czech is Nice, organized by the Art Institute – Theatre Institute at the New Stage of the National Theatre on 30th March. The forum aimed to contribute to the debate about the nature and meaning of Czech culture, and the basic question was how and if at all Czech identity is important for the core public cultural institutions and domestic artists of different generations. The discussion, among other things, showed partial ambivalence between national art and quality art and intergenerational differences in approaches to the conscious reflection of Czech national identity by artists and creators themselves. It also showed that an increasing emphasis is placed on a stronger role of the state in matters of cultural policy and the need for a uniform application of concepts and strategies for promoting Czech art abroad.

Both the authorial essays, and the What is Czech is Nice forum confirmed the need for more thorough interdisciplinary debates. The Art Institute – Theatre Institute, therefore, continues to organize round tables for experts from both theoretical-scientific fields, and artists and creators themselves.

Michaela Mixová

JAKUB GRYGAR RECENZNÍ POSUDEK – DOSLOV

Zvýšený zájem o studium národní identity v různých fázích jejího utváření trvá ve společenských a humanitních disciplínách již více jak dvě desetiletí. Skutečnost, že všechny výpovědi, které se snaží téma národní identity uchopit, jsou z povahy věci časově a prostorově situované, znamená minimálně to, že má smysl se k tomuto tématu opakovaně vracet. Toto by jistě mohlo být dostatečným odůvodněním legitimacy vydavatelského počínu, se kterým přichází Institut umění – Divadelní ústav v Praze. Vedle něj však vidím ještě jeden důvod, proč má smysl po knize sáhnout. Autorská a tematická pestrost, mozaika témat, přístupů a důrazů, kterou se editorovi podařilo do svazku posbírat, je něčím, co vybočuje z naší běžné akademické i popularizační publikační praxe. Takováto koncepce kolektivní monografie má přitom také své důsledky.

Zaprvé, texty prezentované v kolektivní monografii nesledují jednotnou výkladovou linku, nejsou jednotně strukturovány a už vůbec se nesnaží vztahovat k jednomu společnému porozumění identitě, klíčovému pojmu celé knihy. Asambláž oslovených

autorů takovýto přístup již předem vylučuje. Přesto však jednotlivé texty nejsou spojeny pouze vazbou knihy, do níž jsou sevřeny. Společné jim je rovněž to, že jsou silnými autorskými výpověďmi, které dávají vyniknout subjektivní situovanosti pisatele. Důraz na esejistický žánr příspěvků je v tomto ohledu od editora skutečně dobrou volbou. Do vzájemného dialogu se tím dostávají názory akademiků a profesionálních kulturních kritiků na jedné straně, a lidí, kteří se na kulturní tvorbě sami bezprostředně podílejí, na straně druhé. Bylo by přitom pošetilé očekávat, že takto pestré zastoupení autorů dodá texty, které se s podobnou kvalitou, analytickou hloubkou a šíří záběru vztáhnou k zadanému tématu. Tuto „nevyváženost kvality“ zastoupených příspěvků však paradoxně nevidím jako problém. Naopak, „nevyváženost“ zde v konečném výsledku (snad především díky šíří záběru kolektivní monografie) funguje jako atraktivní pestrost, podtrhávající nejenom situovanost samotných přispěvovatelů, ale i úhlů pohledu, ze kterých ve své akademické či tvůrčí praxi přistupují k předmětu svého zájmu. Kontrapunkt vzniklý například publikací akademicky

*Jakub Grygar (1972)
Sociální antropolog. Vystudoval judaismus
(HTF UK) a obecnou antropologii (IZV UK),
doktorské studium sociologie absolvoval
na FSV UK. Působil jako kostelník, státní
úředník, suplující pedagog na základních
školách v Ústí nad Labem a vysokoškolský
učitel na katedře sociologie FSV MU, rok
svého života strávil na rodičovské dovolené.
V současnosti pracuje jako odborný asistent
na katedře sociologie Fakulty sociálních věd
UK a vede časopis pro kulturní a sociální
antropologii „Cargo“. Profesně se věnuje
studiu utváření a reprodukce sociálních
identit, paměti a sociálního a politického
řádu. Prováděl terénní výzkumy na
Těšínsku, v polsko-běloruském pohraničí
a v sociálně vyloučených lokalitách v ČR.
V posledních letech se zabývá studiem
styčných bodů kvalitativního sociologického
výzkumu a konceptuálního umění.*

vybroušeného Czupalova textu vedle
hovorovou češtinou sepsaného a ničeho
jiného, než své zkušenosti se dovolávajícího
příspěvku Koszuszlehlebleshotára, funguje
prostě skvěle.

Druhý důsledek editorova rozhodnutí
otisknout vedle sebe do kolektivní
monografie texty, jejichž pisatelé pochází
z různých prostředí, se přímo dotýká
porozumění samotné české identity, k níž se
kolektivní monografie vztahuje. Zdálo by se,
že když v kolektivní monografii zastoupení
autoři spolu nevedou dialog, a ani jej nevedou
s nějakou ústřední tezí, nevyhnutelně směřují
k bezbřehosti svých úvah a ke zmnožování
problému, namísto jeho postupného
mapování a rozboru. To je sice pravda,
ale pouze částečně. Přestože každý autor
zastoupený ve kolektivní monografii píše
pouze „sám za sebe“ (nejvíce pak Martina
Černá a Nina Malíková, které tak činí i v jejich
„společném“ textu), překvapivě tito autoři
dochází k podobným závěrům. Pro češství,
nalézáném ve výtvarném umění, hudbě, tanci,
architektuře, fotografii, reklamě, divadle,
designu a módě – a takto potažmo pak i pro
tyto jmenované obory kulturní tvorby – je
příznačná: malá otevřenost vůči Evropě či

světu, uzavřenost a potýkání se s „dědictvím
minulosti“, nízké sebevědomí, poplatnost
stávajícím módním trendům, nedostatečné
institucionální zázemí nahrazované sítěmi
osobních neformálních vazeb..., ale také
talent, píle a um, vůle (mnohdy mocným
navzdory), hlad po poznání, a občas i nadhled
a vtip.

Zní to povědomě? Ano, vždyť takovéto
porozumění sobě samým si předáváme již
od doby národního obrození. Jako předmět
svého zkoumání si jej zvolil i „tatiček“
T. G. M. (jenom ti, kdo sobě rozumí, jak
bylo popsáno výše, se mohou k někomu
kolektivně vztahovat jako k tatíčkovi) a takto
jej také zachytil na přelomu 80. a 90. let ve
své knize Malý český člověk a skvělý český
národ i antropolog Ladislav Holý. Skutečnost,
že v kolektivní monografii zastoupené texty
jsou převážně popisné, mapují problém
a analýza je spíše nahrazována volnou
úvahou pisatele, tak patrně přispěla k tomu,
že kolektivní monografie ukazuje rozšířenost
a vliv tohoto po staletí námi tradovaného
obrazu o nás samých. Bez ohledu na to, zda
se autorům podařilo vystihnout své téma
či nikoli, mi takovéto mimovolné vyznění
kolektivní monografie připadá fascinující.

NAŠE NÁRODNÍ IDENTITA V REFLEXI UMĚLECKÝCH OBORŮ A KREATIVNÍCH OBLASTÍ



Publikace byla vydána v rámci projektu Mapování kulturních a kreativních průmyslů v ČR (identifikační kód DF11P01 OVV031), který je podporován z prostředků Programu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity Ministerstva kultury ČR.

AUTOŘI:

Martina Černá, Jana Návrátová, Bohumil Nekolný,
Veronika Štefanová a kol.

EDITORI:

Martin Cikánek, Roman Martinec

JAZYKOVÝ REDAKTOR:

Petr Lehečka

RECENZOVAL:

Jakub Grygar

ANGLICKÉ PŘEKLADY:

Skřivánek, s.r.o., Context Praha

GRAFICKÁ ÚPRAVA:

Milan Stančík

VYDAL:

Institut umění – Divadelní ústav v Praze v roce 2013
jako svou 661. publikaci.

2., doplněné vydání

Elektronická publikace v PDF bude umístěna
na www.idu.cz.

© Institut umění – Divadelní ústav, 2013

Neprodejné

ISBN 978-80-7008-316-1

