

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

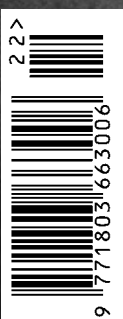
26. 10. 2016 ROČNÍK XII

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

22

Ilustrace Eva Maceková, 2016
ISSN 1803-6635



JOSEF JEDLIČKA

**Cena Jindřicha Chalupeckého / ponižující komedie Toni Erdmann
Paul Celan v českých překladech / konec svobody tisku v Maďarsku
festival elektronické hudby Lunchmeat / je TTIP skutečně u ledu?**

Dvě tváře establishmentu

ONDŘEJ LÁNSKÝ
PETRA ROBEŠOVÁ

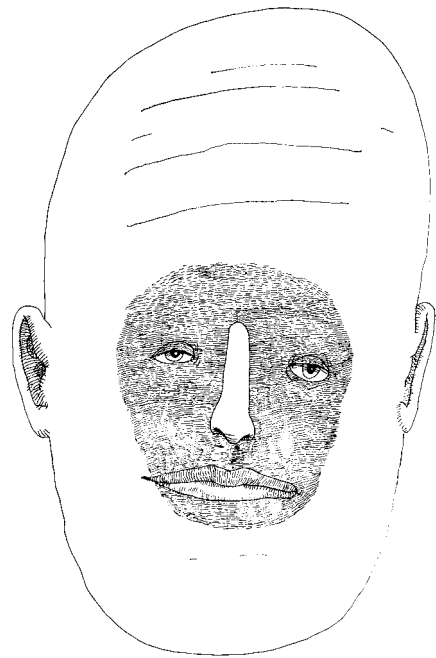
Spisovatel Gore Vidal kdysi řekl, že ve Spojených státech je jenom jedna politická strana, která má dvě pravcová křídla: republikánské a demokratické. Pomineme-li menšinové kandidáty, pak i letos mají Američané na vybranou mezi dvěma větve-
mi establishmentu. Z určitého pohle-
du to tentokrát platí obzvlášť silně, a to i přesto, že diskuse mezi Hillary Clintonovou a Donaldem Trumpem bývají označová-
ny za vyhrocené.

Oba se odlišují přesně v té míře, která jim zároveň dovoluje, aby v určitém ohle-
du zůstávali velice podobní. Shrnuje to jed-
na slovní výměna z druhé televizní deba-
ty. Na otázku moderátora, zda je pravda, že v podstatě krátil daně, Trump bez vytá-
ček odpovídá, že ano. A hned dodává, že se mohl vyhnout placení daní proto, že mu to Clintonová a jí podobní umožnili. Jeho větám je třeba rozumět tak, že bývalá mini-
stryně zahraničí, první dáma a senátorka pro něj zosobňuje politický systém jako celek – a ten nastavuje pravidla v zájmu mocných a privilegovaných. Trump svou kampaň postavil mimo jiné i na tom, že to chce změnit. Je přitom samozřejmě už dávno součástí vládnoucí elity a jako jednomu z nejbohatších Američanů mu navíc současné pořádky mimořádně vyhovují.

Mimoto Trump opakovaně a trefně uvádí, že Clintonová stále jen mluví, ale skutečné problémy neřeší: nezajistí práci, fungující zdravotnictví, kvalitní školství ani bezpečnost a mír ve světě. Nechme teď stranou, že ani Trump by jako prezident tyto služby obyčejným lidem nezajistil. Pozoruhodný je způsob, jakým americký miliardář pracuje s ožehavými tématy. Přesvědčuje totiž i nízkopříjmové voliče – a jejich nespokojenost se mimochodem pokouší kanalizovat velmi podobně jako český vicepremiér Andrej Babiš.

Podobností mezi oběma muži vyšlo najevo už víc. Babiš založil své hnutí před pěti lety údajně kvůli nespokojenosti se stavem politiky. Vzpomeňme na jeho centrální heslo „Nejsme jako politici, makáme“. Podobně teď argumentuje Trump. Oba se distancují od politického establishmentu, když tvrdí, že problémy, se kterými se zavedené strany desítky let potýkají, vyřeší jako mávnutím kouzelného proutku. Oba se o politice vyjadřují s omezeným výrazivem, s jistou neobratností či jednoduchostí ve formulaci svých myšlenek, která však lidem po desetiletích planých slibů zní sympaticky.

Trump je v několika ohledech horší volbou než demokratická kandidátka. Jeho



Kresba David Böhm

politika by na nízkopříjmové skupiny a menšiny dopadla zřejmě tíživěji. Lze to usuzovat nejen z jeho výpadů třeba proti Mexičanům, ale i z jeho konkrétních ekonomických návrhů. Zlověstně v té souvislosti vyznívá miliardářův vzkaz Afroameričanům: zkuste to se mnou, stejně nemáte co ztratit. Na druhé straně Clintonová zase děsí tím, co dělala už jako šéfka diplomacie. Nicméně oba uchazeče v závěru volebního spektaklu nerozděluje ani tak program, jako spíše to, co pro veřejnost symbolizují. Trumpovo rasistické vyjadřování a jeho zjevné pohrdání ženami udělalo z jeho protikandidátky v očích řady lidí bojovnici za práva žen a menšin, což se zdá přinejmenším přehnané.

„Museli jsme vyslat jasný signál. Když vaše dítě překročí hranice, ještě to neznamená, že tady zůstane.“ Tak hájila Clintonová deportace prováděné administrativou Baracka Obamy, které se týkaly dětí prchajících ze středoamerických zemí kvůli násilí. Bernie Sanders na to během demokratických primárek zareagoval tvrzením, že není možné využívat děti k „vysílání signálů“. Přesto nejen Clintonová, ale i současný šéf Bílého domu vypadají vedle Trumpa na první pohled takřka jako ochránci lidských práv.

Shrnuto: Trump je nepřijatelný, ale zvolení Clintonové, i když teď vypadá jako menší zlo, také nebude žádné vítězství. Vedle prostorekého miliardáře se její uhlazený a politickou korektností vycvičený jazyk sice může jevit jako mírně emancipační, ovšem je to pouhé zdání.

Do situace podobné dvojznačné volby se můžeme dostat i v České republice. Sociální demokracie sice dál podkopává své levicové základy a nerealizuje nic zásadního ze svého programu, ale řada lidí si možná řekne: „Aspoň to není vysloveně zájmová organizace velkokapitalisty.“ To však nestačí.

Autor je sociální filosof, autorka studuje filosofii.

editorial

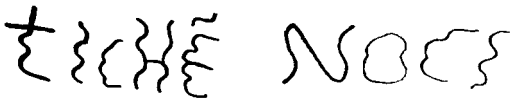
„Revoluce si zakryla rozhalená
ňadra, ztloustla a celé večery hledí
na obrazovku televizoru,“ napsal
spisovatel Josef Jedlička v padesátých
letech v knize Kde život náš je v půli
se svou poutí. V přímém přenosu
zde zaznamenal krach jedné velké
utopie, a předběhl tak většinu svých
současníků. „Žádné dílo, včetně
vynášeného Kunderova Žertu či
Vaculíkovy Sekyry, nepostihlo krach
socialistického uspořádání společnosti
s tak kondenzovanou syrovostí
a bezútěšností,“ píše o Jedličkově
novele Jiří Zizler. Ačkoliv je Jedlička
pohříchu zapadlým autorem a vyšly mu
pouze dvě knihy beletrie, jde o jednoho
z klíčových spisovatelů druhé poloviny
20. století. Četba jeho prozaického
debutu na mě před lety zapůsobila
jako zjevení. Uchvátil mě svrchovaný
vypravěčský styl, v jehož centru stojí
příznané autorské já. Senzitivita
a přesnost, s níž Jedlička vystihl
absurditu padesátých let, která už
ztratila veškeré budovatelské nadšení.
Popis vykořeněné a zdevastované
průmyslové krajiny kolem Litvínova,
regionu, jenž přišel o budoucnost
usilovně vzývanou tehdejším režimem
a naplnily ho všudypřítomné válečné
přízraky a lidská malost... O literárních
postupech Jedličkova debutu se dozvíte
v článku Kláry Soukupové, autorův
život v litvínovském Kolektivním
domě přibližuje spisovatel Václav
Vokolek a o aluzích a parafrázích
Dantova Pekla v Jedličkově
heterogenním díle referuje Ondřej
Macl. Mimo téma doporučuji třeba
esej o českých překladech Paula Celana
nebo zprávu o mizení svobodného
tisku v orbánovském Maďarsku.
Karel Kouba

z obsahu

- 4 Dante v perziánové beranici. Prvotina Josefa Jedličky mezi tradicí a experimentem / Klára Soukupová
- 5 Nejde o to, odkud autor pochází. S Alexem Zuckerem o překládání české literatury / Michal Špína
- 13 Otázka měřítka. Kdo letos vyhraje Cenu Jindřicha Chalupického? / Michal Novotný
- 18 Básník, jemuž nemůžeme rozumět. O českých překladech Paula Celana / Josef Hrdlička
- 25 Je v Maďarsku svoboda tisku? Konec opozičního deníku Népszabadság / Zsolt Kapelner
- 27 Marné zpátečnictví. Sborník Podzim postmodernismu / Čestmír Pelikán
- 29 Levice? Smích! / vykřičník Martina Hekrdly

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
9. LISTOPADU 2016

Raymond Carver



Jdu spát na jedné pláži,
probouzím se na jiné.

Člun vystrojený k plavbě
poškubává za lano.

Báseň v překladu Evy Klimentové
vybral Elsa Aids

Ponižující komedie

Festivalový hit Toni Erdmann

Německá rodinná komedie režisérky Maren Adeové byla nominována na Oscara a na festivalu v Cannes se jí několikrát tleskalo v průběhu projekce. Konverzační snímek o otci, který se rozhodne neobvyklým způsobem pomoci své přepracované dceři, spojuje divácky vděčnou polohu s vtipným ořukáváním bolístek západní společnosti.

ANTONÍN TESAŘ

To, že se z německé komedie *Toni Erdmann* stala senzace mezi artovými filmovými kritiky, je překvapivé, ale zároveň i výmluvné. Snímek režisérky Maren Adeové totiž rezignuje na většinu schémat současné festivalové artové kinematografie. Není to tíživé observační sociální drama, není to odtažitá minimalistická kinematografie pomalosti, není to estétské uchopení populárního žánru, ani to není provokativní nonsensová hříčka. Jde v podstatě o konverzační rodinnou komedii o komplikovaném vztahu otce a dceři, tedy o typ filmu, který bychom čekali spíš v televizním programu na nedělní odpoledne než na prestižním festivalu. *Toni Erdmann* ale ve skutečnosti nenápadně kombinuje postupy rodinných „dramedií“ a festivalových filmů do tvaru, který může soutěžit o Oscara, na něhož byl za Německo nominován, a stejně tak se může účastnit hlavní sou-

dcery Ines vést na hraně mezi sympatičností a nesnesitelností.

Až potud bychom *Toniho Erdmanna* mohli chápat jako podařené mainstreamové komediální drama, které dává naději, že evropský divácký film není ještě úplně mrtvý. Film Adeové je skutečně divácky mnohem vděčnější než většina děl z artových festivalů. Má silné, jednoznačné, srozumitelné, ale zároveň komplexní hrdiny a výrazný, vyostřený ústřední konflikt. Je zjevné, jaké hodnoty obhazuje a proti kterým společenským problémům se vymezuje. Je zábavný vkusným a sdílným způsobem, je neokázalý a důmyslně využívá zažitě formální i vyprávěcí konvence k vlastnímu prospěchu.

Stud a výsměch

V některých ohledech ale Adeová tento divácký přístup podrývá. Pozoruhodná je z tohoto

A právě v tom spočívá genialita jejího filmu, který jde mnohem dál než většina kultivovaného evropského mainstreamu.

Zákeřné dílo

Druhý význačný prvek *Toniho Erdmanna* je snad ještě subtilnější. Adeová skvěle pracuje s filmovým střihem a trváním záběrů. V některých případech to napomáhá komickým efektům, jindy naopak nechává situace „vyhnít“. K nejvýraznějším v tomto ohledu patří jeden z posledních záběrů filmu, v němž si Ines zkouší falešné zuby svého otce. Tyto prodlužované scény nechávají ztrpnout chvíle, které by při kratším trvání působily optimisticky a smířlivě. *Toni Erdmann* tak rozhodně není „feel good movie“, naopak, mnohem častěji ukazuje, že dobré pocity rychle uplývají a po chvíli nenávratně mizí.



Toni Erdmann oživuje sen o kultivovaném evropském mainstreamovém filmu. Foto kino.de

těže festivalu v Cannes, kam se na poslední chvíli také dostal.

Vkusná zábava

Příběh o otci, který je notorický šprýmař a vymyslí si fiktivní identitu výstředního byznysmena Toniho Erdmanna, aby se dostal blíž ke své dceři, jež pracuje v konzultantské firmě najímané korporacemi, rozehrává celou řadu témat rezonujících v současné společnosti. Adeová je nenuceně, ale zároveň naléhavě nechává vyvstat před divákovyma očima. Osou scénáře je konflikt mezi povahově extrémně rozdílnými ústředními postavami – bezstarostným, lehce dětinským otcem, který si libuje v kanadských žertech, a upjatou, přepracovanou a kariéristickou dcerou. Je to osa klasicky vystavěné konverzační komedie o dvou postavách z různých světů, které hledají cestu jedna ke druhé skrze sérii vzájemných karambolů. Film ale tematizuje nejen krizi rodinných vztahů v západní společnosti, nýbrž také kritiku korporací, genderové otázky, partnerské vztahy a konečně i zdánlivě nicotný problém pozice humoru v současné společnosti. Kromě chytře vystavěného a vypointovaného scénáře je celé vyprávění strhující i díky hereckým výkonům v čele se Sandrou Hüllerovou, která dokáže postavu neurotické

hlediska zejména pasáž s „nahým brunchem“. Ta je na jednu stranu díky svému preciznímu načasování vnímána jako nejvtipnější sekvence filmu, zároveň však dovádí do extrému netypický způsob, jakým Adeová ve svých filmech pracuje s intimitou a nahotou. Její předchozí dva snímky – studie ponižování mladé začínající učitelky *Les pro stromy* (Der Wald vor lauter Bäumen, 2003) a šířavá analýza partnerského vztahu *Všichni ostatní* (Alle anderen, 2009) – se zaměřovaly především na stavy trapnosti, studu a obecně společenského ponižení. Nahota a sexualita v nich nikdy nebyla erotická, ale obnažující či dehonestující.

Toni Erdmann v této tendenci pokračuje stejně důsledně, ale odlehčeněji. Vzhledem ke komediálnímu ladění působí jeho nejlepší scény, k nimž pasáž nahého brunchu bezesporu patří, jako odzbrojující kombinace trapnosti a výsměchu. To nicméně nezastírá fakt, že v jádru je *Toni Erdmann* stále poměrně trýznivý snímek a i v něm zůstávají klíčovými tématy stud a ponižování. Vystavována je jim právě postava Ines – nejen kvůli svému zaměstnání, ale také v důsledku jednání svého „sympaticky potrhleho“ otce a nakonec i kvůli pocitům ze sebe samé. Ponižování je pro Adeovou klíčem k pochopení její ústřední postavy – silné ženy v neobyčejně nelítostné společnosti.

Novinka Maren Adeové navíc představuje mimořádně komplexní filmovou událost. Je to neobyčejně pružné dílo, které zapadá do mnoha kontextů. Svou mistrnou prací s konformními schématy se vměstná mezi artové festivalové filmy, od kterých se očekává formální i obsahová radikálnost. Přitom toto očekávání zpochybňuje. *Toni Erdmann* je film, který oslovuje několik různých trhů zároveň a snaží se spojit festivalové ambice s diváckou atraktivitou. V kontextu současné evropské kinematografie oživuje sen o „kultivovaném“ evropském mainstreamu, na který producenti z dlouhodobého hlediska stále více rezignují. Adeové pomohl získat finanční prostředky na film domácí komerční úspěch jejího předchozího snímku *Všichni ostatní*. *Toni Erdmann* se v Německu stal diváckým hitem a navíc by měl otevřít i debatu o režisérkách a obecně o ženách ve filmových profesích, což je téma, na které už Adeová v několika rozhovorech narazila. Její rodinná komedie je zkrátka po všech stránkách chytřejší a zákeřnější, než se zdá.

Toni Erdmann. Německo, Rakousko, 2016, 162 minut. Režie a scénář Maren Adeová, kamera Patrick Orth, střih Heike Parpliesová, hudba Patrick Veigel, hrají Sandra Hüllerová, Peter Simonischek, Michael Wittenborn, Thomas Loibl ad. Premiéra v ČR 20. 10. 2016.

Dante v perziánové beranici

Prvotina Josefa Jedličky mezi tradicí a experimentem

Novela *Kde život náš je v půli se svou poutí* působí i šedesát let po svém napsání a půlstoletí po prvním vydání jako živý a inspirativní text. Především díky této próze si Josef Jedlička postupně našel místo v kánonu české poválečné literatury. V čem spočívají kvality tohoto díla?

KLÁRA SOUKUPOVÁ

Opožděný debut Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí*, napsaný mezi lety 1954 a 1957 a publikovaný v roce 1966, se nese v naléhavém duchu potřeby vyslovit se. Zachycuje znechucení a rozčarování ze stavu společnosti a mezilidských vztahů, ale i vypravěčovy zoufalé vnitřní pochyby o životním směřování. V severočeském Litvínově, městě bez paměti, a konkrétně v Koldomě, umělé obří stavbě, formující společenství bez generačních základů, hledá Jedlička původní neroztríštěnou přirozenost, ale nachází jen její stopy. Průběžnými úpěnlivými apostrofy („ach, ty má lásko!“), které připojuje k popisům tragických či absurdních událostí, se obrací k milovaným osobám. Oslovuje ženy, jež mu zasáhly do života, ale i svého malého syna Jakuba. Touha po správné duši zvyšuje dojem osamělosti a tvoří z Jedličkovy deziluzivní prózy milostný dopis svého druhu. *Kde život náš je v půli se svou poutí* je totiž z velké části knihou o lásce – i když ne o lásce romantické a vznešené, ale přízemní a pudové. Obsahuje mikropříběhy, jimiž

protahuje netěsníci dveřmi. Vypravěč se cítí vyhnanec stejně jako Dante (avšak bez dosažení Ráje: ne náhodou pocházejí všechny dantovské citáty a parafráze z Pekla) a hledá správný směr, kterým by se měl dát.

Svou pozici hrdina vnímá jako neurčitou a nepevnou: „Kdesi uprostřed života je okamžik, kdy muž musí vzít svůj osud do vlastních rukou.“ Polovina života představuje nulový bod – není to bezstarostnost mládí, ale ani smířenost stárí, je to jakýsi meziprostor, z něž je možné se ohlížet do minulosti, ale také vykročit jinam. Vypravěč vzpomíná na dětství, na poválečné revoluční nadšení i na následnou deziluzi. Při evokaci událostí před rokem 1948 mnohdy mluví v plurálu za celou svou generaci, po únorovém převratu se však tato identifikace převrací do opozice „já versus oni“. Shromáždění na Staroměstském náměstí je vnímáno jako přechodová událost sama o sobě, ne však kvůli historickému významu chvíle, nýbrž kvůli Gottwaldově perziánové beranici, která získává symbolický náboj: „Končil věk placatých čepic a nadchá-



Končil věk placatých čepic a nadcházel věk klobouků: ta beranice tvořila plynulý přechod. Nikdy předtím a nikdy potom už ji neměl na hlavě. Foto archiv VUF

vypravěč nahlíží do běžných domácností (rozklad manželství Kondrových, sídlištní bukolika Dafnise a Chloe), a tak jako Jiří Kolář v *Očitém svědku* (1949) zachycuje mezilidské vztahy v jejich syrové podobě, výjevy z ulice a zaslechnuté banální hovory. Nezachází však až do satiry, epizody si podržují tragikomické vyznění na pomezí absurdity a obyčejné každodennosti.

Placaté čepice a klobouky

Okamžik osamělé reflexe je opakovaně umisťován do doby před svítáním – v „tu hodinu beznaděje, kdy Bůh mlčí, ďábel je unaven“, kdy už není noc, ale ještě nenastal den, zaplavuje hrdinu úzkost. K tomuto momentu zlomu odkazuje také název novely, jenž je citací úvodního verše první terciny Dantovy *Božské komedie*: „Nel mezzo del cammin de nostra vita...“ Úzkostná atmosféra je podpořena návratným motivem chladného větru, který „fičel Dantovi kolem uší, když zůstal sám v mlhách a temnotách“. Tento vítr pak splývá s průvanem, který

zel věk klobouků: ta beranice tvořila plynulý přechod. Nikdy předtím a nikdy potom už ji neměl na hlavě.“ Kolektivní dějiny do textu pronikají jen skrze privátní příběhy, anekdoty a tragédie. Spojování banálních a historických událostí tak pozvedá jedny a snižuje druhé: „Chodit mě učili na běžové strakonické pokrývce s meandrem toho listopadového večera, kdy se zhroutila newyorská burza.“

Od záznamu k elegii

Přechod mezi dvěma polovinami či póly se však v knize neobjevuje jen na tematické rovině, ale zásadním způsobem se podílí i na kompozici textu. Situování do mezičasí (den – noc, minulost – budoucnost) se odráží na narativní rovině proplétáním časových vrstev. Tak jako ve Vaculíkově *Sekyři* (1966) i zde je čas flexibilní a pružný a temporální neurčitost je zvyšována i volným překrýváním snu a reality. Časté parataktické výčty událostí vytvářejí dojem, jako by se události odehrály v jediném okamžiku: „Picasso namaloval holubici a Max

Švabinský portrét Julia Fučíka, a starý advokát propadl demenci a E. F. Burian byl jmenován plukovníkem, a byly objeveny zbytky Velehradu, a na trhu se objevily nové druhy konzerv s hotovým jídlem.“

Zásadní roli hrají ve významové stavbě novely intertextové odkazy: do textu jsou rafinovaně vpleteny značené i neznačené citáty či parafráze. Jedlička se hlásí k postupům v české oficiální literatuře padesátých let zapomínaným – na jedné straně k moderním avantgardním směrům, poetismu i surrealismu, na straně druhé neustálými odbočkami odkazuje k textům Laurence Sterna nebo Denise Diderota z 18. století. I zde se tedy pohybuje mezi dvěma póly – mezi antitradicionalistickými experimenty a příklonem k poetice starších děl. Skrze citáty ze Sternovy *Sentimentální cesty* (1768, česky 1903) Jedlička aktivuje kontext teoretických názorů Viktora Šklovského, na jehož texty o bezsýzťové próze také odkazuje. Intertextovými spojnicemi se tak staví i na hranici mezi beletrií a teorií. Některé formulace znějí jako teze z osobní poetiky, avšak v kontextu vyprávění se stávají součástí estetického celku díla. Vypravěč plynulost narativu záměrně narušuje úvahami a vsuvkami, a odmítá tak jasné zařazení do kategorií literárního tvaru. Jedlička rezignuje na jasnou příběhovou linii – metapoetické odbočky, střídání stylů, přechody od strohých záznamů k elegickým výpovědím ruší jasnou dějovou linku a překlápějí charakter textu od epiky k lyrice. Neustále však osciluje mezi oběma póly: lyrikou, spojenou s mládím („lyriku tedy už nelze“), a epikou, ohlížející se za uplynulým životem. Opakováním slov, motivů i formulací se navíc próza rytmitizuje a přibližuje poezii.

Poetika policajta

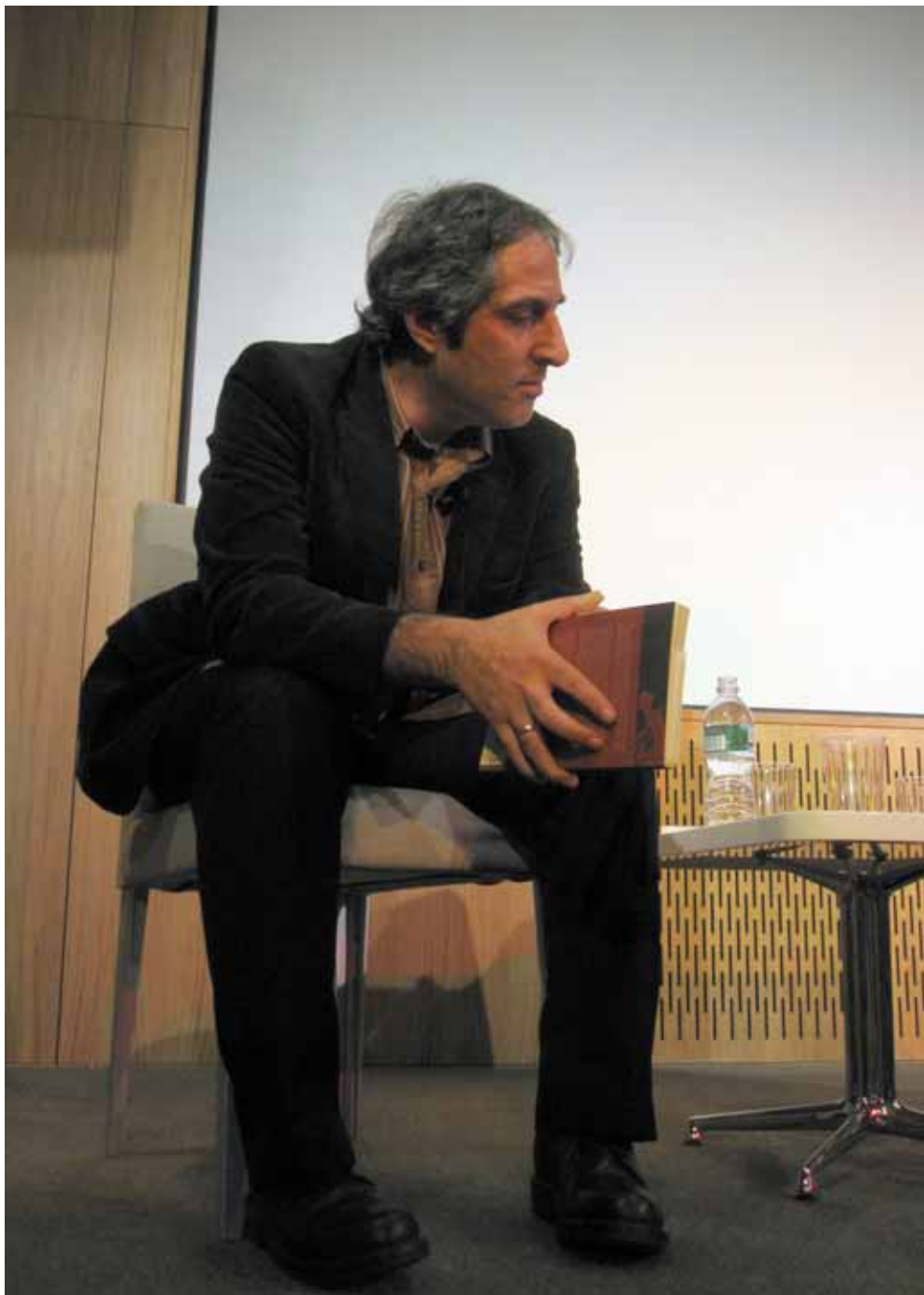
Kde život náš je v půli se svou poutí je heterogenní text vystavěný na půdorysu montáže, propojující odposlechnuté hovory či novinářská klišé s citáty z klasické literatury. Je to vyprávění zoufalé a osobní, ale zároveň chladné a uzavřené, jako by nás vypravěč k sobě nechtěl či nedokázal pustit blíže. Přesto je odstup, vytvářený opakovaným zdůrazňováním literární utvořenosti díla, nakonec prolomen čistotou silou slova, kterou vypravěč deklaruje: „Ano, moje poetika je poetikou policajta; shromažďuji fakta: nepíšu příběh, ale vydávám svědectví.“ Fragmentární kompozice je tedy daná povahou výpovědi, která chce přinést svědectví o době. Jedličkův mozaikovitý text je sjednocován hlasem vypravěče, jehož snahou je pomocí příběhů i literárních aluzí bez explicitního hodnocení (ale se zřejmou hořkostí a ironií) evokovat úzkost a rozklíženost padesátých let. Próza není surrealisticky odstředivá („Zde vše jest. Ale není to setkání deštníku a šicího stroje na operačním stole.“), ale naopak koncentrovaná svědeckým tónem. Opakované motivy osamění skladbu scelují, není však nesena narativem, který by spojoval úvodní slova se závěrečnými – zůstává bez začátku a bez konce: „Dialektické protiklady splynuly v nekonečné harmonii a začít a skončit lze prakticky kdekoliv.“ Jedličkův text si udržuje stálý přesah do budoucnosti a minulosti; jeho smyslem se stává vyslovování, svědectví. Odtud pramení i tematizace smrti, která může přijít kdykoli, analogicky ke konci textu, který není třeba sklenout do ukončeného narativního oblouku: „Každé slovo, které zde píšu, může být slovem posledním.“ Podstatné však je, že toto slovo vůbec zazní.

Situováním se do meziprostorů buduje Jedlička dojem nejistoty, který prostupuje celý jeho text. Pomocí paradoxů a ironie rozrušuje hodnotovou hierarchii událostí a díky neustálé oscilaci mezi mnoha póly je význam jeho novely proměnlivý, nejednoznačný, a proto otevřený stále novým interpretacím.

Autorka je komparatistka.

Nejde o to, odkud autor pochází

S Alexem Zuckerem o překládání české literatury



Alex Zucker. Foto z osobního archivu

Pro amerického překladatele Alexe Zuckera představovala první prozaická kniha Josefa Jedličky, kterou před nedávnem přeložil do angličtiny, mimořádně náročný úkol. Hovořili jsme také o dostupnosti české literatury na britském a americkém trhu a o tom, zda mají současní čeští autoři v anglofonním světě vůbec nějakou šanci.

MICHAL ŠPÍNA

Letos vyšel váš překlad Jedličkovy prózy *Kde život náš je v půli se svou poutí*. Odkud vzešel impuls k jejímu vydání v angličtině?

Začalo to vzkazem od Petra Onufera na Facebooku koncem června 2012. Napsal mi, že s nakladatelstvím Karolinum spolupracuje na edici *Modern Czech Classics*, kde vycházejí překlady významných děl české literatury do světových jazyků. Navrhoval jim prý tuto Jedličkovu prózu a ptal se, jestli bych ji nechtěl překládat. Tenkrát jsem měl práci, která mě téměř plně zaměstnávala, takže uplynul více než rok, než jsem mu odpověděl, ať mi knížku pošle. Líbila se mi, stylově i tématem, ale jako obvykle ještě zbývalo vyřešit otázky kolem peněz a načasování. Smlouvu jsem podepsal v listopadu 2013. Na

překladu jsem pracoval během dvou následujících let – mnohokrát jsem ho odložil a zase se k němu vracel. Jsem freelancer, „svobodný kopiník“, jak vtipně píše Jáchym Topol v románu *Sestra*, takže jsem na Jedličkově pracoval mezi jinými zakázkami.

Dějištěm knihy je zdevastovaná industriální krajina v okolí Mostu a Litvínova. V poznámce k anglickému vydání upozorňujete na „násilí vůči životnímu prostředí“ jako na výrazné téma textu. Máte s krajinou Mostecká přímou zkušenost?

Ne, nikdy jsem tam nebyl, ale zprávy o devastaci životního prostředí patřily k tomu prvnímu, co jsem kdysi, v osmdesátých letech, četl o komunistickém Československu. Když se u nás mluví o zločinech komunismu v takzvaném východním bloku, většině lidí se automaticky vybaví násilí vůči lidským bytostem, ale násilí vůči přírodě podle mne bylo jeho neoddelitelnou součástí. Toto téma je ovšem naléhavé i dnes, všude na světě, a proto jsem ho chtěl zdůraznit.

Překládáte především současné autory, jako jsou Jáchym Topol, Petra Hůlová nebo Tomáš Zmeškal, zatímco Jedličkův text vznikl před šedesáti lety a jeho jazyk je velmi členitý. Byla to nejnáročnější próza, jakou jste dosud překládal? Ano. Členitý, to je to správné slovo! Samozřejmě byla místa, kde šlo o neznámá fakta, termíny či reálie, které jsem musel vyhledat. Často

jsem ale měl pocit, že sice rozumím každému slovu věty, a přesto mi smysl uniká. Ani moji čeští přátelé-informátoři často nemohli tato místa rozšířovat. Některá jsem rozluštil s pomocí francouzského překladu Eriky Abrams. Ale ne vždy jsem s jejím výkladem souhlasil, anebo mi pasáž prostě pořád nebyla jasná, a tak jsem to musel řešit na vlastní pěst.

Pokud jde o různé odkazy a reálie, mnohým z nich těžko rozumí i současný český čtenář. Anglické vydání nicméně na poznámky či vysvětlivky záměrně rezignovalo. Bylo to vaše rozhodnutí?

Ano, bylo to mé rozhodnutí, ale se souhlasem Martina Janečka, šéfa edice. Důvody uvádím v poznámce překladatele. Jestliže průměrně vzdělaný český čtenář nezná většinu odkazů a reálií v textu, myslím si, že je správné, aby na tom anglicky mluvící čtenář byl stejný. Navíc v dnešní době mají lidé přístup ke spoustě informací na internetu – ti, kdo chtějí vědět, mají možnost se k informacím dostat, a to poměrně snadno. A koneckonců je to literární text, který má poskytovat především literární, tedy umělecký zážitek.

Překlad vyšel v pražském nakladatelství Karolinum. Co to znamená pro případného amerického čtenáře?

Nevím. Šel jsem do toho s vědomím, že nejde o knihu pro každého, ale pro vybrané publikum těch, kteří mají o tuto část Evropy zájem. Anebo pro čtenáře, kteří chtějí tuto novelu číst jako důležitý příklad Šklovského teorie v praxi – proto jsme v propagačních materiálech tuto souvislost zdůraznili. Pro mě bylo zásadní i to, že knížka vznikla v padesátých letech, v době, z níž nebyla žádána česká próza přeložena do angličtiny. I když mezitím, v roce 2015, vyšla sbírka povídek Bohumila Hrabala *Inzerát na dům*, ve kterém už nechci bydlet v překladu Paula Wilsona.

Šlo mi spíše o to, zda lze vůbec na knihu narazit v americkém knihkupectví...

Musí být v dnešní době kniha k mání v knihkupectví? V USA se už dlouho více než polovina knih kupuje na internetu. A navíc, být k mání a být vidět jsou dvě úplně jiné věci. Ale mohu s radostí dosvědčit, že jsem knížku viděl hned po vydání ve třech obchodech v Londýně – kromě Waterstones Piccadilly, největšího londýnského knihkupectví, ji měli také v prestižním obchodě London Review Bookshop a v kvalitní Librerii v Spitalfield-su – a potom také v Brooklynu, v knihkupectví Community Bookstore, které pořádá spoustu čtení a diskusí věnovaných mezinárodní literatuře v překladu. Bylo to milé překvapení, protože často své překlady v knihkupectvích nenacházím, ani když je vydají daleko větší americká nakladatelství. Nicméně bez recenzí a ústního šíření mezi známými si každá kniha těžko hledá čtenáře. To je náročný úkol pro všechna menší nakladatelství, která se zaměřují na překlady, nejenom pro Karolinum.

Když se vás před časem ptali, kdo z českých autorů je v USA žádaný, řekl jste, že nikdo. Dnes byste odpověděl stejně?

Tohoto výroku lituji. Měl jsem asi pesimistickou chvilku nebo mi docházela trpělivost. A bez souvislosti vyzní taková věta příliš striktně. Měl jsem to lépe vysvětlit. Chtěl jsem tím říct jen to, že v Americe bude asi vždycky jen omezený počet lidí, kteří se zajímají o českou literaturu jako takovou. To není nic mimořádného nebo překvapivého. Nicméně většinu anglicky mluvících čtenářů nezajímá, odkud autor je, nýbrž co a jak píše. Žádaný tedy není někdo „odněkud“, nýbrž autoři, kteří se v určité chvíli stanou velkými, autoři, kteří zrovna letí.

Říkal jste ovšem také, že větší pozornost než novým českým autorům je věnována těm, kteří byli utiskováni před rokem 1989, například Kunderovi a Havlovi. Pořád to platí? Někdy se totiž zdá, jako bychom byli pro svět stále ještě zajímaví především komunistickou minulostí...

Fenomén popularity disidentů už dnes není tak výrazný. Navíc bychom se měli ptát, nakolik bylo pro českou literaturu prospěšné, že čtenáři chtěli číst Čechy hlavně proto, že žili v totalitní společnosti komunismu. V důsledku toho byli považováni za důležité téměř výlučně muži, takže anglicky mluvící čtenáři viděli obraz české politiky, společnosti, dějin a umění výhradně mužským očima. Chyběla jim perspektiva půlky populace.

Myslím si ale, že je důležité chápat americký vydavatelský průmysl jako průmysl a hodnotit vliv literatury odděleně. Pozornost věnovaná literatuře kvůli politickému dění jako reakce na to, co se píše v novinách, není totéž co pozornost věnovaná literatuře jakožto psaní. Takže nejste zajímaví jen tím, že u vás čtyřicet let byl komunistický režim. Ostatně právě teď vychází více českých autorů než kdykoli předtím. Sice u menších nakladatelů a v menších nákladech, ale překladů je daleko více. Průběžně sestavuji seznam českých literárních děl v anglickém překladu, ze kterého je to dobře patrné. Že se o nich tolik nepíše, je z velké části důsledkem toho, že také recenze po nástupu internetu vycházejí pro menší a fragmentovanější publikum. Není to jako kdysi, kdy každý deník u nás vydával týdenní knižní přílohu. Teď jich je minimum. Má to následky pro celý americký knižní trh, nejen pro překlady.

Není nízký zájem o českou – a obecně překladovou – literaturu demotivující?

Někdy ano. Vždyť který rozumný člověk by chtěl překládat romány, o poezii ani nemluvě, za tak málo peněz v dnešní nestabilní ekonomice? Ale mně nikdo nedal pistoli k hlavě a neřekl „Překládej český romány, jinak seš mrtvej“. Kdykoli se začnu litovat, připomenu si, že je to moje volba a už tím, že vůbec možnost volby mám, jsem privilegovaný.

Takže pracujete na dalších překladech?

Před měsícem jsem odevzdal překlad románu Anděl od Jáchyma Topola. Má vyjít pod názvem *Angel Station* příští rok v květnu u nakladatelství Dalkey Archive. Teď budu dokončovat překlad novely Jiřího Roberta Picka *Spolek pro ochranu zvířat*. A do konce března mám pro londýnské nakladatelství Jantar [viz rozhovor v A2 č. 14/2016] přeložit román Petry Hůlové *Umělohmotný třípokoř*.

*Alex Zucker (nar. 1964) je americký překladatel a propagátor české literatury. Vystudoval zoologii a poté mezinárodní vztahy se zaměřením na střední a východní Evropu. První polovinu devadesátých let strávil v Praze, poté se vrátil do New Yorku, kde žije dodnes. Za překlad románu Petry Hůlové *Paměť mojí babičce* a novely Jáchyma Topola *Chladnou zemí* získal několik překladatelských ocenění. V roce 2016 vyšly tři jeho překlady: *Kde život náš je v půli se svou poutí* Josefa Jedličky, *Milostný dopis klínovým písmem* Tomáše Zmeškala a *Anarchista* Magdalény Platzové.*

Vrátit historii paměť

Několik poznámek k druhé próze Josefa Jedličky



Ilustrace Eva Maceková

Druhá z Jedličkových próz, kniha *Krev není voda*, zůstává ve stínu jeho debutu. Velkoryse koncipovaná kronika bez nostalgie či sentimentu probírá rodinné historky i zašlá fotografická alba. Propojuje živé s mrtvými, rekonstruuje vzpomínky a přechází ve svědectví o společnosti 20. století.

JIŘÍ ZIZLER

V souladu s názvem jednoho výboru z jeho esejistické tvorby byl Josef Jedlička pohříchu autorem rozptýlených textů. Část jeho rozsáhlého díla se ztratila, další část dosud nebyla vydána (jen pořady pro Svobodnou Evropu obnášely zhruba šest tisíc stran). Z jeho esejistiky máme k dispozici to, co obsahují knihy *České typy* (1992), *Poznámky ke Kafkovi* (1993), *Rozptýleno v prostoru i čase* (2000) a *Ornament* (2006); esejistický ráz ale vykazují i dopisy celoživotnímu příteli a vzoru *Milý pane Wilde* (2006). Jedličkova díla prozaická – *Kde život náš je v půli se svou poutí* (1966) a *Krev není voda* (1991) – patří k vrcholům české literatury druhé poloviny minulého století.

Fakta a svědectví

Jedličkova životní dráha byla typická pro intelektuála, který odmítl podřídít se politickému volání doby, rozhodl se důsledně dbát o svou mravní integritu a upřednostnil kritickou náročnost vůči sobě i druhým – to všechno v podmínkách světa, který „není charakterizován obsahy, ale způsoby manipulace“. Přes nucený odchod z pražské filosofické fakulty po únoru 1948 a vysilující plahočení v manuálních a marginálních profesích v severočeském Litvínově se usilovným sebevzděláváním vypracoval v mimořádně vzdělaného polyhistora, orientovaného v celé řadě společenských věd. Pro Jedličku bylo zcela nepřijatelné předstírání a taktické hrátky – „žijeme ve světě, kde není svoboda (...) a je nutno tedy žít bez svobody“, píše

v dopise uprostřed padesátých let. Jak ten život vypadal a za co stál, se pokusil vyslovit ve svém prvním zásadním uveřejněném díle, prozaickém textu *Kde život náš je v půli se svou poutí*.

Na počátku složitě vystavěného díla autor artikuluje svůj záměr: „Moje poetika je poetikou policajta; shromažďuji fakta, nepíši příběh, ale vydávám svědectví.“ Sledem volně plynoucích obrazů, scén a reminiscencí, reflexí a představ se blížil modernistům, ale estetická intence nestála v popředí knihy. Jedličkovi šlo o nelítostnou a věcnou přesnost zobrazení. Celoživotně jej vzrušovalo a přitahovalo dílo Franze Kafky, jemuž se ve svých úvahách snažil porozumět. V kafkovských interpretacích dospěl mimo jiné k závěru, že podstatou Kafkova vidění není imaginace a přízračná snovost, nýbrž čistý popis reality, kterou již vytvořili jiní. Kafkovu tvorbu nazíral jako soubor torz, které neustanovují žádný kontext, a moderní svět jako by byl analogicky fragmentární a vytržený ze souvislostí. Jedličkovo pásmo pojednávající o dvou desetiletích poválečné české společnosti využívá metaforu i přímé pojmenování, spojuje vypjatou osobní naléhavost i ironický odstup a nezapírá hloubku vlastního zklamání i hořkosti z nenaplněných a ztracených nadějí. Žádné dílo, včetně vynášeného Kunderova *Žertu* (1967) či Vaculíkovy *Sekyry* (1966), nepostihlo krach socialistického uspořádání společnosti s tak kondenzovanou syrovostí a bezútěšností. Rozpor mezi proklamovanými ideály, degenerovanými na frázevitá či přiblblá hesla, a otupělou konzumní mělkostí socialistického měšťáctví nemohl být větší. Původně grandiózní koncept až příliš zjevně mlel z posledního a vyvolával pouze útrpnost. Namísto někdejších zářivých úsměvů realita dosadila odpudivý škleb.

Jedličkova próza však navozovala také zásadní univerzální otázky, platné a příznačné nikoli pouze pro jeho generaci. Jak se vyrovnat s časem, který je sice „náš“, ale zároveň je nám zcela odcizený anebo, v horším případě, přímo odňatý? Pro Jedličku, který v textu zkoumal i „minulost svého vlastního hlasu“, jedinou odpovědí zůstává transcendence – jenže v moderní době se odmlčela i nebesa, Boha z nich vytlačuje nejen policejní a dohlížitelský režim, ale i neklidné, nesoustředěné a tápající lidské ego. Autor si ale nadějí, jakkoli zplihlou a usouzenou, nenechá vzít: „Není obležených a není obléhatelů, není pronásledovaných a není pronásledovatelů. Všichni jsme pronásledováni a všichni pronásledujeme. Vše souvisí se vším, jak známo – a všichni jsme bratři, ať se nám to líbí nebo nelíbí.“

Mozaika doby

V jednom článku z druhé poloviny šedesátých let Jedlička konstatoval, že „odpor k tradici (...) je ve skutečnosti odmítnutím vzpomínky“. Literární historik Jiří Opelík napsal, že ve svém debutu Jedlička „vrátil historii paměť“. Právě paměť a vzpomínka se staly východiskem i předmětem druhého autorova významného prozaického počínu, románového dokumentu *Krev není voda* (1991). Jedlička se pokusil rekonstruovat dějiny svého rodu, až potud, kam mohl dohlédnout na základě dokladů, písemností, vyprávění i autopsie. V knize zkoumá „prostor tvořivého času, ohraničený rozloučením i návratem, vzpomínkou i nadějí, štěstím i utrpením – a naplněný dílem“. Na základě trpělivé genealogické archeologie tu prozkoumává a mapuje různé vrstvy rodinných poměrů a vztahů, evokuje, domýšlí a variuje, u míst nejasných či neznámých nabízí různé interpretační rámce i verze věrohodné, pravděpodobné i nezaručené.

Nejcennější je ale na Jedličkově díle s úctyhodnou akribií a autenticitou zpracovaná mozaika doby, jež přechází až v jakousi monumentální psycho-historickou syntézu. Nejde v ní pouze o muzeální předvádění každodennosti s jejím běžným provozem a paleou radostí a starostí, ale o způsoby lidského sebepojetí na pozadí doby, daleko méně zprostředkované a anonymní než dnešní virtualita. Lidský život se zde jeví jako výslednice husté sítě událostí a dějů, souvislostí, akcentů a významů. Autor naznačuje i velké téma proměny životních forem, způsobů lidského vztahování i samotné lidské povahy. Minulost není statická, vždy se dynamizuje už jen tím, že je hodnotově příznaková, něco sděluje a předává. „Živá bytost je především místo průchodní (...) a podstata života je v pohybu život přinášejícím,“ cituje Jedlička Bergsona.

Jedinec je součástí nepřerušené linie, toho tenkého lana napnutého nad propastí, jímž je kontinuita lidského rodu. Zařazení do této linie je buď pouhou hrou nevyzpytatelné náhody, anebo něčím naprosto zákonitým: Jedličkova neutuchající vůle dobrat se kořenů i vláken rodových principů, vazeb i vztahů svědčí o jeho příklonu na stranu smyslnosti našeho vstupu do života i postavení v řadě. Nejsme tedy osamělí – jsme výsledkem vývoje, předcházelo nás nespočet osudů a cest, obyčejných, dramatických, zvláštních i tajemných, dovršených i zmarněných, ale vždy nezastupitelných a svébytně jedinečných.

Kontinuita svědomí

Jedličkovo dílo, které můžeme v české literatuře poměřovat s řadou titulů namnoze velmi odlišných, jako jsou například Holečkovi *Naši* (1897–1930) či *Kouzelný kočár* (1962) Jaroslava Durycha, ale také díla Herbenova, bratří Mrštíků či Jiráskovy vzpomínky *U nás* (1896–1903), je mimo jiné velkou obhajobou paměti. Paměť splývá s lidským údělem, buduje naši identitu, poskytuje nám ukazatele i vodítka a kooperuje s naším svědomím (kontinuita dobrého života je pro Jedličku především kontinuitou dobrého svědomí). Lidé s indiferentní či malátnou pamětí, kteří rezignovali na péči o ní, vzdali se obsahu a smyslu odkázaného dědictví, jsou žalostní a politováním ohrožení a jejich vyprázdněné myslí se lze snadno zmocnit. Plnou determinovanost lidského bytí autor jednoznačně odmítá. V životě jde o „neodcizené, smysluplné události, skrze něž bychom se mohli integrovat k osobní úplnosti“. Naši existenci naplňuje účinná láska. Přes všechno bedlivé studium všemožných vlivů a nejjemnější explikování každé částičky rodinné i společenské tkáně Jedlička neochvějně vyznává Hemingwayovo krédo: „Za všechno si můžeš sám, jestli za něco stojíš.“ Úběžníkem lidské existence je přijetí absolutní odpovědnosti za život – i pod oblohou sebenepříznivějšího času.

Autor působí v Ústavu pro českou literaturu AV ČR.

Spása, soud, zapomnění

K dantovské inspiraci nejen u Josefa Jedličky

Středověký autor Božské komedie se v četných aluzích v literatuře objevuje už několik staletí. V českém kontextu dantovské odkazy rezonovaly třeba u obrozence Jána Kollára nebo v padesátých letech minulého století u Josefa Jedličky. Aktuálně probouzí Danta k životu Petr Borkovec ve svých turistických povídkách.

ONDŘEJ MACL

Překladatel a komparatista Martin Pokorný, který před nedávnem připravil antologii *Čtení o Dantovi Alighierim* (2016), navrhuje vzhledem k nedostatku českých dantologických reflexí založit „Dantepedii“. Právě vzdělávací internetová platforma by podle něj skvěle korespondovala s intertextuální strukturou *Božské komedie*. Mým cílem je pootevřít cestu k Dantovi skrze odhalování jeho vlivu na česká literární díla. Máme-li deficit na poli teorie, možná právě prozaici a básníci nesou odkaz florentského mistra napříč staletími o to přimochařeji. Konkrétně si ukážeme, co z Danta rezonuje u jednoho z vrcholných obrozenců Jána Kollára, v čem se stal inspirací pro Josefa Jedličku při záznamu stalinského Litvínova a nakonec jak s ním dnes nakládá Petr Borkovec ve svých turistických povídkách. Jde jen o jeden z možných výběrů. Třebaže se klasické Dantovo dílo jeví být pro běžné čtenáře mrtvé, zásluhou epigonů, jimž naopak nedává spát, jsme svědky jeho nového života.

Beatrice v ráji Slovanů

Dante je hyena básníků v hrobě. Jeho sláva se udrží navždy, neboť jej nikdo nechte. Citujeme namátkou výroky Nietzscheho a Voltaira jako doklad toho, že Dante to nemíval lehké nejen u čtenářů, ale ani u autorit pozdější doby, zvláště těch antimetafyzických. Daleko znatelněji ovlivnil novověkou kulturu jeho tklivější následník Petrarca. To platí i v případě „nejmrtvějšího“ česky psaného díla, jak *Slávy dceru* (1824–1852) obrozence Jána Kollára označil Martin C. Putna při svém nedávném pokusu o výklad Kollára u příležitosti nového vydání jeho stěžejního díla. Přijetím přísné

petrarkovské formy sonetu se Kollár odsoudil k jazykové nesrozumitelnosti, jelikož tehdejší čeština ještě neměla tolik vzájemně se rýmu-jících slov, takže si je musel často vymýšlet. A připočteme-li k tomu panslavistické vyznění díla a pošetilé pedantství, nejlépe se dnes Putnův Kollár vyjímá ve společnosti mašibblů typu Jakuba Hrona Metánovského.

Není to ale jen dojem mrtvosti, jazyková náročnost či zastaralé duchovní paradigma, čím Kollár připomíná Danta. Explicitně z něj totiž přejímá i jeho snad nejsilnější motiv, totiž postavu Beatrice, kanonicky zatemňující rozdíl mezi světsky náhodným a duchovně univerzálním. Rovněž Kollárova Mína umírá, aby uvedla básníka do tajemství slovanského pekla a nebe. Uprostřed rajských kruhů se – v protikladu k záhubnému stromu poznání – zelená lípa, kolem které vergiliovsky poletují včely coby duše čekající na vtělení. Doménou Kollárovy vykupitelky však nemá být křesťanský příběh spásy, ale spíše romantické osvození Slovanů z područí silnějších sousedů. Tím se Mína dostává na roveň hrdinek, jako jsou francouzská Marianne či Beethovenova Leonora/Fidelio, zkrátka všech dobových archetypů Goethova „věčného ženství“. Ne náhodou nazýval Zdeněk Nejedlý charakter Kollárovy poezie „eroticko-vlasteneckým“, když se snažil učinit z Kollára pro nastupující éru sovětského socialismu totéž, čím se stali Cyril a Metoděj pro identitu středověkých Slovanů.

Dante a buldozery

Nedlouho poté, co Nejedlý křísil Kollára v zájmu vítězíci propagandy, vznikl na dělnické periferii pozoruhodný debut *Kde život náš je v půli se svou poutí* (1966), odkazující svým názvem na první verš Dantovy *Božské komedie*. V letech 1954 až 1957 jej napsal mladý spisovatel Josef Jedlička, který už v roce 1948 ztratil iluze o šťastném zítřku pracujících a vystoupil z komunistické strany, za což následovalo vyloučení ze studií a dlouhodobé pobývání v maloměstském prekariátu, ústící v emigraci do Německa roku 1968. Jeho žánrově hybridní a rafinovaně metatextový útvar přebírá z Danta hledisko vyhnance a vlastně i zdrcujícího soudce své doby (knihou prochází ten samý „vítr, který cuchal Dantovi vlasy, když zůstal sám v mlhách a temnotách“). Text nerozhodnutelně osciluje mezi lyrikou a reportáží, politickým mýtem a až naturalistickou

každodenností, vznešeností smyslu a hrůzou nesmyslnosti – mezi vysokým a nízkým, kdy jedno podkopává nohy druhému a dohromady tvoří fascinující obraz pádu.

Jedličkova „půle života“ připomíná Kafkův bod, „jehož je třeba dosáhnout“, bod, v němž je třeba se nenávratně zmocnit osudu. Jedličkův vypravěč ovšem ztratil své mládí, lásku a hlavně motivaci. Mimoto dílo prostupuje Dantův nesmlouvavý rytmus. Pravidelné terciny, odkazující u Danta na harmonii křesťanského světa, se však u Jedličky proměňují v navzájem sešroubovaná prozaická torza, jejichž sled úzce souvisí s rytmem strojů, továren a vůbec automatizací socialistického člověka. Jestliže Dantův sen se odehrál v temném lese, u Jedličky nás zasahuje obraz buldozerů, nedávno stavějících v místě vykáčeného lesa koncentrační tábory a závody na výrobu umělého benzínu, bombardované Američany a později přetvořené na závody Stalinovy a rozšířené o supermoderní sídliště. „Kdekoli zde buldozer zarýje hlouběji do země (...) hrne před sebou lidské kosti.“ A co teprve ti přeživší nahoře, nejsou-li ještě mrtvější, soudružko Smrti? Nebo možná – mluvím do větru?

Kristus na italské pláži

Pověstný Dantův les však stále stojí, byť jako atrakce na dosah Ústavu pro výzkum dun a slavné nudistické pláže. Dozvíme se to zkraje příštího roku, kdy vyjdou povídky *Lido di Dante* z pera Petra Borkovce, který do stejnojmenného letoviska pravidelně jezdívá na dovolenou k moři. Zde vycházíme z ukázek, které se dostaly na veřejnost formou autorského čtení, volně dostupného na YouTube. Ducha místa Borkovec vyvolává i ve své poslední sbírce *Milostné básně* (2012), vykazující značný posun oproti jeho starší, lyricky tradičnější poetice – vychází vstříc hraní si s různými (často internetovými) diskursy a hlavně obrovské sebeironii, včetně vyvolávání svého vnitřního idiota: „I kmeny změkly,/ ty, o něž – na očích všem – opíral sis bohy./ Je po hře. Ještěrky se rozutekly.“

Borkovec se neutíká k Dantovi, aby v něm našel útulek ve vyhnanství. Ve stínu Dantova kultu naopak pátrá po pravdě o sobě samém, i kdyby „nesvítala“. A jestliže místy sahá tak jako Jedlička k figuře drtivého soudu nad soudobou společností, pak s tím rozdílem, že on sám – jako kdosi mezi vypravěčem Hemingwaye a Houellebecqa – je nám snad ještě víc proti srsti než jím propírané kreatury. Borkovec už dávno není tím ušlápnutým spisovatelem z cestopisných črt typu *Berlínský sešit* (2008), který na podobné pláži s podobným lesíkem ve Wannsee srovnává krajinu s Kirchnerovými malbami a svůj styl si brouší na popisu chování vrány. Kdepak, Dante, jehož *Komedii* nazývá „divadelní hrou“, ho vůbec nezajímá – na rozdíl od italského moře a všeho, co moře vyplaví. Leč zhnusen Českem si velmi rychle zhnusí i Itálii.

Jedinou oduševnělejší postavou zůstává jeho dívka Alice (tak se budou údajně jmenovat všechny ženy v knize). V dantovském lese se spolu pokusí pomilovat, ale vyruší je dvojice čumilů. Na pláži mu usne po boku a on se dívá, jak na parkovišti opodál krouží v autech i na mopedech podezřelá individua. Moře hromadí kolem pobřežních sloupků bordel – „nábytek a roztrhaný sítě, kupy uschlejších trav a řas, něco jako hromada peří“. Nad tím se tyčí „skládka zbytečnějších a porouchanejších pohledů (...) Samý zbytek, všechno nějak vadný a stejný.“ Nikdo nic nepotřebuje, nikomu o nic nejde, až všechno to kroužení působí skoro jako promyšlená situace. A na samém konci letoviska stojí kaple, kam nikdo nechodí a kde Ježíš nad oltářem nemá kříž, takže vypadá, jako by plaval motýlka.

Autor je komparatista.

Ídiot dýchá

Parte

S.d.Ch.

Je to docela běžný případ. Jste dospělý člověk a vaše matka v důchodovém věku ráda povídá a vy byste jí, protože jste navíc i rozumný člověk, rád naslouchal, jenže povídá trochu zdlouhavě, oklikou, popisuje velmi nezábavné věci a trochu se opakuje. A vy, přestože víte, že to není slušné, její promluvy nevnímáte zúplna, jen tak po povrchu kontrolujete, neříká-li něco důležitějšího, jako přes clonu vnímáte hrubé obrysy její promluvy z jediného důvodu, abyste, až se vás zeptá, až položí tzv. kontrolní otázku, byl v obraze a ona nepoznala, že ji neposloucháte. Občas si povšimnete, že s cizími lidmi hovoří vaše matka jinak než s vámi, sděluje jim indiskrétní podrobnosti z vašeho mládí, v horším případě z puberty, otevřené informace o zdravotním stavu, dále detaily ze soužití s vaším otcem a rodinné poměry vůbec, vlastně s cizími lidmi hovoří zajímavějším způsobem. To vás neuráží, jen zaráží, a tak tu a tam věnujete jejím hovorům s druhými pozornost. Před pár dny se to vyplatilo.

Matka stála na schodech a nějakému cizímu pánovi povídala o levicové orientaci jejího děda, mého praděda, zakladatele Komunistické strany v Brně-Lišni. O tom jsem věděl, protože jako malému chlapci na prázdninách mi byla opakovaně ukazována bronzová deska osazená na zdi lišeňského konzumu, která tuto jeho zásluhu konstatovala. Čekal jsem, že se matčino vypravování bude odvíjet k okolnostem, které jsem znal, totiž že žena zakladatele, moje prababička, byla bigotní katolička, takže to v domácnosti při zehňání chleba skřípalo, a pomalu jsem odvracel od jejího monologu s cizím pánem pozornost. Vtom jsem zaslechl zmínku: „On to měl i na parte.“ Znovu jsem zbystřil, abych uslyšel to podstatné, co tam vlastně měl, a také jsem to zaslechl: „Proletáři všech zemí, spojte se!“

Tohle zjištění mě ohromilo a zároveň rozčarovalo. Tato žena, moje matka, říkal jsem si vzrušeně, napovídala už obrovské množství nejrůznějších věcí, pohřichu tzv. verbálního balastu, povídala, abych tak řekl, až se hory zelenaly, co jí slina na jazyk přinesla, páté přes deváté, ale informaci tohoto druhu, tzn. informaci velkého významu, o kterou mám vždy eminentní zájem, mi nesdělí, sdělí ji cizímu pánovi v zelené bundičce. Nejraději bych řekl, že je to skandální, ale v souvislosti s přítomnou situací není tento termín vhodný, žádný skandál na schodech se neodehraje, to mi bylo jasné, můžeš být rád, že ses k této kruciální promluvě alespoň natrefil, říkal jsem si, samotného by tě ani nenapadlo pátrat, jakou funerální maximu měl tvůj praděd na parte, raději si nový poznatek vychutnej, nabádal jsem se: kovaný komunista přinutí svou, zčásti jistě jedem katolicismu přiotrávenou rodinu, aby po jeho smrti umístila na smuteční oznámení heslo světového proletariátu. Já jsem mrtvý, jako ateista definitivně, navěky mrtvý, říká toto gesto, ale myšlenka, které jsem zasvětil svůj ukončený život, zde zůstává, nechte si uplakané veršičky s přísliby metafyzického charakteru, ležím tu v rakvi mrtvomrtvý, ale odkazují vám bojovou zástavu, která zůstává na světě, jež jsem opustil, to je důležité, ne to, co se stalo se mnou, totiž nic, boj hoří a moje smrt na tom nic nemění.

Než mi začnete házet na hlavu zločiny komunismu, chci vám říct, že tu mluvím jen o své krvi, o linii svých předků, ve které byl nekompromisní muž říkající zpoza hrobu to, co říkal i před ním, a o nečekané rukavici, kterou mi tím hodil. „Co si dám na parte?“ musím se teď ptát. Jako příslušník své generace bych tam měl mít k počůrání vtipné „Proletáři všech zemí, polibte mi prdel“. Jenže já jsem se svou generací v podivném konfliktu priorit. Generace Pelíšků, polib mi prdel? Jo, to by šlo.



Gustave Doré: Ilustrace k XIII. zpěvu Dantova Pekla, 1855

Biedermeier v Koldomu

Svědectví o Josefu Jedličkovi

Od roku 1953 až do emigrace v roce 1968 žil Josef Jedlička v Kolektivním domě v Litvínově. Postupem času se v jeho bytě začala scházet skupina umělců a spisovatelů. Vzpomínka přímého účastníka této „bytové univerzity“ ukazuje jednu z podob intelektuálního života na periferii socialistického Československa.

VÁCLAV VOKOLEK

Psát o Josefu Jedličkovi znamená psát o téměř zapomenutém, velice nespravedlivě zapomenutém autoru, a přitom si pokládat otázku: proč je u nás stále nutno neprávem zapomenuté připomínat? Že by rozkošnické zapomínání patřilo k proklamované holubičí povaze? Kdoví.

Před dávnými časy, koncem šedesátých let, jsem byl dvacetiletým správcem oseckého kláštera, v tom čase kulturní památky. Dobře jsem znal knihu Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí*. Již tehdy jsem ji pokládal za to nejlepší, co v české kotlině v těch časech vyšlo. Nenechal jsem se ošálit kukaččími plody někdejších mladých soudruhů, kteří

časy. Byl náš nedostižný mistr a my jeho neukojitelní posluchači. A tak existovala v Koldomu jakási bytová univerzita s jediným profesorem. Bohužel mi byly dopřány pouze dva semestry.

Stálých a věrných studentů bylo několik. V první řadě Jan Anděl, který mu byl jakýmsi tajemníkem. Dále malíř Miloslav Moucha. Občas se stavil Vladimír Farský – v té době pracoval jako horník, ale proslychalo se, že píše básně a překládá z holandštiny, řeči, kterou se naučil ve vězení. A také mladý a nadějný Josef Volák; trochu jsme všichni žárlili na přízeň, kterou mu manželé Jedličkovi věnovali. Čas od času přijel z hlavního města na

jako zásadní dění. Čím dál více se angažoval. Byl stále revolučnější, nechával si dokonce narůst revoluční plnovous. Milovník absurdity náhle vše bral vážně.

Symbolická byla silvestrovská oslava roku 1967. Jedlička seděl jako král na starosvětsky zprohýbané pohovce, posypával se popelem z cigaret, poléval ubrus kávou a s ruměncem na tváři horlil, stavěl svět a bořil ho. Byl plný síly a nadějí. O půlnoci jsme si připijeli jako na prahu nového věku. Z Koldomu jsme šli všichni pěšky a Jan Anděl zase jednou rozehrál své recesistické divadlo. Prodíral se omrzlými keři růží, řval ruské povely, útočil a hlavně si notně přihýbal z lahve s nápisem Stoličnaja. Na světle jsme zjistili, že má zakrvácený obličej. Mávl nad tím blahosklonně rukou. V nejdivočejším silvestrovském snu by nás nenapadlo, jak to bylo symbolické.

Přišlo pražské jaro, které vyvrcholilo Prvním májem. Zatímco v Praze se pochodovalo pod laskavým dohledem lidské tváře socialismu, hrdinové práce, sokolové, milice a hippies svorně vedle sebe, v Litvínově to vypadalo jinak. Z jednotlivých vsí vycházely malé průvody s rudými prapory a transparenty. Myslím, že právě tohle Josef Jedlička neviděl. Jistě byl na nějakém mítinku, zatímco já seděl v hospodě a poslouchal nadávání horníků, kteří vzpomínali na Gottwalda...

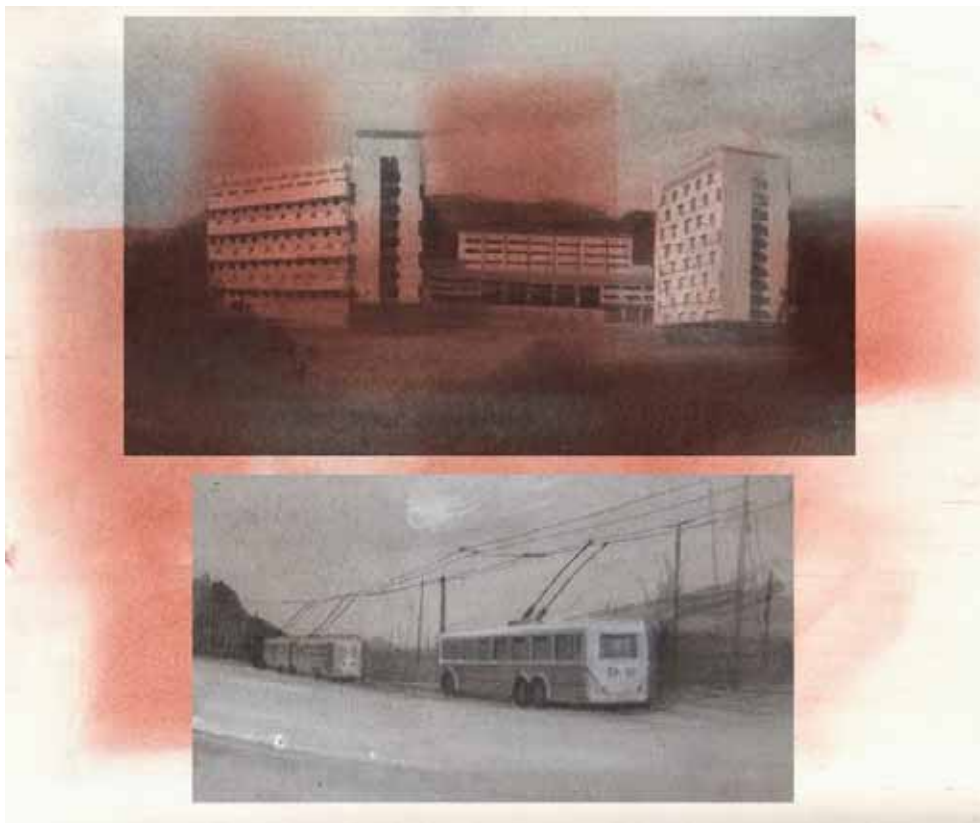
Na slova nebyl čas

Pak jsme se vídali stále řidčeji. Z muzea se stalo centrum kontrarevoluce, jak bylo později označeno. Když na scénu vtrhly tanky, místo za rodiče jsem se rozjel do Litvínova, za Jedličkou. Tentokrát nemluvil. Přednáška se nekonala, snad na slova nebyl čas. Netušil jsem, že nastala doba zkoušek a že Jedlička balí. Nedaleko Koldomu stáli sovětsští regulovčící, měli asijské tváře a připomínali nedospělé chlapce navlečené do uniforem. Rozloučili jsme se, jako kdybychom se měli sejít co nejdříve. Nesešli jsme se nikdy.

Vždy jsem si myslel, že odešel ze strachu. Zdál se mi vyděšený. Později jsem vytušil, že odešel ze své vlasti proto, že v ní už nechtěl žít. Třeba v jasnozřivém poznání několika hodin uviděl to, co jsem já musel prožít během více než dvaceti let, kdy jsem neslyšel jeho hlas. Pak jedné adventní noci, velice studené a nevládné, zazvonil v ateliéru telefon. Byl to Josef Jedlička. Jeho hlas jsem poznal, jen se mi zdálo, že se mu třese. Z toho, co jsme si více než hodinu povídali, nesmí uniknout nic kromě jediného: Jedlička mě prosil, abych mu pomohl svědčit o tom, jak mu normalizační spisovatel, neslavný převyprávěč dětských knih, ukradl rukopis *Života pána Ježíše Krista* a vydal ho pod svým jménem. Byl to Josef Volák, jediný, který tak úspěšně přežil kontrarevoluční masakr v Litvínově. „Je to podvodník! Musím ho zničit.“ To už jsem Jedličku poznával. Rukou se ho netknu... „A hlavně přijďte!“

Měl jsem, a mohl jsem, sednout okamžitě do vlaku a jet, ale to jsem ještě neuměl – jako bych stále byl v předchozích časech, ze kterých Josef Jedlička odešel. Za pár dní jsem dostal Jedličkův dopis s opakovaným pozváním. Písmo bylo roztřesené. Za dalších několik dní přišlo parte. Jak mi napsala Viola Jedličková-Fischerová, krátký dopis pro mne obsahoval poslední řádky Jedličkova života. Uchovávám je dodnes založené v knize *Kde život náš je v půli se svou poutí*...

Autor je spisovatel.



Ilustrace Jiřího Gruse k anglickému vydání prózy *Kde život náš je v půli se svou poutí*, Karolinum 2016

se otočili ke své minulosti zády a na vlažném ohýnku svého prozření kuchtili podle stejného receptu jednu knihu za druhou. Koketovali s lidštější tváří socialismu velice úspěšně. Jedličkova kniha byla zcela jiná. Odhalovala. Nepřibarvovala. Byla skutečnou výpovědí o jednom dějinném ztroskotání, navíc bravurně napsanou. Cítil jsem, že tohle je skutečná literatura.

Rukou se tě netknu

Sejít se s Jedličkou bylo jednoduché. Stačilo přejít kolem pomníku katastrofy na dole Nelson a byl jsem před podivuhodným nedokončeným architektonickým snem, takzvaným Koldomem. Tam Josef Jedlička bydlel. Pracoval v litvínovském muzeu jako etnograf, neustále ponižován soudruhem ředitelem. Kdo mohl tušit, že za rok nastoupím na jeho místo? To jsem ovšem ještě nevěděl, jak na sebe osudy a příběhy navazují.

Jedlička si uprostřed Kolektivního domu, což byl opravdu úctyhodný projekt, který dodnes ční nad pozdějšími panelovými vizemi jako pomník elegance a účelnosti, vytvořil kuriózní doupě. Byt corbusierovsky rozvržený do dvou podlaží zaplnil starožitným nábytkem po předcích a zejména knihami. Lze se domnívat, že tolik knih nebylo ve zbytku celého komplexu, neboť potřeba knih v těch časech v dělnickém městě byla minimální – na rozdíl od alkoholu. Na stěnách vedle sebe visely biedermeierovské portréty, zřejmě rodinné, a abstrakce Bohdana Kopeckého. Jedličkova žena, zvaná Manulka, měla na předloktí vytetované číslo z koncentráku a podávala čaj v křehkém porcelánu z 19. století. Jedlička trůnil, jinak to nejde říct, na pohodlné lenošce, pamatující hodně staré

inspekci Ivan Diviš. Těmto divokým inspekčním předcházela příprava. Paní doktorka Jedličková myla okna, Jedlička nervózně listoval knihami. Litvínovem se šířila zvěst: přijede Ivan Diviš!

Jan Anděl čekal Diviše na nádraží v husarské uniformě, kterou si zapůjčil v muzeu. Salutoval a podal mu hlášení. Následovala cesta do Koldomu. Pohoštění a debata na nejvyšší úrovni. Byt v Koldomu se na chvíli stal středem světa. Tři sféry kosmu, podsvětí, zemská a nebeská, se tu na chvíli protnulý. Pak ovšem došlo k vychýlení. Musela přijít hádka, aby harmonie světa byla zachována. Rozzlobený Diviš prchal strohým funkcionalismem chodeb, Jedlička za ním mával špacírkou po předcích a křičel: „Rukou se tě netknu, ale holí ano...“ Druhý den se oba objetím loučili na nádraží, které se kdysi jmenovalo Ober-Leutensdorf. Bylo to všechno jako z milované Jedličkovy knihy.

Revoluční plnovous

O čem se u Jedličků přednášelo? Hodně o literatuře. Jedlička hlasitě komentoval knihy, které právě četl, a bylo jich mnoho. Jeho analýzy a postřehy byly přesné. Často byl velice kritický, až mě to někdy mrzelo. Když se objevila na českých knihkupeckých pultech kniha o kybernetice – napsal ji Norbert Wiener a vůbec již netuším, jak se jmenovala – Jedlička byl nadšen. Starý mistr změnil slovník, zavaloval nás nesrozumitelnými termíny, pamatuji si na hrozivou „redundanci kódů“. Ale po uklidnění následovalo pár neuvěřitelných lekcí o Máchovi či Dostojevském.

Jak se blížil rok 1968, byly debaty stále političtější. Na rozdíl ode mne Jedlička vše sledoval, a to nikoli jako loutkové představení, ale

Kdo chce psa bít, hůl si najde

Pohybové vzorce násilí

Izraelský tanečník Arkadi Zaides zneklidnil české publikum na festivalu 4+4 dny v pohybu představením zkoumajícím „choreografii násilí“ v izraelsko-palestinském konfliktu.

NINA VANGELI

Festival 4+4 dny v pohybu zahájil letošní ročník v divadle Archa představením *Archiv* izraelského tanečníka a choreografa Arkadiho Zaidese. Tento umělec nevystupuje v Praze poprvé – hostoval zde již v roce 2006 v tanečním divadle Ponoc v rámci Izraelského tanečního víkendu a v roce 2011 v Duncan Centre, nikdy však s tak zásadním dílem, jaké představil nyní. Nesetkal se nicméně u našeho publika s přílišným pochopením.

Antropologický výzkum

Problém spočíval v tom, že toto dílo má politické implikace a že diváci dosedli na židle každý se svým apriorním názorem. Sám Arkadi Zaides si žádný apriorní názor nevytváří, jeho přístup je nestrančí, analytický. Zkoumá těla v situaci násilí. Pohnutkou k představení byl pro Zaidese zájem o lidská práva na okupovaných územích. Těm se věnuje nevládní izraelské informační centrum pro kontrolu lidských práv na okupovaných územích Be-celem. Centrum před několika lety rozdalo palestinským obyvatelům v místech největších konfliktů videokamery, aby zdokumentovali život za okupace. Arkadi Zaides vychází ze shromážděných záběrů. Selektuje je: v představení *Archiv* vůbec neukazuje Palestince, pozornost choreografa se upírá výhradně na těla Izraelců, osadníků a vojáků, na jejich tělesné reakce v rozmanitých konfliktních situacích. Ze situace vyrozumíváme, že někdy reagují na agresi druhé strany (v pozadí dění je vražda jednoho židovského osadníka), jindy sami konflikt

Choreografické variace

Arkadi Zaides se na mezinárodní taneční scéně pohybuje již více než deset let. Do Izraele přicestoval jako dítě z bývalého Sovětského svazu. Po ukončení tanečních studií v roce 1999 se stal členem známé Noa Dar Dance Company a brzy poté členem nejznámějšího izraelského souboru současného tance Batsheva Dance Company, kde působil do roku 2004 jako tanečník i choreograf. Dnes vystupuje jako nezávislý umělec. Je nositelem četných cen v oblasti umění i v oblasti obhajoby lidských práv a žije v Paříži. S představením *Archiv* hostuje od roku 2014 po celé Evropě i ve Spojených státech.

Choreograf se nezaměřuje na inventář krůdků. Zajímá ho choreografie násilí. Zaides během představení pouští úryvky záznamů na filmové plátno, opakovaně ty záběry projíždí, poté kopíruje pohyby některého vybraného násilníka z filmového záznamu a nakonec osvojené pohyby synchronizuje, ztotožňuje s filmovými záběry. Rozbíhá-li se násilník na plátně, běží Zaides vedle něho podél plátna a snaží se pochytit celý průběh pohybu – jeho „krokové variace“, rytmus, sklon těla, jeho tvar, jeho pohybovou „techniku“. Tak studuje hned v úvodu představení vrhání kamenů. Zdá se, že na Předním východě mají pro vrhání kamenů slabost. Na filmových záběrech vidíme i malé chlapce, jak se této činnosti věnují. Ostatně i v našem mírovém regionu házení kamenů chlapečkům něco říká. S vrháním kamenů jsme možná vůbec u jednoho z nejarchaičtějších

s ovladačem v ruce vrací záběry a opakuje proces simulace, dokud se mu nepodaří ve smyslu a tvaru pohybu ztotožnit s postavami na plátně. I při zhasnutém plátně si Zaides okouknuté dílčí pohyby znovu a znovu memoruje jako žák lekci. Snad se snaží pochopit skrze pohybové nuance sám mentální stav násilníka, snaží se dostat do jeho kůže. Osvojuje si postoje, pohyby, tempa a rytmy násilí, ukládá tyto pohybové vzorce do paměti těla, které se tak stává archivem násilí. Odtud název představení *Archiv*.

Exponované tělesné partie

V jednom filmovém záběru vidíme na vršku skupinu mužů. Jsou mírně rozkročení a všichni mají ruce založené přes prsa. Je to jasný intimidující, jakkoli statický signál. Mužský hrudník hraje v násilnické expresi prvořadou roli. Vzpomeňme si, že i v živočišné říši nadmutý hrudník patří k častým zastrašujícím technikám. K základnímu repertoáru choreografie agrese, jak ji využívá Zaides ve svém představení, patří prudké vypnutí hrudníku a zároveň provokativní rozhození paží. Takové němé, ale výzývavé „Co je? Co je?“, za kterým nemusíme zrovna na Blízký východ, ale najdeme je třeba i na hiphopové scéně. Poté, co nás Zaides obeznámí s obsahem tohoto gesta, je do promítání nečekaně zařazena scéna ukazující stádo ovcí naháněných pastýřem. A je to stejné gesto rozpažení, s nímž pastýř nahání ovce, a tanečník toto gesto kopíruje, pobíhá po scéně a straší imaginární ovce. Jednou však Zaides v tomto pohybu obrátil pohled a dlaně vzhůru; v tom okamžiku se ten pohyb proměnil ve vzývání boha. Jsou si snad modlitba (rozhovor muže s bohem) a akt násilí fyzicky blízké? A co je spojuje?

Drží-li voják v jiném záběru zbraň, vnímáme, jak je ustavičně neuroticky puzen přikládat ji k líci, zamířit. Vzniká z toho tik, doprovázený zhoupnutím kroku kupředu (zbraň jde nahoru) a zase ustoupením vzad (zbraň jde dolů). Vypadá to až jako jakýsi valčík. Vzhledem k tomu, že na skutečnou střelbu nedojde, jedná se i zde vlastně jen o prožitek „krásy násilí“. Také výpad a střeh patří k nejzákladnějšímu repertoáru choreografie násilí. Je to pohyb, kterým své představení Zaides začíná. Bojová pohotovost, bojové naladění začíná pevným rozkročením, uplatněním mužských stehén. Nesmlouvavé rozkročení, výpady a útoky se zbraní patří k základům choreografie násilí. Zdá se, jako by hrdost muže pramenila v jeho stehnech. Zaides tápavě zkouší různou míru i způsoby výpadů a upravuje a upřesňuje své postoje podle záběrů na filmovém plátně, jako by se zkusmo pohyboval v prostředí cizího jazyka.

Z choreografického repertoáru stojí za zmínku tanec vzteklého vzpouzení. Filmové záběry obsahují scénu zklidňování a odvlékání chlapíka, který se brání zuřivě zmítavým pohybem. Je vlečen po zadku za ruce spojené před tělem. Zaides přebírá tento pohyb: v pololež, před sebou vystrčené dlaně zkrížených rukou, si osvojuje pohyby a pocity zmítavého odporu. Bez okolního komparsu však tento (polysémantický) pohyb vypadá jako odevzdání milostné či religiozní. Obsah rauše ztrácí smysl, povaha nepřítel ztrácí smysl, jde o čirou regresí. Tanečník se zmítá a podobá se to tanci posedlého při voodoo.

Arkadi Zaides zkoumá zdroje a konvencionalizované tvary násilí, skryté v tělech, v daném případě mužských. Demonstruje nevyhnutelnou regresí komunity, která se násilí dopouští.

Autorka je taneční publicistka.

Arkadi Zaides: Archiv. Koncept a choreografie Arkadi Zaides, video konzultace Effi Weiss, Amir Borenstein, zvuková a hlasová dramaturgie Tom Tlalim, umělecký poradce Katerina Bakatsaki, asistent choreografie Ofir Yudilevitch, kostýmy Adam Kalderon, světelný design Thalie Lurault, zvuk Cyril Communal. Divadlo Archa, Praha, 1. 10. 2016.



Nepřítelem v inscenaci *Archiv* tanečníka Arkadiho Zaidese nejsou druzí, nýbrž násilí samo. Foto Christophe Raynaud de Lage

provokují nebo se oddávají ničení. V dokumentu Be-celemu jsou zachyceny i scény vyvracení olivovníků či zapálení pole.

Záběry pořízené Be-celemem rozvádí Zaides v představení, které je antropologickým výzkumem svého druhu. Promítá jednotlivé záběry na filmové plátno v pozadí scény. Film zachycuje útržky reality z citlivých oblastí konfliktů, kde vládne smrtelná nevraživost mezi palestinskými obyvateli a židovskými osadníky. Nástroj zkoumání má Zaides po ruce – je jím jeho vlastní tělo. Skrze ně zkoumá pohnutky a prožitky těl, která jsou puzena k agresivnímu tělesnému vyjádření nebo kterých se zmocnil násilnický rauš. Ve hře je ovšem i morální pohnutka tvůrce. Vedle tanečníka – výzkumníka pohybu – je lidskou bytostí s přirozeným morálním cítěním, které se vzpouzí přidat k jakékoli straně, k jakémukoli hluchému davu. Zaidesovým nepřítelem nejsou nějací druzí, nýbrž násilí samo. A zkoumá je, jak se projevuje na tělech Izraelců, tedy na „svých lidech“. Navzdory horkému tématu šlo o představení střídavých, neefektních prostředků. Na scéně je pouze bílé plátno a on sám, civilně oblečený, s ovladačem v ruce.

ších archetypů „choreografie násilí“, které se v průběhu dějin na Východě nejen praktikovalo, ale i ritualizovalo.

Gesto vrhání kamenů je spektakulární; angažuje se v něm celé tělo, které nabere „force“ spirálovitým pohybem kolem své osy a pak vyšle svůj veškerý potenciál vpřed do dálky. Realizují se v něm prsní a ramenní svaly, které se vybijí prudkým gestem. Zaides opakuje, promakává tuto „taneční sekvenci“. *Archiv* se jakožto studie násilných pohybů týká výhradně mužů, ženy nevidíme. Výjimkou je izraelská matka, která vleče prázdnou ulicí domů malého chlapce, jehož popadl rvácký rapl. Dítě se vzpouzí jako šílené, jako posedlé.

Zaides imituje jednotlivé sekvence, a je v tom i díl absurdního a hořkého humoru. Imituje i akce se zbraní v ruce – v takovém případě pracuje s imaginární rekvizitou, čímž absurdita a ironie vyvstává ještě groteskněji. Když se třeba pod velkým záběrem ozbrojence, který nahrbeně přiskakuje se samopalem v ruce, objeví dole pod plátnem tanečník, je v tom něco chaplinovského, jak se obezřele krčí a postupuje se prázdnýma rukama, a dětnsky přitom třímá imaginární zbraň. Tanečník

Epos postrádající kouzlo

Nový film animačního studia Laika

Laika se zaměřuje na dokonale propracovanou loutkovou animaci a svými filmy konkuruje i takovým mainstreamovým studiím, jako jsou Disney nebo Pixar. Nový snímek, variace na japonské legendy Kubo a kouzelný meč, ovšem pokulhává především po scénářistické stránce.

DANIEL ŘEHÁK



Filmy studia Laika stále patří k tomu nejlepšímu, co v současné animaci vzniká. Foto Focus Features

Americké studio Laika natáčí loutkové filmy animované tradičním způsobem snímání „po okénku“ na takové úrovni, že jsou od soudobých počítačem rozhybaných rodinných velkoformátů takřka k nerozeznání. O trhavosti, půvabných „nedokonalostech“ ruční práce nebo technologických limitech nemůže být řeč. Své řemeslo dotáhli zdejší animátoři, osvětlovači, řezbáři, kameramani a jiní filmoví inženýři k absolutní dokonalosti. Tím připravili loutkový film o pověst archaické a okrajové zábavy pro návštěvníky artových kin a festivalů a postavili Laiku po bok společností, jako jsou Disney nebo Pixar. I přes nominace všech svých děl na Oscara se ale studio zatím žádnou zlatou soškou pochlubit nemůže a stejně tak, na rozdíl od svých konkurentů, nemá ani miliardové tržby, jakoli jeho snímky rozhodně nejsou prodělečné.

Temné příběhy loutek

Protože příčinou relativního neúspěchu není technologie ani výtvarná stránka, která je u Laiky tradičně velmi propracovaná, je třeba hledat slabiny ve vypravěčství. Tvůrcům ze studia Laika je nutno přiznat snahu o vlastní cestu a originální náměty. Debut *Koralína a svět za tajnými dveřmi* (Coraline, 2009) byl adaptací knihy Neila Gaimana a klidně by se dal popsat jako pohádkový horor. Následoval snímek *Norman a duchové* (ParaNorman, 2012), příběh o chlapci, který vidí duchy a pomáhá jim. Tento film, odehrávající se v osmdesátých letech minulého století se všemi tehdejšími popkulturními výdobytky, také pracoval s hororovými prvky a do rodinné zábavy je přimíchal spolu s poetikou sitcomu a parodií. Tajemno a temnota sehrály svou roli i ve třetím filmu, nazvaném *Škatuláci* (Boxtrolls, 2014), kde jsou sirotci ve viktoriánské Anglii zachráněni nečekaně sympatickými krabicovitými tvory z podzemí.

V případě letošní novinky *Kubo a kouzelný meč* se scenáristé Marc Haimes a Chris Butler vydali pro inspiraci zatím nejdál a svou zálibu v lehce strašidelných příbězích zasadili do starého Japonska – patrně ve snaze stvořit nový epický mýtus. Zároveň však chtěli vyprávět příběh založený na komplikovaném rodinném vztahu, který by byl blízký srdcím dětí i rodičů, a ještě do druhého plánu zapracovat tezi o tom, jak velmi důležité

jsou pro nás, tedy pro lidstvo, právě příběhy. Propojit všechny tyto obdivuhodné ambice se bohužel podařilo jen částečně. Naopak se zdá, jako by tvůrci z Laiky ve svém doposud nejdelším snímku pozapomněli na tempo a dynamiku.

To, co zprvu znělo jako bohatý a pestrý námět, se tak snadno mění v poněkud statický film, plný zbytečně natažených dialogů, které jsou monotónně přerušovány genericými akčními scénami, jímž chybí napětí. Oslnění výtvarným zpracováním loutek – například obřím kostlivcem se svítícíma očima nebo dračím japonským bohem – samo o sobě nestačí.

Nespojitá zastavení

Kubo a kouzelný meč vypráví o chlapci, kterého jeho nebeský děd, jakýsi měsíční bůžek, připravil o oko, protože chlapcovým otcem byl člověk, navíc mocný samuraj, který ohrožoval nebeské bytosti. Blouznivá matka, done dávna taktéž nadpřirozená, ukrývá Kuba před nocí, aby ho její otec a dvě sestry nemohli najít. Kubo chodí ven jen přes den a za pomoci kouzelného šamisenu a oživlých skládanek origami vypráví vesničanům pohádky o svém chrabrém otci a jeho soubojích. Je jasné, že se nemůže skrývat dlouho, a tak je brzy donucen vydat se na dobrodružnou cestu, při níž má získat tři kouzelné artefakty – meč, brnění a přilbic, s jejichž pomocí by mohl svého děda vyzvat na souboj a třeba i nějakým tajuplným způsobem získat zpět svého mrtvého otce.

Ačkoli ale scénář, v němž Kuba provází starostlivá bojovná opice a legrační broukovitý samuraj s vymazanou pamětí, obsahuje všechny ingredience, z nichž se stavějí epické příběhy, dílu chybí tah a figurám životnost, kterou by si mohly diváka získat. Rodičovské dialogy a poučky jsou sice trefné, ale v momentech familiérních hádek a vtípků ztrácí film potřebné epické měřítko. Celkově se dá říct, že se režiséru Trevisi Knightovi nepodařilo vytvořit dostatečně soudržný film – *Kubo a kouzelný meč* nepůsobí jako jedno velké putování, ale spíše jako série nespojitých zastavení, při nichž se opakují motivy, ale také dochází k podivným charakterovým proměnám snad všech hlavních figur, vyjma samotného Kuba. Nečekané metamorfózy postav, docela běžné v japonském anime,

jsou opodstatněny jen zpola a pouhou inspirací asijskou kulturou je nelze obhájit. Japonský vliv se totiž omezuje na výtvarné pojetí, motiv origami a tematiku velmi zjednodušené samurajské tradice. Děj pak působí kostrbatě, nahodile a svět, v němž Kubo žije, ztrácí na uvěřitelnosti, neboť je v něm možné zdánlivě cokoli.

Síla intimity

Studio Laika sice nedokáže natočit formálně nedokonalý film, ale v kanalizaci starého Londýna, v ospalém americkém městečku osmdesátých let nebo ve chmurném domě za tajnými dveřmi, kde se dětem přisívají místo očí knoflíky, se dokáže pohybovat s větší jistotou – tyto zdánlivě malé prostory a intimní příběhy pak úspěšně převádí do epických rozměrů. Pokus o nový japonský epos sice nabízí řadu velkolepých záběrů, jakými jsou vzdouvající se vlny rozbouřeného oceánu či okouzlující posílání lampionů po řece, nebo krásně animovaných scén, k nimž patří třeba ty s tančícími a bojujícími origami, v konkurenci tak scénářisticky prokomponovaných snímků, jako je Disneyho *Zootropolis* (2016), ale nedokáže obstát. Přes všechny tyto výhrady nicméně platí, že Laika stále přináší na trh s masovou zábavou více vkusu a nadšení pro hru než většina konkurence a její filmy i nadále rozhodně patří k tomu nejlepšímu, co v současné animaci vzniká.

Autor je filmový publicista.

Kubo a kouzelný meč (Kubo and the Two Strings).

USA, 2016, 102 minut. Režie Travis Knight, scénář Marc Haimes, Chris Butler, kamera Frank Passingham, střih Christopher Murrie, hudba Dario Marianelli. Premiéra v ČR 6. 10. 2016.

Strach ze svobody

Cenu za nejlepší mužský herecký výkon a nejlepší debut na letošním berlínském filmovém festivalu získal tuniský snímek Hedi, nenásilně propojující sociopolitickou alegorii s intimním dramatem.

MARTIN ŠRAJER

Arabské jaro bylo revolucí částečně vytvořenou a především pak šířenou novými médii. Z Twitteru, Facebooku nebo amatérských videí, natočených mobilními telefony a umístěných na YouTube, se pro mladé muslimy staly nástroje boje za politickou a občanskou svobodu. Obrazy do značné míry nahradily psané slovo a klíčovým požadavkem se stala bezprostřednost, což si uvědomili také egyptští, syrští, tunišťi nebo turečtí filmaři, jejichž dokumentární snímky se v posledních letech začaly objevovat v soutěžích prestižních filmových festivalů. Nyní, téměř šest let po začátku prvních demonstrací, vystřídal prvotní odhodlání skepse a letargie. Strízlivým odstupem na rovině stylu i ve volbě tématu tuto proměnu nálady vystihuje režijní debut tuniského režiséra Mohameda Ben Attii, nazvaný *Hedi*.

Jako reprezentanta současné tuniské společnosti si Attia příznačně vybral apatického prodáváče aut Hediho. Jeho neoficiálními mluvčími jsou dominantní matka a starší bratr, kteří se také ujali organizace Hediho svatby se sympatickou Chadížou. Pro ni by vdavky znamenaly únik před svazujícími tradicemi, jimiž se jako dcera v muslimské rodině musí řídit. Hedi vinou tradic o možnost rozhodovat o vlastním životě naopak přichází. Teprve díky služební cestě do přímořského letoviska získává příležitost na chvíli vystoupit z rolí, jimž se jinak poslušně podřizuje, a uspořádat si své životní priority. Namísto neinspirativní práce tráví většinu času odpočinkem na pláži a v hotelu, kde také potkává svobodomyslnou Rim, starající se o zábavu hrstce turistů, kteří do země navzdory nedávným teroristickým útokům zavítali. Okouzlen ženinou nespoutaností, začíná také Hedi jednat s větší průbojností a menšími ohledy na to, co od něj druzí očekávají.

Čekání na vzpouru

Necelou hodinu a půl trvající intimní drama je v podstatě čekáním na okamžik, kdy se Hedi vzepře matce i tradicím a převezme

kontrolu nad svým životem. Příběhové schéma tak navenek připomíná americké romantické komedie jako *Procitnutí v Garden State* (Garden State, 2004) nebo *Elizabeth town* (2006), v nichž pasivního mužského protagonistu probudí k životu až energická dívka typu „manic pixie dream girl“. Rim tomuto ideálu zdánlivě odpovídá jak svým chováním, tak svou funkcí ve vyprávění. V kontextu jasmínové revoluce, jejíž dozvuky jsou v příběhu implicitně přítomné, ovšem nepravděpodobná dokonalost hrdinovy milenky získává hlubší opodstatnění. Žena milující pestré barvy, hudbu, tanec a cestování je možná jednorozměrnou filmovou postavou, ale zároveň přesvědčivým symbolem svobody, o níž snili obyvatelé řady arabských států.

Před *Hedim* natočil Attia mimo jiné dvacetiminutový film *Selma* (2013) o tuniské taxikáře snažící se zajistit lepší budoucnost pro sebe a svou dceru. Krátké drama zaujalo bratry Dardenneovy, kteří *Hediho* podpořili jako koproducenti. Úsporný střih a veristické snímání ruční kamerou, která se od protagonisty vzdaluje zejména tehdy, je-li třeba kompozičně zdůraznit jeho odcizení, nepředstavují jediné styčné body se snímky belgických mistrů sociálního dramatu. Hedi se sice nenachází v existenční nouzi a nesvádí nerovný zápas s úřady, ale Attia jeho individuálním příběhem i bez apelativního tónu, jaký charakterizuje například filmy Kena Loache, demonstruje, že politiku nelze oddělit od toho, čemu věříme a o čem sníme, ani od způsobu, jakým milujeme. Každá zásadnější změna musí začít u jednotlivce.

Společnost potlačených tužeb

Režisér se v rozhovorech netají tím, že několikadenní románek Hediho a Rim chápe jako metaforu dnů následujících po rozpuštění tuniské vlády v lednu 2011, na něž postavy v jednu chvíli vzpomínají jako na období, kdy se na chvíli zastavil čas a v zemi zavládla pozitivní atmosféra vzájemné solidarity. Naivní víru, že po svržení prezidenta bin Alího nastoupí demokracie a vše zlé se v dobré obrátí, ale brzy vystřídalو hořké zjištění, že minulost neodezní ze dne na den. Podobně si zamilovaný Hedi začíná brzy všimnat také nedostatků své partnerky a řešit praktické záležitosti jejich potenciálního soužití.

Nenucené odkazy na válku, politiku a náboženství nám neustále připomínají komplexní časoprostorové souvislosti příběhu a jejich dopad na životy postav – ať už jde o dialog, v němž Chadíža mimoděk zmíní, že policie jejímu otci z neznámého důvodu zabavila pas, nebo o bezeslovný záběr liduprázdné hotelové jídelny, dokládající nesnadnou ekonomickou situaci země závislé na turistickém

ruchu. Za přímočarým portrétem muže, který nepohodlný oblek s pevně utaženou kravatou vyměňuje za volnější plážové oblečení, díky tomu po celou dobu vnímáme větší příběh emancipující se občanské společnosti, která se stejně jako Hedi učí dávat najevo, po čem skutečně touží.

Není-li ve filmu nakonec dosaženo jednoznačného vítězství individua nad svazujícími tradicemi, pak nikoliv kvůli nepříznivým vnějším podmínkám, ale pro nepřipravenost lidí jako Hedi, paralyzovaných strachem ze svobody a ztráty stávajících jistot. Attiův suverénní debut proto ve výsledku nevypovídá jenom o lásce, revoluci a Tunisku, nýbrž o každém, kdo v některém ze zlomových životních okamžiků nenašel dost odvahy.

Autor je filmový publicista.

Hedi (Inhebbek Hedi). Tunisko, Belgie, 2016, 88 minut. Režie Mohamed Ben Attia, scénář Mohamed Ben Attia, kamera Frédéric Noirhomme, hudba Omar Aloulou, střih Azza Chaabouni, hrají Majd Mastoura, Rym Ben Messaoud, Sabah Bouzouita, Omnia Ben Ghali, Hakim Boumsaoudi ad. Premiéra v ČR 13. 10. 2016.

Stále stejná pomalost

Do českých kin se dostává debut venezuelského filmaře Lorenza Vigase, snímek Zdaleka, který loni vyhrál na filmovém festivalu v Benátkách. Distancovaný portrét vztahu postaršího homosexuála a agresivního zlodějčka dodržuje pravidla takzvané kinematografie pomalosti.

MICHAL BÖHM

Zatímco poroty Berlinale udělují hlavní ceny soutěže spíše politicky angažovaným filmům, letos dokumentu o uprchlické krizi *Oheň na moři* (Fuocoammare), a také z Cannes si hlavní ceny často odvázejí filmy s levicovou tematikou, naposledy sociálně apelativní snímek *Já, Daniel Blake* (I Daniel Blake), nejstarší filmový festival světa v Benátkách je ve svém vyhodnocování nejlepších filmů méně čitelný. Ačkoli porota benátského festivalu

v minulosti také několikrát podpořila politicky kontroverzní filmy, na loňském ročníku pod vedením mexického režiséra Alfonsa Cuaróna vybrala venezuelského debutanta Lorenza Vigase a jeho snímek *Zdaleka*. Jejich rozhodnutí působí spíše konzervativně, a to navzdory tomu, že upřednostnili neznámé jméno před etablovanými režiséry. *Zdaleka* totiž oplývá nespornými výtvarnými kvalitami, ale kromě toho ničím příliš nepřekvapuje a spíše jen navazuje na tradici pomalých artových snímků, pro které se zejména v anglo-americkém filmovém diskursu ujal označení slow cinema, tedy kinematografie pomalosti.

Distance a zamlčování

Kinematografie pomalosti se nevyznačuje pouze výraznou délkou trvání jednotlivých záběrů, ale hlavně celkovým zpomalením toku vyprávění. Toho je dosaženo zejména rozředěním děje, minimalizováním mluveného slova a potlačováním hereckých projevů. Slow cinema tak ponechává divákům mnohem větší prostor pro vlastní imaginaci a interpretaci – distancovanost od předkládaného děje umožňuje zaujetí individuálního stanoviska.

Na stejném principu je založen i film *Zdaleka*, který sleduje komplikovaný vztah postaršího svobodného homosexuála z vyšší společenské třídy a mladého agresivního zlodějčka s pravděpodobně nevyjasněnou sexuální orientací, který pochází ze zcela opačného okraje společnosti. Minimum dialogů a režijní vedení směřující k omezování herecké mimiky záměrně prohlubuje nemožnost pochopit skutečnou povahu jejich vztahu. Není jasné, do jaké míry jsou dynamickými hybateli peníze, sexuální touha či prostá potřeba přátelství. Odhalení skutečných motivací postav navíc ztěžuje chladný způsob snímání a eliptické vyprávění. Divákoví není dopráno se v ději více emočně angažovat – vyprávění vypouští relevantní části děje a zamlčuje informace o postavách, které by divákovi umožnily je lépe pochopit. Problémy obou mužů jsou tak pouze naznačeny skrze nedořečené scény a strohé odpovědi při jejich tiché konverzaci.

Otřepanost osamělosti

Distancovanost od ústřední dvojice filmu lze interpretovat takto: podobně jako je pro postavy složité nalézt k sobě cestu a pochopit jedna druhou, je porozumění postavám zapovězeno i divákovi. Tento autorský postoj ale můžeme jednoduše odvrhnout jako intelektuální konstrukt, a to zejména proto, že *Zdaleka* nenabízí kompenzaci v podobě silného tématu. Film se pouze jemně otre o problematiku homosexuální orientace či nastíní problém rozevírání sociálních nůžek ve společnosti. V obou případech jde však o poněkud vyčpělá témata současné festivalové produkce a stejně otřepaný je i motiv lidské osamělosti, který celý film rámuje. Zakoušení osamělosti hrdinů je nicméně díky kameře alespoň povýšeno na podmanivý estetický zážitek. Pokud si *Zdaleka* zaslouží pozornost, pak zejména právě pro dokonalou práci s kamerou. Minimální hloubka ostrosti často ponechává značnou část obrazu neostrou, a vytrhává tak postavy z jejich prostředí. Dvojí rámování zase činí protagonisty ještě izolovanější. Do jisté míry ale postupy snímání pouze odrážejí současné kameramanské postupy, které začínají být ve festivalovém filmu nadužívané – jako například záběr sledující postavu zezadu.

Celkově je koncept distance od postav ve Vigasově filmu uplatňován až příliš důsledně. Postavy se stávají natolik „vzdálenými“, že divák může ztratit zájem je vůbec sledovat. Přesto vítězství venezuelského filmu v Benátkách dokládá, že slow cinema se svou otevřeností vůči divákovi dosud představuje vyhledávaný styl, který má na současné festivalové scéně ještě pořád pevné místo. To potvrzuje i vítězství filipinského režiséra Lava Diaze v letošním ročníku benátského festivalu. Diaz je totiž považován za jednoho z čelných představitelů pomalé kinematografie.

Autor je filmový publicista.

Zdaleka (Desde allá). Venezuela, 2015, 94 minut. Režie a scénář Lorenzo Vigas, kamera Sergio Armstrong, střih Isabela Monteiro de Castro, hrají Alfredo Castro, Luis Silva, Jericó Montilla ad. Premiéra v ČR 3. 11. 2016.



Žena milující pestré barvy je symbolem svobody, o níž snili obyvatelé řady arabských států. Foto Bac Films

Korporát a postdemokracie

S T. J. Demosem o nerovnosti, ekologickém kolapsu a umění

Jakým způsobem umění a média reflektují geopolitické a společenské fenomény a kdo těží z neutěšeného stavu společnosti? S jedním z hostů letošního Festivalu Fotograf s podtitulem Cultura/Natura jsme hovořili o překérní situaci současné demokracie a o nutnosti systémové změny.

VÍT BOHAL

Ve své nové knize Dekolonizace přírody kritizujete letošní dOCUMENTA 13 za to, že svou koncepcí „táhla více k hybridní estetice sci-fi než k politické angažovanosti“. Jakými dalšími způsoby kromě participace na postkonceptuálním estetismu tedy může být současné umění použito jako politický nástroj?

Ano, v knize Dekolonizace přírody ukazují, že umění může fungovat jako efektivní politický nástroj – ačkoliv záleží na tom, co tím myslíme. Tvrdím, že politika je z podstaty estetická, přičemž estetickým je míněno smyslově vnímatelné. Jak tuto říši smyslově vnímatelného uspořádáme, to je zásadní otázka. Jelikož dnes stojíme před historicky bezprecedentní globální ekologickou krizí, která nám

neschopnosti dospět k závaznému postupu nazval „habaděrou“.

Maďarský premiér Viktor Orbán prohlásil, že by na pobřeží Libye mělo být budováno „gigantické uprchlické město“. Jak v tomto světle vidíte budoucnost uprchlíka 21. století?

Jedna možná verze budoucnosti, proti které musíme bojovat, je svět klimatického rozvratu doprovázeného obscénní ekonomickou nerovností, množícími se válkami o zdroje, masovou migrací a xenofobií a rasistickým voláním po uprchlických městech, hranicích a zdech na způsob pevnosti. To je svět, dnes už téměř náš, kde lidé čím dál častěji používají pojem „fašismus“, aniž je kdo obviňuje

Služby a technologie související s migrací představují průmysl v hodnotě miliardy dolarů ročně. Spadají sem pohraniční bezpečnostní opatření, vojenské technologie a infrastruktura – nové formy automatizovaných zbraní a softwarových algoritmů, militarizovaná policie na hranicích a biotechnologické aplikace, které se v současnosti nacházejí ve stadiu výzkumu a vývoje. Z pohledu tohoto průmyslu představuje migrace rostoucí kriminální hrozbu, se kterou se vypořádá korporátně-státně-vojenský komplex, a ne určitý modus behaviorální adaptace sloužící lidskému přežití v podmínkách ohrožení ani příležitost k celosvětové pohostinnosti, humanitární empatii či k liberální štědrosti vůči těm, kdo trpí zoufalým nedostatkem. Z hlediska státního, vojenského i obchodního plánování je preferovanou reakcí zajišťování bezpečí. Svět, který se předpovídá, není moc vzdálený od těch nejdystopičtějších sci-fi filmů. Když si to uvědomíme, budeme mít další motivaci vést dnešní zápas za klimatickou spravedlnost a za alternativní budoucnost, založenou na udržitelnosti a rovnosti.

Hájíte sociálně orientovaný politický posun, který Paul Raskin nebo Naomi Kleinová nazývají „velkým přechodem“. Do jaké míry je taková politická agenda realistická?

Podle mě vážně nemáme na výběr a současná nespravedlnost a ničení životního prostředí dělá z tohoto zápasu něco skutečně podstatného navzdory politické nerealističnosti jeho agendy. Problém je, že masivní korporátní bohatství blokuje demokratický politický proces a nedovoluje mu formulovat účinnou cestu k postuhlíkové budoucnosti. Firemní lobbisté pumpují do politického systému ve Spojených státech téměř půl milionu dolarů denně, aby zabránili jakýmkoliv opatřením, která by vykračovala mimo opětovné potvrzování volnotržního kapitalismu, používání energie z fosilních paliv a zachování krajní majetkové nerovnosti. Nás je však mnohem víc než jich a příští povstání bude nezastavitelné. Na podporu odspodu vyrůstajícího nenásilného zápasu musíme všichni udělat, co je v našich silách, včetně infiltrování institucí a vlád, abychom zajistili udržitelnou, spravedlivou a rovnou budoucnost. Umění není z těchto eticko-politických imperativů v žádném případě vyloučeno a ústředním bodem mé knihy je, že umělci patří k lidem, kteří nás na cestě k této budoucnosti vedou.

Z angličtiny přeložil **Pavel Černovský**.



T. J. Demos. Foto z osobního archivu

nicméně často uniká ze zorného pole, stává se nezbytným úkolem vytvářet viditelné cesty vedoucí k ekologické udržitelnosti. Vzhledem k tomu, že se environmentální násilí opírá o premisy rasistických, sexistických a dalších forem sociální nerovnosti, je zásadní nahlížet ekologickou udržitelnost jako neoddělitelnou od sociální spravedlnosti a politické rovnosti a ukazovat, proč tomu tak je. Nejdůležitější současné umění usiluje o materializaci podmínek, bez nichž se život může stát nežitelným, a dělá to prostřednictvím zobrazování, spoluúčasti, spolupráce a aktivistických nástrojů. Ve své knize uvádím řadu příkladů projektů, které podle mě stojí v čele kritické a kreativní praxe, od Laboratoře povstalecké imaginace z Francie po mezinárodní kolaborativní projekt World of Matter. Existuje ale mnoho dalších takových snah, které se snažím prozkoumat a v některých případech zvýraznit.

Félix Guattari v knize Tři ekologie volal po „eticko-estetické“ praxi. Takovou praxi však nelze myslet mimo politický diskurs. Jaké mody politické akce jsou podle vašeho názoru nyní relevantní?

Jedním z takových modů je umělecko-aktivistické hnutí, které se zaměřuje na intervence do globální klimatické politiky. Během loňské klimatické konference COP 21 v Paříži vytvořili lidé z tohoto hnutí Klimatické hry, masovou dobrodružnou hru občanské neposlušnosti, organizovanou po internetu a realizovanou na veřejných místech po celém světě. Cílem bylo oslabit vliv korporací na rozhodnutí OSN, která určují směr globální environmentální politiky. Na webu climategames.net najdete dokumentaci tvůrčích počínů, díky nimž se podařilo zvýšit povědomí o zkorumpovaném rozhodovacím procesu OSN, který mezinárodně uznávaný klimatolog James Hansen kvůli

z hyperboly. Podle mého názoru by lidé kreativní praxe – umělci, aktivisté, média designéři, fotografové, dokumentaristé, nezávislí novináři – udělali dobře, kdyby se nezaměřovali jednoduše na samotné migranty, ale spíše na příčiny, protože za vytvoření nespravedlivých podmínek mohou západní obchodní společnosti, tržní politiky a finanční i politické elity.

Letošní soutěž World Press Photo už zná své vítěze a téma uprchlictví je klíčové. Domníváte se, že z takové soutěže mohou vzejít relevantní formy eticko-estetické praxe na celospolečenské rovině?

Soutěže jako tato přinášejí uprchlíkům mediální a kulturní viditelnost. Tento typ humanitárního diskursu mívá sklon vytvářet dekontextualizované a neartikulované obrazy lidských zvěrstev páchaných ve válkách, při militaristických násilnostech, ekonomickém zbídačení, sociálních bojích a environmentálním kolapsu – bohužel ovšem bez ustavení jakékoliv souvislosti mezi těmito problémy a roky koloniálního drancování, neférovými obchodními dohodami, zadlužeností a zhroutenými státy. Proto, jakmile se s takovým zobrazováním setkáme, musíme trvat na dekoloniálních analytických čocích: vzdorovat způsobu, jakým humanitární fotografie konstruuje pornografii zoufalství prodávanou korporátním médiím, abychom si mohli voyeursky vychutnávat důsledky násilí páchaného našimi vlastními státy, aniž se přitom berou na vědomí historické příčiny či soudobé způsoby legitimizace probíhající destrukce, včetně vytváření uprchlíků a vytěžování zdrojů.

Jaké ekonomické a politické mechanismy by mohly současnou migrační krizi nadále udržovat v současném stavu? Jaká obchodní odvětví profitují z geopolitické destabilizace?

T. J. Demos (nar. 1966) je historik umění a kulturní kritik píšící o současném umění a vizuální kultuře. Je autorem řady knih, například The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis (Obraz migranta. Umění a politika dokumentaristiky během globální krize, 2013) nebo Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology (Dekolonizace přírody. Současné umění a politika ekologie, 2016). Kurátoroval řadu výstav, například Rights of Nature (Práva přírody, 2014) v galerii Nottingham Contemporary. V současnosti působí jako profesor na katedře umění a vizuální kultury na univerzitě v Santa Cruz. Byl hostem letošního Festivalu Fotograf, kde vystoupil s přednáškou Umění v pohybu, věnovanou migraci v epoše antropocénu.

Otázka měřítka

Kdo letos vyhraje Cenu Jindřicha Chalupického?

Výstava pětice finalistů Ceny Jindřicha Chalupického každoročně vyvolává především debaty o tom, kdo by se měl stát laureátem. Méně nápadné, ale podstatné jsou otázky, jakou podobu by měla mít společná prezentace děl nominovaných umělců a jaká je aktuální situace této umělecké události z hlediska její historie.

MICHAL NOVOTNÝ

„Zatímco minulé ročníky byly často zatíženy potřebou se předvést, letos je tomu jinak,“ hodnotila pozitivně Edith Jeřábková výstavu finalistů Ceny Jindřicha Chalupického před šesti lety (A2 č. 25/2010). Karina Kottová, ředitelka ceny a kurátorka letošní výstavy finalistů, ve svém textu v katalogu konstatuje, že česká výtvarná scéna se změnila s jejím virtuálním i skutečným zapojením do západního proudu umění a „soutěživost a spolupráce (...) se dostávají na pomyslné misky vah“. Již tedy nestačí být součástí výtvarné scény vyrostlé zdola, která existuje společně a jaksi „proti všem“. Akceptována, ne-li dokonce podporována je dnes naopak snaha o úspěch a slávu.

Kurátorovo dilema

Transformace, o které hovoří Kottová, skutečně proběhla, a to – přesně jak píše – hlavně v důsledku toho, že umělec už dnes nemůže být součástí pouze jediné české lokální scény, ale spíše několika najednou. Už jen proto, aby vůbec přežil. Cena Jindřicha Chalupického však ze své podstaty vždy podporovala soutěživost a individualitu. To je patrné už z výběru pěti finalistů, z nichž jeden nakonec získá nějaké peníze, krátkodobý zájem médií a cestu do Ameriky. Postoje umělců, umělecké scény i organizátorů se tedy v historii ceny spíše neustále opakují. Cena Jindřicha Chalupického je pevně zarámovaná do určité struktury a Kottová při své snaze o podstatnější i méně podstatné změny několikrát narazila na prudký odpor právě té části scény, která cenu vytrvale po léta kritizuje. Příkladem může být například estrádní ceremoniál v minulém roce.

Za svou historii si cena prošla všemožnými variacemi toho, jak vlastně kurátorsky zacházet s výstavou finalistů. Z umělecky asi nejšťastnějšího řešení – prezentovat umělce v různých galeriích – ovšem pořadatelé z produkčních, komunikačních a marketingových důvodů odstoupili, a od roku 2007 tak finalisté vystavují vždy v jednom společném prostoru. Umělce je pak možné v rámci jakési spravedlivé rovnosti šancí rozmístit do architektonicky unifikovaných kójí, anebo jim poskytnout společný prostor, což ovšem často vede k materiálovým excesům a organizačním problémům při řešení otázky, koho kam umístit. Kottová se minulý ročník pokusila kurátorovat výstavu, konanou v Brně, jakožto kolektivní celek, což je ovšem – z podstaty ceny – takřka nadlidský úkol. Alespoň prostorově se jí to ale podařilo. Letos naopak finalisté dostali víceméně volnou ruku, a to i ve výběru prostoru.

Monumenty

Velikost je samozřejmě působivou kvalitou, zejména pak v otevřeném prostoru přízemí Veletržního paláce, a Aleš Čermák a Anna Hulačová tak výrazně vystupují do popředí v poměru k drobným objektům Kataríny Hládekové či k projekci a pódiu s lentilkami Johany Strážkové. Matyáš Chochola pak vystavuje zcela mimo hlavní sál a jeho instalace se na metry čtvereční blíží velikosti výstavního prostoru všech ostatních dohromady. Otázkou je, zda měla Kottová jako kurátorka podobné nerovnosti regulovat. Myslím si, že ne, že je naopak lepší, když jsou rozdíly, jež jsou beztak od počátku přítomné, jasně vidět.

Velikost ostatně může být i na škodu. Nejvíce to asi platí v případě Anny Hulačové, která do prostoru postavila místnost s otevřeným stropem ve tvaru jakéhosi šneka, do jehož útrob návštěvníci vstupují a teprve zde potkávají její nepřilíš rozměrné sochy. Ty se od folkloru a určité neotesanosti, pro autoru v posledních letech příznačné, posunuly někde k pozdní modernitě s jejím lokálně příznačným lyrismem. Stromy, ptáčky

a sousoší postav připomínají socialistický humanismus typický pro sochy v tuzemském veřejném prostoru sedmdesátých a osmdesátých let. To by samo o sobě nevadilo, ale v sochách jako by chyběl nějaký další moment, který by tuto líbivost někde posouval. Zcela se vytratila někdejší pohanská magie přírodních materiálů a zůstala jen vyvanulá vůně včelích pláství. Vše je hladké a formalistní. Zapojení do architektury, se kterým Hulačová experimentovala již v galerii Hunt Kastner, vysává poslední sílu z totemických soch a stává se hlavním prvkem instalace. Problematiká je i fotogenická žlutá, kterou jsou stěny i podlaha vymalovány. Kromě oslnivé zářivosti, která je vůči předchozí autorčině práci i vůči vystaveným sochám poněkud násilná, je tu patrná až příliš silná asociace na umělce, jako jsou Camille Henrot nebo John Raffman, pro něž je žluté pozadí signaturou kriticky reagující právě na onu fotogeničnost.

S velkorysími rozměry, jak bylo řečeno, pracuje i instalace Aleše Čermáka, připomínající několikanásobně zvětšenou kabinu herního automatu s obrazovkou s videem uvnitř. S kontextualizací Čermákovy práce mám dlouhodobě problém právě proto, že jednak do velké míry přesahuje výtvarné umění směrem k divadlu a aktivismu, jednak je značně kryptická. Alespoň formálně ale spadá nejnovější instalace do okruhu již známého, tedy do způsobu, jakým esejističtí a angažovaní umělci (např. Hito Steyerl) vizuálně prezentují a formují sebrané informace. Nejsilnější a nejpodstatnější součástí díla je tak voice-over. Zatímco tartanem pokrytá „kabina“ je jakousi teatrální schránkou, vizuální stránka videa zdaleka nedosahuje obrazových kvalit

může být silnou, ale i slabou stránkou, hodnocení však musí probíhat v nějakém kolektivním kontextu a z toho se Strážková (snad) vědomě vyvazuje.

Přestože z balkonu v prvním patře působí výstava výtvarně vyváženě, včetně povedených a funkčních vodicích prvků na podlaže, z pohledu diváka v sále je dílo Kataríny Hládekové poněkud odstrčené, a to i svou nevýraznou barevností a malým měřítkem oproti ostatním dílům. Naopak ve srovnání s předchozí prací umělkyně je aktuální trojice objektů poměrně monumentální i výrazně barevná. Jejich strohá grafičnost je doplněna vizuálně silnými a dnes velmi populárními tisky na látku. Motivy s estetikou retrofotografií, doplněné o feministické aspekty, jistě nejsou úplně originální. Ústřední snímek velmi připomíná slavný cyklus *Ženy s fotoaparátem* (2014) od Anne Collier. Nedá se říct, že by se v případě Hládekové jednalo o krok zpátky či dopředu. Přítomné dílo je určitě poněkud jiné než její předchozí práce, ale opět – jakoby pod tlakem ceny – je i zde patrná určitá snaha zalíbit se. Možná by však jednotlivé objekty jen potřebovaly samostatný a pohledově nižší prostor, aby je bylo možné doopravdy docenit.

Na hlavní otázku letošního ročníku odpovídám, že vyhrát by měl Matyáš Chochola. Důvody jsou však poměrně pragmatické. Po možná více než šestiletém rozvíjení vizuálního jazyka, kombinujícího machismus s tuningovou estetikou, šamanstvím, designem non-stop barů a některými prvky postmoderní módy, a po svém letošním představení na přehlídce Manifesta v Curychu, předvádí Chochola ve Veletržním paláci asi nejvypilovanější verzi svého stylu, za kterou už opravdu



Pohled do výstavy – vlevo instalace Anny Hulačové a Johany Strážkové, vpravo Laure Prouvost. Foto Peter Fabo

čteného textu. Ten, přestože má pro Čermáka typickou negradující povahu a line se víceméně v jedné obsahové i intonační linii, nabývá v některých rétorických obrazech rytmu úderů kladivem.

Odpusťte vítězi

Instalaci Johany Strážkové s novým filmem a galerijním podstavcem – pódiem pokrytým linií lentilek dvou barev – je možné z hlediska historie ceny poněkud zjednodušeně vnímat jako tradiční zastoupení „jiného pohledu“. Na rozdíl od všech ostatních nelze vůbec zařadit Strážkovou do žádného opravdu současného směru západního umění. Vzdáleně by se snad její práce dala přirovnat k některým starším videím Pierra Huygha či Neila Beloufy, a to určitým jemným, nejasně vykresleným výzkumem narativních a scénických konstrukcí ve filmovém materiálu, pohráváním si s abstrakcí, smyčkami a propojeními. To

snad nejde jít dále. Přes všechny zmiňované problémy materiální excesivity, která se však poměrně dobře hodí k vyhocené, a přesto křehké maskulinitě, již Chochola představuje, se jedná o umělecky nejucelenější a určitě „nejkompetitivnější“ instalaci tohoto ročníku. Nejsem si však jist, zda mu porota právě tohle všechno odpustí.

Autor je ředitel Centra současného umění Futura.

Cena Jindřicha Chalupického: Finále 2016.

Veletržní palác, Praha, 5. 10. 2016 – 8. 1. 2017.

Lunchmeat 2016

Festival elektronické hudby, na kterém se příliš netančí

Letošní ročník festivalu Lunchmeat přinesl pro mnohé program snů. Představil jména, která jsou v rámci současné elektronické „posttaneční“ hudby stavěna na vrchol pomyslného žebříčku. Také ale mimoděk poukázal na možné limity současné alternativní klubové scény.

MARTIN BLAŽÍČEK

Festival Lunchmeat je v promo materiálech označován jako „festival pokročilé elektronické hudby a nových médií“. Jeho deklarovaným zájmem je hudba, která přesahuje parametry klubové scény a míří k alternativním formám, často s využitím netradičních projekcí, laserů nebo dalších technických vychytávek. Tihnutí k dekonstrukci tanečních rytmů, hledání nestandardních zvuků či celých zastřešujících konceptů lze nakonec v klubové elektronice sledovat již mnoho let. Zejména díky vydavatelstvím, jako je Raster-Noton, Avian nebo Modern Love, se posouvá pojetí taneční hudby od repetitivnosti k produkci zkreslených zvuků, kolabujících rytmů a atmosférických ploch. V pozadí jsou navíc často propracované formální koncepty. Sonická paleta a typický charakter zvuku taneční hudby zůstávají, stejně jako mód párty s frontální pozicí DJe a velkolepou scénickou projekcí, proměňuje se ale způsob, jakým je zvuk organizován – namísto fyzického prožitku hypnotických tanečních rytmů je preferován soustředěnější poslech, případně pasivní přijímání intenzivní zvukové masy.

Dekonstrukce taneční hudby

Takto vykonstruovaná anomálie je zcela jistě osvěžující ve světě taneční hudby. Klubové prostředí totiž přináší řadu stereotypních očekávání a právě vůči nim se zmíněné postupy dlouhodobě vymezují. V případě letošního Lunchmeatu se však tato „jinakost“ paradoxně obrátila proti jeho vlastním dobrým úmyslům. Zejména první část festivalu se nesla v duchu radikálního odklonu od snadno vstřebatelné taneční hudby – jako by byl prohrěšek působit alespoň trochu zábavným dojmem. A to i v případě interpretů, jejichž nahrávky jinak zajímavým způsobem balancují na pomezí taneční elektroniky a noise music. Přelévání zvukových textur a pozvolné variace rytmických vzorců, které známe z posledních alb švédského dua Shxcxchcxsh, se v živém podání jeví jako do sebe uzavřené dekonstrukce skladeb, směřující k extrémně zkresleným zvukovým polohám. Příležitostně v nich vyplave zárodek původní melodie, ale vzápětí opět splyne s amorfni masou.

To, co v nahrávkách působí jako chytrá kombinace minimalismu Stevea Reicha, soundtracku z osmdesátých let a power elektroniky, se ukázalo být poutavým, po chvíli však snadno předvídatelným trikem. Pedro Maia – obvyklý vizuální doprovod Shxcxchcxsh – oproti tomu posunul latku alternativního VJingu o velký kus nad standardní úroveň. Jeho sofistikované manipulace poškozených 8mm filmů čerpají sice z dávno probádaných experimentálních postupů, avšak díky intuitivnímu načasování, přiznaným digitálním vsuvkám a propojení se zvukem nevypadaly vůbec anachronicky a místy pozvedávaly koncert z propastné nudy.

O mnoho zajímavěji působil analogový psychedelický pop britského dua Sculpture, které bylo překvapivě hned první položkou v programu. Divokým kolážím tanečních rytmů, syntezátorů a nalezených zvuků z magnetofonových pásek, které vytvářel Dan Hayhurst, skvěle sekundoval optický gramofon Reubena Sutherlanda. Přístroj je založen na sto let starém principu zoetropu – rotujícím kotouči s frázovanou animací. Do zcela nových končin jej však posouvá bizarně eklektická směs animovaných komiksových figurek, překreslených počítačových animací, gifů a elektronických artefaktů, jakoby vržená zpět do pravé historie pohyblivých obrazů. Zvukové Sculpture připomínají zrychlenou kombinaci hudby americké experimentální skupiny Negativland a hauntologických nahrávek z labelu Ghost Box. V rámci festivalu šlo o jeden z mála výrazně odlišných a osobitých přístupů ke zvuku i obrazu.

Cesta k apokalypse

Živý set jedné z největších žánrových superstars Rolyho Portera dle očekávání vycházel z jeho posledního alba *Third Law* (2016) a byl zcela v souladu s přívlastky, jež se s jeho hudbou obvykle pojí: epický, mysteriózní, ohromující, senzoricky vyčerpávající. Jako jeden z mála interpretů Porter naplno využil výkon aparátu a odehrál intenzivní power-play na hranici fyzického vyčerpání publika. Jeho hudba by navíc mohla posloužit jako ilustrativní model celé posttaneční scény: silové

elektronické zvuky se proplétají s mystickými vokály a orchestrálními samplers, načasované zvukové ataky směřují k téměř apokalyptickým vyústěním v precizně vyváženém zvukovém narativu. Byla-li klubová hudba minulých let ve znamení transcendence, nové elektronické psychedelie a hypnotické repetitivnosti, v současné době evokuje přestrukturovanou a nekompromisní cestu k nevyhnutelné apokalypse. Jako by absorbovala mimovolnou eklektičnost internetu, využila veškeré dostupné technické možnosti doby a tento materiál akcelerovala v proud zdánlivě nekončících smyslově intenzivních podnětů.

Po vizuální stránce naznačil letošní Lunchmeat hranice současných VJských technik. Je sice možné dále zvyšovat výkon a počet projektorů a laserů, autorská invence se však bohužel nikam dál neposouvá. Již úvodní koncertní instalace *The Well*, na níž spolupracovali britský hudebník Koreless s vizuálním umělcem Emmanuelem Biardem, byla sice obrazově opulentní, ale zároveň šlo jen o technicky dokonalou variaci na známý fakt, že laserem lze v mlze nakreslit čáru i kruh. V podobném duchu se vyvíjel vizuál londýnských patten, a to i přesto, že toto duo obvykle s velkou invencí vstřebává estetiku postinternetu a virtuálního světa obecně. Kromě standardizovaných pohybů laserových paprsků tak vynikly zejména VJské sety s využitím 3D animací a virtuálních objektů, případně alternativní či analogové přístupy k živé tvorbě obrazu. Ty sice nedosahují spektakulárních efektů, naznačují ale možnou cestu vývoje směrem k drobným, umírněně rafinovaným scénickým řešením.

I přes jistou dramaturgickou monotónnost se stává Lunchmeat festivalem, který není dobré promeškat, pokud si chcete vytvořit obrázek o aktuálním stavu alternativní elektronické hudby. Dokazuje, že i v domácích podmínkách lze uspořádat akci s účastí tvůrců, kvůli nimž jsme museli v minulosti cestovat do Berlína na festivaly Atonal nebo CTM. Autor je audiovizuální tvůrce a pedagog na FAMU.

Lunchmeat. Praha, 14. 10. 2016.



Sculpture. Foto Dita Havráňková

To prázdno jsi ty

Záhada jménem patten a jejich Ψ

V tvorbě londýnského projektu patten se setkávají prvky mnoha současných žánrů elektronické scény. Svou temnělou atmosférou a enigmatickou estetikou duo odkazuje také k witchhouseovému pojetí gotiky a v lecčems navazuje i na průkopníky synthpopu z počátku osmdesátých let, jakými byli Chris & Cosey.

FRANTIŠEK FORMÁNEK

Za britským experimentálně elektronickým projektem patten stojí už deset let tajemný producent, vystupující pouze pod pseudonymem D. Na začátku roku 2015 k němu přibyla neméně tajemná A, o níž je známo, že pochází z Francie a stejně jako D nyní žije v Londýně. Dalšíh biografických informací se ovšem od dvojice nedočkáme a pozornost je třeba obrátit k tvorbě. Aktuální album *Ψ* je svým enigmatickým názvem a twinpeaksovskou atmosférou pro stylizaci patten příznačné.

Nejasná identita

Svou neosobní estetiku patten částečně sdílají s rovněž londýnským producentem Burialem, který také dlouho odmítal odhalit svou identitu. Zatímco ale Burial zásadně nevystupuje živě a téměř neposkytuje rozhovory, patten čile koncertují a o své tvorbě rádi diskutují – jakoli mohou některé jejich odpovědi působit poněkud záhadně. Když například dvojice vyplňovala dotazník k mixu pro server Dazed, použila místo slov odkazy na různá hesla Wikipedie. Jindy z odpovědí vyvstávají jen další otázky. Například na dotaz, jak jejich hudba zapadá do současné londýnské scény, reagoval D zamyšlením: „Nedokážu slyšet vlastní hudbu. Nevím, co je to moje hudba, nevím, jak zní. Když se zamyslíš nad sebou a nad svým světem, je uprostřed podivné prázdno. A to prázdno jsi ty.“

Z rozhovorů s patten vyplývá, že své desky pokládají pouze za jednotlivé momenty v nepřetržitém tvůrčím procesu, které na koncertech nechávají zmutovat do nových, nečekaných tvarů. V rozhovorech zase často převrací pozice tazatele a dotazovaného, čímž získávají zpětnou vazbu, kterou pak mohou využít. Podobně patten nahlíží i na publikum, o němž se domnívají, že jejich hudbu dále rozvíjí pouhým poslechem, a produkuje tak na základě mnoha proměnných, jako je vkus, nálada nebo prostředí, potenciálně nekonečný počet verzí jedné nahrávky. Tento přístup uplatňoval D na svém labelu Kaleidoscope, na němž v rámci série Limited Dubs vycházely audiokazety o nákladu jednotek až desítek kusů, z nichž každá byla nahrána zvlášť, a tudíž každý kus byl originál.

Poměrně osobitý postoj mají patten i k personálnímu obsazení. Ačkoliv se obvykle mluví o duu D a A, jedná se o otevřený kolektiv, jehož součástí se načas stávají i další hudebníci. D v narážce na filosofický koncept Theseovy lodi tvrdí, že by projekt patten zůstal stejný,

i kdyby z něho odešli všichni původní členové. Taková situace se mimochodem nedávno odehrála u Hype Williams, které tvoří nebo aspoň donedávna tvořili především Dean Blunt a Inga Copeland. Toto uskupení údajně založil mysteriózní manželský pár Father Ronnie Krayola a Denna Frances Glass jako proměnlivý projekt, ve kterém se budou střídat různí muzikanti. Nejnovější album Hype Williams s názvem *10/10* (2016), vyšlo před několika měsíci na Bandcampu bez uvedení autorských kreditů. Denna Frances Glass později napsala, že Blunt ani Copeland už v Hype Williams nefigurují. Je ovšem dost dobře možné, že manželé-zakladatelé jsou pouhým výplodem fantazie Blunta a Copeland, a že tedy jde o jakousi kaufmanovskou mystifikaci, testující důvěřivost posluchačů. Ať je to, jak chce, jedná se o pokus nechat rozplynout osobnosti hudebníků a naopak zdůraznit jejich tvůrčí gesto – a to je i případ patten.

Zmatení žánrů

Nepřekvapí, že ani žánrové vymezení *Ψ* není jednoduché. Jsou zde prvky grimeu, trapu, footworku, ambientu, ale i witch houseu. Jako nejpřiléhavější se jeví vágní označení „bass music“, s odkazem na podobně žánrově nezařaditelné a měňavkovité projekty, jako jsou Arca, Rabit nebo Lotic. Album je prosyceno zvuky z legendárního bicího automatu

Roland TR-808, oblíbeného dnes zejména mezi trapovými producenty. Oproti chaotickým beatům z předchozích alb *Glaqjo Xaacsso* (2011) a *Estoilé Naiant* (2014) je rytmická složka na *Ψ* osekaná a zdánlivě repetitivní. Když už je ale posluchač téměř zhypnotizován, rytmus se na chvíli zastaví a jasná struktura se rychle rozpadne. Podstatnou součástí této téměř čistě elektronické nahrávky, kterou jen minimálně narušují ozvěny reálného světa, je ženský vokál. Ten je však pokroucený a navrstvený mezi zlověstné syntezátorové plochy tak, že zní pouze jako neurčitá nostalgická vzpomínka na dobu předtím, než svět ovládli nelítostní roboti. Slova nejsou příliš srozumitelná a je na posluchačích, aby do nich sami vtiskli nějaký význam.

Soudě dle rozhovorů, neusilují patten o to, aby byli součástí nějaké scény nebo snad měli vlastní žánrovou příhrádku, do níž by je bylo možné zařadit. Nejsou ostatně žánrová označení pouhou berličkou, s jejíž pomocí se pokoušíme uchopit něco, co je ve své podstatě neuchopitelné? Nedostáváme se snahou označit vše nálepkami typu „post“, „future“ nebo „neo“ do absurdního uzavřeného vesmíru, ve kterém už nevnímáme hudbu samotnou? Odpovědi sice patten neposkytují, je ale důležité, že k takovým otázkám alespoň vybízejí.

Autor je hudební publicista.

patten: Ψ. Warp Records 2016.



A a D neboli patten. Foto Tonje Thilesen

hudební zápisník

Konec kulturního prostoru Školská 28

TOMÁŠ PROCHÁZKA

Po dlouhém období nezaručených zpráv z kuloárů letos v září definitivně zanikl Komunikační prostor Školská 28 v té podobě, jak ho známe už déle než dekádu. Svou dramaturgickou činnost totiž ukončil tým kolem Dany Recmanové a Miloše Vojtěchovského. Ze zprvu nevyhraněné malé pražské galerie a zkušebny (a přilehlého zanedbaného dvorku) se jim podařilo vytvořit místo, kde se zcela přirozeně střetávali výtvarníci s hudebními experimentátory a audiovizuálními tvůrci, a patrně nejdůležitější scénu tuzemské volné improvizace. Provozovatelem Školské 28 je sdružení DEAI/Setkání, které je úzce propojené s Linhartovou nadací a v součinnosti se společností 10:15 Management provozuje také klub Roxy

a Experimentální prostor NoD. Linhartova nadace minimálně od roku 2014 plánovala ve Školské vybudovat tibetské kulturní centrum (projekt Tibet Open House), o čemž se dnes již bývalí dramaturgové dozvěděli náhodou až letos. Nicméně už delší čas byli vystaveni nejistotě ohledně podpory ze strany provozatelů a čelili opakovaným výtkám, zejména pak kvůli tomu, že nevytvářejí zisk. Tyto okolnosti nakonec vyústily v jejich odchod. Školskou tedy od října převzala nová produkční, která má za úkol dotáhnout poslední rok čtyřletého grantu. V nově vypracované grantové žádosti pro léta 2018 až 2021 se sdružení DEAI/Setkání údajně zmiňuje o pokračující spolupráci s některými z dosavadních kurátorů – ti však o ničem nevědí a s novým vedením se spolupracovat nechystají.

Zajímavé je načasování celé věci. V nedávné době totiž několik nezávislých divadel adresovalo spolku DEAI/Setkání otevřený dopis kritizující „tržní“ přístup vedení Experimentálního prostoru NoD. Na základě vlastní zkušenosti v něm hovoří o „nevstřícnosti, neupřímnosti a nízké úrovni empatie, která je pro spolupráci v uměleckém prostředí pro úspěch nepostradatelná“. Text, který vyvolal reakci na webu NoD, v jednotlivých bodech poukazuje na to,

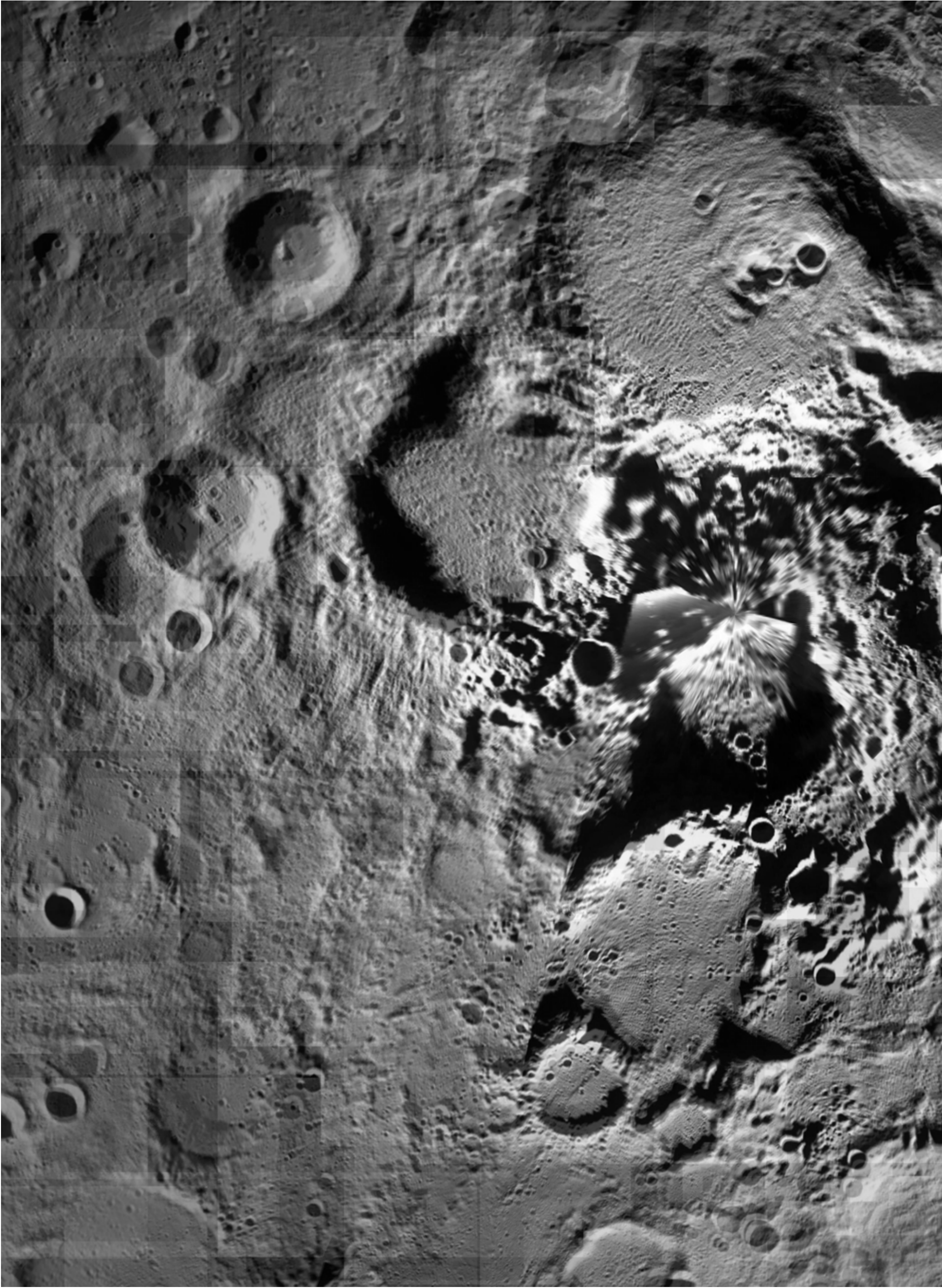
jak se reálné fungování NoDu vzdálilo cílům uvedeným v žádosti o grant. Citované formule – například, že „NoD je prostor otevřený uměleckým i společenským experimentům, ať již se jedná o experimentální formu divadla nebo přístup ke vzdělávání, poznávání a boření předsudků“ – můžeme zajisté považovat za běžnou grantovou novořeč, jakou používají v komunikaci s ministerstvem kultury, magistrátem a dalšími potenciálními chleboďárci všichni. Je ovšem pravda, že divadlo tu poslední dobou existovalo spíše navzdory vedení – jako takový trochu eskapistický koutek několika trpěných nadšenců uprostřed dobře rozjetého podnikatelského záměru. Člověk se při pohledu na prosperující bar a taneční produkce v klubu Roxy může jen stěží ubránit dojmu, že divadlo zde slouží jen jako fíkový list, jenž má zakrýt současný komerční charakter celého projektu a bez kterého by se možná nepodařilo dosáhnout na granty.

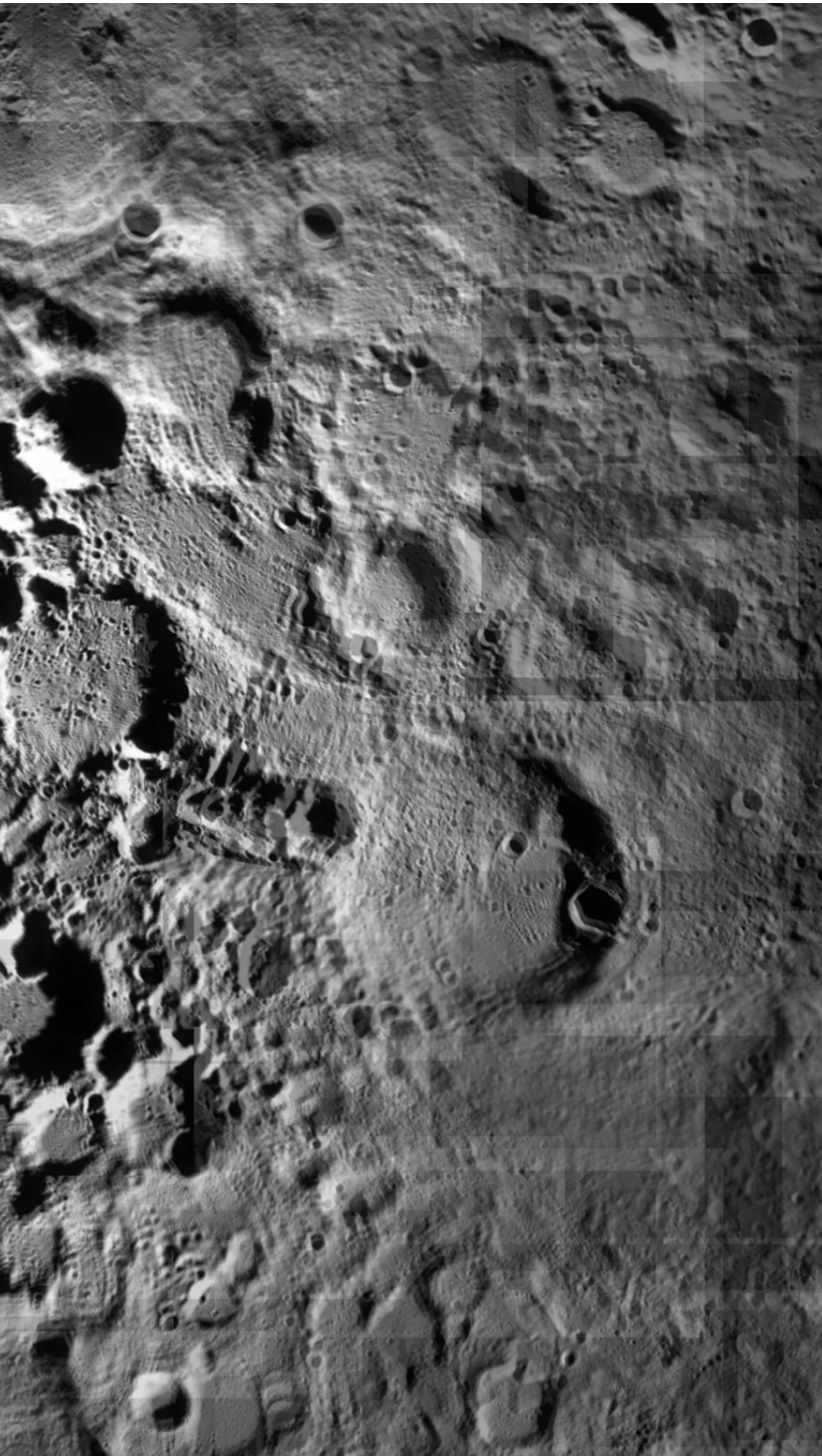
Původní duch NoDu se postupně vytrácí v podstatě už od roku 2001, kdy ve funkci uměleckého ředitele skončil Křištof Kintera, jehož příliš svobodomyslné vize narážely na kulturu chill-outů a večírků. Za připomenutí stojí i kontroverzní odvolání Milana Mikulášťika z pozice kurátora Galerie NoD

a následná parodie na výběrové řízení, z níž vzešel jeho zástupce Jiří Machalický. Důraz na „výkon“ a co nejvyšší návštěvnost se samozřejmě zásadním způsobem podepsal i na produkci Roxy, které dnes není o mnoho zajímavějším prostorem než jiné komerční pražské kluby, v nichž se hraje taneční hudba.

Školská 28 byla oproti tomu místem se silným étosem, navíc ideově propojená s nadací Hermit a jejím výjimečným projektem Centra pro Metamédia, v jehož rámci se Miloš Vojtěchovský v devadesátých letech v klášteře v Plasech u Plzně pokoušel o podobnou dramaturgii. Spojovala umělce různých oborů, národností i generací, a pokud jde o pozitivní vibrace, těžko někdo mohl tibetským buddhistům připravit lepší podmínky. Ti ovšem zcela jistě netuší, jak významný kulturní prostor musel kvůli jejich centru zaniknout. A netuší to očividně ani zástupci Linhartovy nadace, neboť program ve Školské nesledovali. Na druhou stranu je ale třeba ocenit, že svým nekonáním dramaturgům poměrně dlouho dopřávali relativní klid na užitečnou práci. V každém případě bude Školská 28 mnoha lidem chybět a bude těžké ji nahradit.

Autor je hudebník a divadelník.





Jan Šerých: Mrak, 2016

Autor skládá mapu měsíční krajiny z vizualizací dostupných na Google Maps. V důsledku technických a lidských chyb však měsíční povrch není zbrázděný jen nepravidelnými strukturami kráterů, ale také mřížkou tvořenou švy mezi jeho dohromady sesazenými digitálními reprezentacemi.

Básník, jemuž nemůžeme rozumět

Významný německy píšící básník židovského původu Paul Celan opakovaně přitahuje pozornost českých překladatelů. V nedávné době se dočkal hned několika knižních překladů do češtiny. Jak je v nich řešena nedořečenost jeho básní a jak si překladatelé poradili s náročným jazykem originálu?

JOSEF HRDLIČKA

Paul Celan patří k nejvýznamnějším básníkům doby po druhé světové válce. Přeložen byl do řady jazyků a jeho dílo podnítilo četné interpretace jak z pera literárních teoretiků, tak filosofů a básníků. Psali o něm Jacques Derrida, Hans-Georg Gadamer, Maurice Blanchot, Peter Szondi či Yves Bonnefoy. Bez nadsázky lze říct, že Celanovy básně významně ovlivnily dílo mnoha, zejména německojazyčných básníků i způsob uvažování o poezii.

Temnost básně

Celanova slavná Fuga smrti, napsaná v roce 1945 a původně zařazená do jeho první sbírky *Der Sand aus den Urnen* (Písek z uren, 1948), začíná verši „Černé mléko jitra pijem je navečer/ pijem je v poledne zrána pijem je v noci/ pijem a pijem“ (překlad Ludvíka Kundery). Často zmiňovaný sugestivní obraz černého mléka ovšem není originální Celanovou metaforou. Objevuje se u jeho krajanky a přítelkyně Rose Ausländerové i dalších básníků z autorovy rodné Bukoviny. Řada z těchto souvislostí vyšla najevo až po Celanově smrti a do jisté míry proměnila pohled na jeho nejznámější báseň i celé jeho dílo. Tyto okolnosti před nedávnem v češtině shrnul Radek Malý v knize *Domovem v jazyce. České čtení Paula Celana* (2012). Ani u Malého, ani u jiných autorů se ovšem nepíše o tom, že obraz černého mléka najdeme i leckde jinde než u bukovinských básníků. Například už v deváté runě *Kalevaly*. Výskytů v moderní literatuře, které Celan mohl znát, je více (včetně Paula Claudela nebo Rainera Marii Rilka). Delší pasáž věnoval obrazu černého mléka Gaston Bachelard ve své knize *La terre et les rêveries du repos* (Země a snění klidu, 1948) a jistě by se našly ještě další doklady. To nic nemění na skutečnosti, že s Fugou smrti se z tohoto obrazu stává společný majetek a dalo by se říct topos, kdyby jeho významy nebyly tak různorodé.

Pokud je u Celana něco osobitého a původního, je to spíše ono opakované „pijem“, které z obrazu dělá silnou existenciální metaforu. První lidská potrava se ve Fuge smrti mění v něco tísnivého, co dusí svou nesnesitelnou blízkostí, v paradoxním a vlastně souznačném kontrastu s hrobem hned v dalším verši, který mluví kopou v povětrí a kde se neleží těsně. Básni byla vytýkána hudebnost až příliš harmonizující její téma (což Celan sám nelibě nesl). Pokud ale čtení zpomalíme a zastavíme se u jednotlivých veršů, pod onou hudebností se vynoří rovina vnitřně rozporných obrazů, které se takové interpretaci vymykají. Švýcarský romanista John E. Jackson v monografii, kterou Celanovi před několika lety věnoval, označuje tuto práci s jazykem básníkovým vlastním termínem Gegenwort (respektive ve francouzštině contre-parole), což můžeme přeložit jako „protislovo“. Celan termín používá v Meridiánu, řeči, kterou pronesl při udělení Büchnerovy ceny v roce 1960. „Protislovo“ pronáší v Büchnerově *Dantonově smrti* (1835, česky 1922) žena jednoho z Dantonových druhů Lucile. Po popravě, ve chvíli, kdy už je po všem a něco takového nemá nejmenší smysl, zamyšleně zvolá: „Ať žije král!“ Celan pasáž komentuje takto: „Jaké slovo! To je protislovo (...) je to akt svobody. Je to krok (...) nevzdává se tu hold žádné monarchii ani zakonzervovanému včerejšku. Vzdává se tu hold majestátu absurdna zrozenému pro lidskou přítomnost.“

Celanovu řečovou strategii bychom mohli označit slovem „temnost“, což je termín často používaný v poválečných diskusích o poezii. Literární teoretik Hugo Friedrich s ním například operuje ve známé *Struktuře moderní lyriky* (1956, česky 2005), podobně John E. Jackson se zabýval genezí temnosti v moderní poezii. Také Celan v Meridiánu zmiňuje „temnost“, která je vytýkána současně

poezii. U něj má ale poněkud jiný, ostřejší odstín než u Friedricha. Zatímco pro Friedricha je to prostředek, který básníci používají víceméně záměrně, pro Celana představuje temnost základní rys básně, je pro ni konstitutivní a je jí „vrozená“. „Jinými slovy, báseň přichází na svět temná; přichází na svět jako výsledek radikální individuace, jako kus řeči,“ píše v přípravných poznámkách k Meridiánu.

V Celanových úvahách se zračí významný posun v chápání poezie, který můžeme sledovat po druhé světové válce. Zatímco pro modernismus a předválečnou avantgardu je důležitý obraz, Celan sice s obrazy pracuje, ale báseň je pro něj mnohem blíže řeči, promluvě, která oslovuje, ale také se odmlčuje a doznívá v paměti. Jeho obraz černého mléka nestojí na vizuálních konotacích, neevokuje impresionistickou práci s barvami jako obrazy básníků, které zmiňuje Bachelard. Celanův obraz oslovuje a vyvolává reakci, jako by báseň byla protějškem v rozhovoru. V úvahách o temnosti v poezii dochází Celan až ke konstatování analogie mezi člověkem a básní. „Temnost básně = temnost smrti. Lidé = smrtelníci. Proto báseň znamená památku mrtvých, platí za to nejlidštější v člověku.“ Tuto lidskou dočasnost dobře zaznamenává první část básně Hlasy, úvodní ve sbírce *Sprachgitter* (Mříže řeči, 1959). Obrazy jsou tu ve své vizuální působnosti podřízené času, jsou nesené hlasem. Styl básně nás nutí je spíše zaslechnout, zaznamenat jejich dotek v čase, než si je prostě představovat: „Hlasy, do zeleně/ hladiny zaryté./ Když se ledňáček ponoří,/ zabzučí sekunda;/ Co při tobě stálo/ na obou březích,/ vstupuje/ požaté do jiného obrazu.“

Černé vločky

Celanova poezie i celý jeho život jsou poznamenány smrtí rodičů v koncentračním táboře i výčitkami, že on sám se podobnému osudu vyhnul. Ke smrti svých rodičů a zvláště matky se Celan vrací v řadě básní, například v Černých vločkách z roku 1943, nedávno poprvé přeložených do češtiny Radkem Malým, které evokují úvodní obraz o něco pozdější Fugy smrti. Černé vločky jsou zvláštní tím, že ústřední část básně tvoří dopis, v němž matka oslovuje svého syna, a řeč se tak v básni složitě vrací tam a zpět, mezi synem a matkou, ale také mezi životem a smrtí: „když ledová kra, růžová, puká. Když práší sníh z kostí/ tvého otce, podkovou drcená/ píseň o cedru.../ Šátek, jen šáteček malý, ať opatruji/ teď, když se učíš plakát, po mém boku/ úzkost světa, jenž nikdy nezazelená se, dítě mé, tvému dítěti!/ Krvácel, matko, mně navzdory podzim, pálil mě sníh:/ hledal jsem svoje srdce, ať pláče, našel jsem dech, ach léta,/ byl jako ty./ Přišla mi slza. Šátek jsem utkal.“

V posledních verších syn odpovídá matce v řadě nezvyklých, paradoxních obrazů, které vyjadřují silné emoce, přestože tu nenajdeme žádný přímý výraz žalu. I věta „přišla mi slza“ znejišťuje jistou distancovaností. Drásavý patos Černých vloček působí ale hlouběji, jako by se všechnen smutek přesunul do tkáně světa – podzim krvácí, sníh pálí. Hledání srdce, tedy niternosti, vede k dechu, který spojuje nitro s vnějším světem – a ten je přirovnán k matce. Vzpomínka na mrtvé je pro Celana vzduchem, který dýchá. Když v pozdějších básních často a složitě používá motiv dechu, matku v té souvislosti již nezmiňuje, úzkostnost Černých vloček se v tom všem ale odráží a citované místo poskytuje jeden z klíčů k pozdějšímu dílu. Poslední verš básně odkazuje k motivu šátku, který matka chce uchovat, a Celan jej implicitně přirovnává k básni, již dokončil. Báseň se tak stává ne prostou vzpomínkou, nýbrž hlasem, dechem, který vzpomínku uchovává. Motiv básně, kterou syn věnuje své matce, vzdáleně připomene neméně silné a důmyslné místo u Françoise Villona,

kteří v *Závěti* (1461, česky 1927) odkazuje své matce modlitbu k Panně Marii. I u Villona promlouvá v básni matka a v kontextu *Závěti*, založené na výrazném hlasu básníka, je tato změna hlasu neméně silná než u Celana.

Vedle „protislov“ je pro Celana důležitá oslovující, dialogická řeč. Zvláště v raných básních má občas blíže k písňovému tónu, jako třeba v básni Osiko. Obvykle se ale oba typy řeči mísí, i v Osice jsou dvojverší založena na rozporu, což dialogu dodává naléhavost cizího hlasu – který slyším, vnímám, možná i vím, co mi chce sdělit, ale to podstatné je v emoci, smutku, který slova nesou. Celan je básníkem, který oslovuje, ale zůstává v jádru temný. Asi podobně, jako když s někým důvěrně hovořím, docházím srozumění, ale ten druhý stále zůstává tam na druhé straně a uchovává si svou neproniknutelnost, svou nedotknutelnou osobitost. Víím, že je to on, vnímám integritu jeho osobnosti, ale pochopitelně ji nedokážu převést na slovní formuli. Podobný nárok kladl Celan na své čtenáře, očekával, že takovým způsobem budou jeho básně číst, a těžce nesl veškerá nedorozumění kolem své poezie. Neustálý rozhovor a zároveň vzdálenost, až cizost jeho účastníků, kterou snad můžeme chápat jako hypersenzitivní zachycení druhé osoby, najdeme v básni Mříže řeči. Už název naznačuje, jak řeč intimně spojuje a zároveň nepřekonatelně odděluje – jako „dva/ doušky mlčení“.

Obtíže tlumočení

S tím vším se musí vypořádat překladatel. Při překládání Celanovy poezie nejde jen o pochopení významové stránky a přetlumočení do jiného jazyka. Určující roli hraje složitá a často nejasná souvislost dialogické řeči. Celanova poezie vyžaduje zvláštní přesnost. Často právě tam, kde není zcela srozumitelná, si významově rozporné místo žádá co nejpresnější přetlumočení tónu. Překladatel by měl Celanovy verše číst nejen chápavým, řečnickým hermeneutickým způsobem, ale také dialogicky, jako řeč, která podněcuje k odpovědi nejen svým sdělením, ale také svou konkrétní nejasností, jež se často odráží v dalších verších. Tlumočit by měl i tuto naléhavost řeči.

Od konce padesátých let překládal Celana do češtiny Ludvík Kundera. V šedesátých letech se objevily dokonce čtyři překlady Fugy smrti (od Jiřího Gruši, Jiřího Kovtuna, Jana Skácela a právě od Ludvíka Kundery). Na to navazuje několik dalších překladatelů po roce 1989. Nejsoustavněji bezesporu Celana do češtiny uvedl právě Kundera, jehož překlady vyšly knižně ve výboru *Sněžný part* (1984). Kundera ve svém průřezu Celanovým dílem stanovil určitou normu pro tlumočení Celana do češtiny – se všemi obtížemi, které to obnáší.

Celanovy básně se vyznačují velkou významovou koncentrací, prakticky v nich nenajdeme zbytečná slova, a ve velké míře využívají možností němčiny, přičemž mnohde jdou za hranici vědomé deformace. Překladatel se na mnoha místech musí rozhodovat, zda být co nejdoslovnější i tam, kdy přenos cizí konstrukce funguje v češtině jinak, nebo zda parafrázovat a jakým způsobem. V básni Třpyt používá například Celan neologickou složeninu „Übersternte“ ve verších „liegst du im Sand neben mir/ Übersternte“. Překladatel musí zvolit, zda se pokusí o ekvivalent, který v češtině bude mnohem rušivější než v němčině (například „přehvězděná“), anebo se uchýlí k parafrázi jako Kundera: „ležíš vedle mne v písku/ nad tebou hvězdy“, i když se tím něco z básně ztrácí. Kundera si byl obou těchto úskalí vědom a zvolil cestu bližší prvnímu z nich – obvykle se snaží držet zvláštnost Celanovy řeči i tam, kde výrazně zasahuje do češtiny. Není ale důsledný a na řadě míst naopak parafrázuje, poetizuje a učesává

O českých překladech Paula Celana



Anselm Kiefer: Černé vločky, 2006

verše tak, aby odpovídaly očekávanému významu – a ne vždy je jeho překladatelské řešení pochopitelné. V básni Šibolet například vkládá naprosto zbytečný a rozměňující verš vysvětlující, co je jednorožec: „Jednorožče,/ *zvíře z báji*:/ ty víš, co jsou kameny,/ ty víš, co je voda...“ V básni Corona verše „Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,/ daß den Unrast ein Herz schlägt“ překládá Kundera: „Je čas, aby se kámen odhodlal rozkvést,/ aby tlouklo *neposedné* srdce“, což Radek Malý adekvátněji převádí: „Je čas, aby se kámen odhodlal kvést,/ aby neklid tloukl srdce“. Poetizující parafráze typu „neposedné srdce“ v tomto případě ruší řadu stupňujících se obrazů a místo významové inverze prostě banalizuje. Je však třeba uznat, že Kunderův překlad není špatný a místa, která mu lze vytýkat, nenarušují podstatně celek překladu. Kundera také Celana překládal do češtiny ve větším rozsahu jako první a musel hledat způsob, jakým si s tímto obtížným básníkem poradit.

Radek Malý se hlásí k Ludvíku Kunderovi a jeho překlady vydané v knize *Černé vločky* (2015) na něj v tom lepším také navazují. Jak naznačuje příklad z básně Corona, vydává se cestou zpřesnění tam, kde to Celanovy básně vyžadují, a neváhá ponechat Kunderovo řešení tam, kde je evidentní. Svůj výbor z Celana koncipoval Malý jako průřez básníkovým dílem, oproti podobně pojatému Kunderovu výboru jej ale rozšiřuje o rané básně a básně z pozůstalosti a také, podobně jako Kundera, uvádí úryvky z Celanových řečí. To se mi nicméně jeví značně problematické už u Kundery. Zvláště Meridián, již zmíněná slavná řeč, kterou Celan pronesl při přebírání Büchnerovy ceny, jako hutný a vnitřně velmi soudržný text tvoří důležitý pendant k autorovým básním a nelze z něj beze ztrát vybírat

úryvky. Do jiných jazyků bývá obvykle překládán integrálně i s patřičným komentářem.

Umravňování Celana

Psycholožka Eva Syřišťová se Celanem zabírá delší dobu, překládala jej a psala o něm. Na jejím výboru *Báseň – domov v bezdomoví Paula Celana* (2012), vydaném vlastním nákladem, je patrné nefilologické východisko překladatelky. Především v tom, jak s básněmi zachází – nerozpakuje se měnit jejich pořadí, takže netušíme, odkud která báseň pochází, běžně otiskuje jen části básní a nerespektuje veršové členění. Zarovnání veršů na střed (a vůbec amatérsky provedená sazba) ruší často důležitou typografickou stránku Celanových veršů. Nelze nicméně říct, že by po jazykové stránce překlad byl špatný, byť parafrázuje častěji než Kundera. Celé pojetí svazku ovšem prozrazuje, že překladatelce jde o něco trochu jiného než o básně jako takové. Snad o moudrá slova člověka, který prožil krajní zkušenost. V závěrečné poznámce můžeme číst sebejistá slova: „V Celanově básnické reflexi není nic, co by mně bylo cizí, nesrozumitelné, vzdálené.“ Dokonalé porozumění se ovšem vytrácí ve chvíli, kdy Celan říká něco méně konvenčního, možná nepřijemného. Například v básni Schneebett píše „Wir sind ein Fleisch mit der Nacht“, což znamená „jsme jedno tělo s nocí“, nikoli „jsme tělo laskající se s nocí“. V básni Tenebrae překladatelka zase přidává do předposledního verše zájmeno „tvá“, a zcela tak ruší Celanovu významovou inverzi, v níž vůbec není zřejmé, že by Bůh proléval jen svou krev. Hrozivý závěr básně: „Modli se, Pane./ Jsme blízko“ tak přichází vně: „byla to krev, *tvá* krev to byla,/ kterou jsi prolil, Pane“. Příklady by se našlo více a dalo by se říct, že Eva Syřišťová na nemálo místech

Celana „umravňuje“, přibližuje konvenčnímu očekávání.

Za hranicí překladu

Další z celanovských překladatelů Miloš Tomasco na rozdíl od zmíněných výborů vydal v roce 2015 v úplnosti dvě Celanovy sbírky: *Mříž hovorny* (Sprachgitter, 1959) a *Růže nikoho* (Die Niemandrose, 1963). Pro kritiku překladu může být jeho práce nejvděčnejším soustem, protože snad ani nelze hovořit o překladu. Zatímco se jiní překladatelé většinou drží v určitém poli mezi co možná doslovným zněním a nutnou parafrází, Tomasco parafrázi zvolil za normu a v zásadě Celana po svém přebásňuje a interpretuje. Nejde o jednotlivá sporná místa, ale prakticky o celý text, který se tak posouvá mimo obvyklé pojetí překladu. Takový postup je jistě možný, ale bývá zvykem na něj upozornit, jak to dělá třeba Ivan Wernisch. Tomasco jako by často Celanem maskoval své vlastní básnické nápady. Na druhou stranu nejde ani o volné a inspirované přebásnění, tomu se Tomasco jen místy blíží. Spíše je to svévolné upravování Celanových veršů, pro něž je těžké najít důvody a které originál převážně zhoršuje. Uvedu jen několik málo příkladů.

Není výjimkou, že Tomasco ruší pro Celana podstatnou vizuální souvislost obrazů. V básni Stimmen (což by bylo na místě překládat Hlasy, nikoli Volání) čteme verše: „Komm auf den Händen zu uns./ Wer mit der Lampe allein ist,/ hat nur die Hand zu lesen“, doslova tedy: „Po rukou k nám přijd./ Kdo je s lampou sám,/ má ke čtení jen ruku.“ Tomasco však pasáž tlumočí takto: „Po rukou vykroč nám v ústřety./ Kdo s lampou samotem prodlévá,/ k tomu dlaní holá jen promlouvá.“ Z obrazu člověka osamělého s lampou, který může hledět jen do své vlastní dlaně (a číst v ní), se vytrácí důležitost

světla a vidění. Podobně třeba v básni Ein Auge, often v poslední strofě vynechává Tomasco klíčové slovo „slza“ a pomíjí optiku, s níž Celan operuje. V Tomascově verzi čteme: „To tvoje trápení, zpola jen přítomné,/ ostřejší úběžník, čiperný,/ zůstává pro tebe pramenem obrazů.“ Kdežto v přesnější verzi Malého: „Slza, polovičnický,/ ostřejší čočka pohyblivá,/ přináší ti obrazy.“

Někdy Tomascův „překlad“ působí vyloženě jako volně inspirovaná asociace. Původní „es wünscht dir/ das Aug, bildnah und zeitstark“ (doslovně „přeje ti/ oko, obrazubližké a čas odolné“) zní v překladu „přeje ti,/ abys též viděla, aby ti rozkvetla skutečnost, aby ses držela na špici doby své“. Nezřídka se stává, že česká verze textu opomíjí pro Celana důležitá klíčová slova, občas se ztratí například „nikdo“. Dá se tušit, že Tomasco nemá příliš rád abstraktní slova a nahrazuje je barvitými konkréty. Verš „O einer, o keiner, o neimand, o du“ (ó někdo, ó žádný, ó nikdo, ó ty), který tvoří jistou logickou řadu vyhocenou v zájmenu druhé osoby, zní potom takto: „Ó brachu, ó psanče, ó nikdo, ó ty“. Ostrost, mezerovitost a úsečnost Celanova jazyka je u Tomasca nahrazena plynulostí a mnohomluvností. Vytrácí se jiskra, živost obrazu a úspornost výrazu. Tomasca přitom nelze podezřívat z neznalosti němčiny, naopak, v textu i v komentáři projevuje nápaditost a bystrost, nepřijal však roli překladatele, který má sloužit originálu, a ne si vymýšlet.

Občas se v kvaziobrozenském duchu hovoří o „dluzích“, které máme například v překladu. To pokládám za mylnou představu. Celan je ale básník, který dokáže jazyk takřikajíc přiskřípnout, a jeho důkladnější recepce v češtině by mohla příznivě poznamenat alespoň pár básníků. To ale nic nemění na tom, že Celana je nutno číst alespoň napůl v němčině a stále s vědomím, že se nelze zcela srozumět. Autor je komparatista.

Je TTIP skutečně u ledu?

Jaké dopady mohou mít bilaterální dohody o volném obchodu, jsme se zeptali zástupce Evropské aliance veřejného zdraví, který při jejich vyjednávání působí jako obhájce práv evropské společnosti. Neprohloubí tyto dohody nerovnosti v přístupu ke kvalitním potravinám? A jak ovlivní zdraví evropské populace?

TOMÁŠ UHNÁK

V současnosti se zdá, že dovést smlouvu o Transatlantickém obchodním a investičním partnerství (TTIP) k podpisu už není možné. Má tedy ještě smysl se o ní bavit? Mnozí říkají, že s Transatlantickou dohodou je konec nebo že je mrtvá, ale já si to nemyslím. Do vyjednávání byl investován značný politický kapitál na obou stranách Atlantiku a korporace ji nadále podporují, takže po krátké přestávce způsobené volbami ve Spojených státech amerických, v Německu a Francii se dá očekávat návrat této agendy. A co je ještě nebezpečnější, technická vyjednávání během období voleb mohou pokračovat, což by znamenalo další postup bez řádného demokratického dohledu a transparentnosti. Neměli bychom také zapomínat na obdobnou Komplexní hospodářskou a obchodní dohodu (CETA) mezi Evropskou unií a Kanadou, která může jednání o Transatlantickém obchodním a investičním partnerství znovu probudit. Obě smlouvy obsahují velmi podobná ustanovení. Nejkontroverznějším aspektem je systém soudů pro investice, který by umožnil společnostem se sídlem v Kanadě žalovat evropské vlády, pokud by pocitovaly, že jsou jejich investice ohrožovány novelizacemi zákonů. V minulosti například tabákové společnosti žalovaly stát o náhradu škody po zavedení zákonů o standardizovaném balení cigaret nebo chemické společnosti požadovaly náhradu škody způsobené zákazem azbestu. Pozornost je teď zaměřena na Komplexní

hospodářskou a obchodní dohodu a vzhledem k zjevnému uvážnutí na mrtvém bodě na obou stranách Atlantiku by se mohlo zdát, že jednání o Transatlantické dohodě jsou pohřbená. Opakuji, že tomu tak není: tato dohoda vždy získala jednomyslnou podporu na jednáních Obchodní rady, přičemž někteří politici volají po ukončení současných jednání a jejich opětovném spuštění pod novým názvem. Komplexní hospodářská a obchodní dohoda tedy žije dál i přes protesty občanů a rétoriku politiků a Transatlantická dohoda se vrátí.

Evropská aliance veřejného zdraví, již zastupujete, provádí výzkumy dopadů obchodních dohod na zdraví evropské společnosti. Co z nich vyplývá? Obecně řečeno, zdravotní stav populace a politika zdravotních dopadů jsou do značné míry ovlivňovány politickými procesy, které se přímo zdraví netýkají, jako jsou sociální, finanční, obchodní politiky nebo politiky životního prostředí. My se tedy zaměřujeme na obchod, protože se obáváme, že má na náš zdravotní stav negativní vliv. Například Transatlantická dohoda bude mít dopad na kvalitu a cenu obchodovaných výrobků. Smyslem obchodních dohod je snížení cel, a tedy daňové složky ceny tak, aby byly produkty dostupnější a levnější. Zlevnění se však bude týkat především nezdravých produktů a důsledkem jejich zvýšené dostupnosti stoupne výskyt chronických nemocí, které

se stanou obrovskou ekonomickou a sociální zátěží jednotlivých členských států. Dále mohou různé aspekty dohod, jako jsou opatření na ochranu investic, řešení sporů mezi státem a investorem nebo regulování spolupráce, zmrazit legislativu týkající se veřejného zdraví. Evropská směrnice například stanovuje způsob balení tabáku, minimální cenu za jednotku alkoholu nebo označování škodlivosti potravin a o toto vše můžeme přijít. Obáváme se také, že se zhorší dostupnost zdravotní péče a služeb obecného zájmu, jako jsou sociální služby, vzdělávání nebo přístup k pitné vodě, což jsou klíčové faktory ovlivňující zdraví. Nelíbí se nám možnost vlivu obchodního tajemství na transparentnost dat z klinických studií potřebných pro další výzkum, anebo to, že patentový systém může zdražit léky. Příloha Transatlantické dohody o vínu a lihovinách zcela pomíjí téma zdraví a snižování rizik spojených s užíváním alkoholu. Nově se objevila problematika elektronického zdravotnictví a využívání mobilních aplikací namísto návštěvy lékaře. To si žádá pečlivé zvážení. A problematika je i oblast zemědělství.

Co se týče zemědělství, zajímáte se o takzvanou antibiotickou rezistenci. Proč ji vnímáte jako závažný problém? V Evropské unii, na rozdíl od Spojených států, existuje od roku 2006 zákon bránící preventivnímu užívání antibiotik – není dovoleno ošetřovat hromadně zvířata antibiotiky, pokud jsou zdravá. Může to totiž vést



HADIVADLO

Diskuze A2: Fanatismus
Je třeba restartovat modernu? Fanatismus a nihilismus ve 21. století.

Lukáš Likavčan

moderátor

Jakub Ort
teolog
Milena Bartlová
historička umění

hosté

7. 11. 2016
v 19.30 hod.
vstup volný

hostůvadlo

Diskuze se vztahuje k premiéře inscenace Náměsíčníci (imitace a tušení).

www.hadivadlo.cz

ALFRED VE DVOŘE

11 / 2016



1 / DEN MRTVÝCH – DIA DE LOS MUERTOS
MOTUS & LOUTKY BEZ HRANIC & CRISTINA MALDONADO

3 / 15 LET! KREPSKO + ALFRED = FRAGILE PARTY

6 / 7 / 8 / BLUDIŠTĚ SEZNAMŮ
MARTIN SMOLKA A JIŘÍ ADÁMEK

10 / CO DĚLÁM? #5
ROZHOVOR S ROMANEM LESNÝM A MICHAEM DYMKEM

11 / GUNDR
WARIOT IDEAL

13 / ERBEN: SNY
HANDA GOTE RESEARCH & DEVELOPMENT

15 / 16 / 28 DNÍ
WARIOT IDEAL

17 / 18 / KONTRAPUNKT
ANDREA MILTNEROVÁ, RITA GÓBI A JAN KOMÁREK

19 / 20 / VÝŠ
TYHLE

23 / 24 / MUTE
CIE DES PIEDS PERCHÉS

WWW.ALFREDVEDVORE.CZ

pkf < prague philharmonia

KRÁSA DNEŠKA

Cyklus netradičních setkání se soudobou hudbou a jejími tvůrci

3. listopadu 2017, 19:30
Centrum současného umění DOX

MILOŠ ORSON ŠTĚDROŇ a PAVEL KOSATÍK
Večer je součástí programu k výstavě HAVEL

Vstupenky a informace na www.pkf.cz
Cena vstupenky 300 Kč, studenti za 100 Kč
facebook.com/krasadneska/

Partnerem koncertu je DOX



KOLONIALISMUS



VČERA A DNES

OBTÍDENÍ ŽIVÉ LITERATURY TVAR A KAMPÁNĚ ČESKO PROTI ČUDOBĚ VÁS ZVOU NA CYKLUS DISKUSÍ

31.10. 2016 19:00
RASISMUS, POSTKOLONIALISMUS A IMIGRACE
HOSTÉ: VERONIKA ŠŤOŠOVÁ-SALMINEN, IVO T. BUDIL, BRONISLAV OSTRANSKÝ
MODERUJE: RUDOLF VEVODA

21.11. 2016 19:00
KOLONIALISMUS, NEOKOLONIALISMUS A ANGLOSASKÝ SVĚT
12.12. 2016 19:00
OTROCTVÍ V JEHO ARCHAICKÉ I MODERNÍ PODOBĚ A KOLONIÁLNÍ OTÁZKA

KONFERENCE SÁL ÚSTAVU PRO ČESKOU LITERATUŘU AV ČR NA FLORENCI 3 PRAHA 1

DISKUSNÍ CYKLUS VZNIKL ZA LASKAVÉ PODPORY STÁTNÍHO FONDU KULTURY MK ČR



Se Zoltánem Massaym-Kosubekem o volném obchodu

k antibiotické rezistenci. To znamená, že se bakterie stanou vůči antibiotikům rezistentními, protože jsou vystaveny jejich nadužívání. Reálně hrozí, že se tak ocitneme v předantibiotické éře a nebudeme moci léčit závažné infekce. V Evropské unii už nyní dochází ročně k dvaceti pěti tisícům úmrtí spojeným s antibiotickou rezistencí. V Transatlantické dohodě se sice mluví o spolupráci ve věci antibiotické rezistence, ale jsou to jen nezávazná slova. Dohody o volném obchodu preferují zemědělský průmysl a velkochovy, které jsou založeny na masové výrobě a masovém využití zvířat. Používání antibiotik ve Spojených státech tak bude dále podněcováno a stane se z něj velká hrozba pro veřejné zdraví. Je směšné požadovat přístup na trh s produkty vyráběnými podle amerických standardů a zároveň vydávat pěkná prohlášení o spolupráci v předcházení antibiotické rezistenci. Musím ovšem poznamenat, že unijní návrh v části o farmaceutických produktech uvádí, že zabránění rezistenci by mělo být prioritou, a probíhá k tomu další výzkum, což vítáme.

John Clarke, hlavní vyjednavatel Transatlantické dohody, vyjádřil na bruselské konferenci ohledně dopadů smlouvy na zemědělství a potravin opačný názor: Očekává, že po podpisu smlouvy budou nejen zachována přísná evropská potravinová a zdravotní omezení, ale že tyto nároky začnou fungovat i na americké straně, protože dobytek exportovaný do Unie nebude moci být ošetřován hormony a antibiotiky. Co na to říkáte?

Obchodní dohody nesmějí nutit členské státy měnit své zákony – takže pro uvedenou hypotézu nevidím žádný prostor. Už před lety se odehrál pokus zavést zákaz antibiotik do amerického práva, ale překazil to lobbistický nátlak velkého agrobyznysu. Nějaká mezinárodní smlouva na tom nemůže nic změnit. Vidíme spíš opak: ze strany Spojených států se ozývá přání, aby se antibiotika začala více používat i v Evropské unii, tedy aby Spojené státy měly přístup na unijní trh, aniž by jakkoli měnily své postupy. Vnímám to jako skutečný problém veřejného zdraví.

Americký výbor národních producentů vepřového uvedl, že „američtí producenti vepřového masa nebudou akceptovat žádný jiný výsledek než odstranění zákazu Evropské unie o používání raktopaminu ve výrobním procesu“. Transatlantická dohoda by se tak mohla stát i nástrojem pro omezení platnosti unijního zákazu této rakovinotvorné látky podporující růst svalové hmoty.

Evropská komise dala jasně najevo, že nebude měnit evropskou legislativu, což je dobrá zpráva. Problém je ale v tom, že legislativní úroveň ochrany může být ohrožena několika dalšími způsoby. Pokud přijmete výrobek odpovídající výrobku z Evropské unie, v tomto případě maso produkované v souladu s americkými zákony, znamená to, že není nutné měnit evropské právní předpisy, a přesto má produkt splňující americké požadavky přístup na evropský trh. To neplatí jen pro zemědělství a potravinářství, ale i pro mnoho dalších oblastí. Ze zjednodušujících prohlášení Komise a Johna Clarka nemáme jistotu, že k faktickému snížení našich standardů nedojde. Nemám pochyby o dobrých úmyslech Evropské komise, domnívám se, že chce udělat to nejlepší v našem zájmu, ale jak se říká, cesta do pekla je dlážděna dobrými úmysly. Dobrý úmysl nestačí, potřebujeme právní ochrany zakotvené v textu smlouvy.

Jednou z nejdůležitějších částí smlouvy je farmaceutická kapitola.



Zoltán Massay-Kosubek. Foto Tomáš Uhnák

Jak může být ovlivněna cena a transparentnost výroby léčiv?

Farmaceutické výrobky se objevují ve dvou hlavních oddílech Transatlantické dohody. Za prvé v kapitole o regulatorní spolupráci, která obsahuje přílohu o léčích. Tato příloha omezuje regulační požadavky pro přístup léků na trh jak v Unii, tak ve Spojených státech. Dále je ve smlouvě část o právech a patentech týkajících se duševního vlastnictví. Právě patenty totiž zdražují léky. Investuje-li firma do vynálezu nového léku, získá patent a exkluzivní přístup na trh. Teprve po vypršení platnosti patentu, což může být třeba dvacet let, může tyto léky vyrábět i někdo jiný a vznikne soutěž, která ceny sníží. Patentový systém by měl přinášet peníze na výzkum, skutečnost je však taková, že prostě jen vytváří další zisk. A Transatlantická dohoda usiluje o to, aby po dohodě strany nemusely podstupovat opakované inspekce továren a klinické testy, což by vedlo k úsporám nákladů a časnému přístupu na trh.

Druhým problémem je, že se nová smlouva nikde nezmiňuje o dostupnosti léčiv. Jak v Unii, tak ve Spojených státech přitom rostou raketově jejich ceny. Není to ničím opodstatněné a v některých případech se to týká i cen léků na nemoci, jako je rakovina nebo hepatitida typu C. Můžete-li ušetřit náklady tím, že máte méně administrativní práce vyžadované státem, pak máte morální povinnost přeměnit tuto výhodu na snížení ceny. Tato morální povinnost by měla být vložena do smlouvy právně závazným způsobem. Farmaceutický průmysl sice tvrdí, že chce zisk použít na rozšíření výzkumu a vývoje, ale to je nedostačující. V současnosti přitom již probíhá spolupráce mezi Evropskou agenturou pro léčivé přípravky (EMA) a Úřadem pro kontrolu potravin a léčiv (FDA), takže další dohoda v tomto směru není potřeba.

Evropská aliance veřejného zdraví se zajímá o oblast, kterou shrnuje pojmem „nezdravé produkty“ nebo „nezdravé potraviny“. Oč jde?

Termín pochází z vědecké literatury, zná ho i Světová obchodní organizace, a našťastí ho používá i Transatlantická dohoda. Jde o potraviny s vysokým obsahem cukru, soli, tuku nebo nasycených tuků a také o tabák a alkohol. Pokud je konzumujete, máte vyšší

tlak, vyšší úroveň cholesterolu, hrozí vám obezita, což může vést k dalším nemocem, jako jsou kardiovaskulární choroby, rakovina či diabetes mellitus. Kardiovaskulární onemocnění jsou hlavní příčinou předčasných úmrtí v Evropské unii. Dvěma třetinám chronických onemocnění je přitom možné předejít. Naše vlády mají v rukou mocný nástroj – regulaci. Můžete zavést povinné standardizované obaly na tabákové výrobky, zvýšit daně, stanovit minimální ceny alkoholu – vytvářet různé zákony. Můžete omezit dostupnost určitých produktů třeba ve školách. Pomocí předpisů lze zlepšit zdraví populace, ale obchodní dohody o volném trhu otevírají cesty, jak práva vlády regulovat. Máte-li investiční ochranu, můžete dosáhnout odkládání právních předpisů a podobně.

Mluvil jste o tom, že zlevnění produktů se bude týkat především nezdravých potravin. Víte o nějaké studii, která by dokládala nebo aspoň vysvětlovala, jaký typ potravin bude díky Transatlantické dohodě s největší pravděpodobností dovážen do Evropské unie?

Neexistuje žádné konkrétní zhodnocení dopadu na zdraví v důsledku zvýšeného obchodu s určitým typem produktů. Za prvé neznáme přesný rozsah problému, o němž hovoříme. Za druhé, jako všechny obchodní dohody bude i tato prospěšná pro vývozce. Co je cílem dohody? Ze strany Unie je to samozřejmě snazší přístup na americký trh. Z takové dohody bude mít ale prospěch pouze deset procent evropských výrobců potravin. Skutečností totiž je, že asi devadesát procent místních zemědělců prodává své výrobky v rámci Evropské unie a vyváží pouze zemědělství velkopodnikatelé, tedy firmy, které jsou ekonomicky a výrobně schopny exportovat. Ale zároveň – tím, že se jedná o velké firmy – těchto deset procent výrobců ve skutečnosti může znamenat obrovské množství potravin. Často se zmiňuje, že úrovně celních sazeb na produkty dovážené na unijní trh ze Spojených států jsou průměrné a relativně nízké – kolem tří procent. Ale v rychlém občerstvení a sektoru „nezdravých potravin“ jsou tyto sazby kolem šestnácti procent. Pokud odstraníte tyto stávající sazby, nezdravé výrobky zlevní. Nepočítá se ovšem s žádným mechanismem, který by

zmenšoval riziko plynoucí z jejich zvýšeného prodeje. Zvětší se konkurence a s ní také dostupnost těchto produktů. Ale může to diskriminovat kvalitnější výrobky.

Globálně roste spotřeba rychlého občerstvení, a naopak spotřeba zdravých potravin, jako je ovoce, obiloviny či zelenina, klesá. Možná je to ale způsobeno tím, že jsou tyto zdravé výrobky příliš drahé. Cena je klíčovým faktorem, zejména pro chudé, kteří si nemohou dovolit kvalitní potraviny a jedí levné, nezdravé jídlo. Chudí jsou postiženi nemocemi neúměrně víc a obchodní dohody mohou dále výrazně ovlivnit zdravotní dopady mezi bohatými a chudými, protože přenášejí další zatížení na nejchudší část společnosti.

Zmiňujete se o tom, že služby veřejné zdravotní péče jsou z dohody vyloučeny. Skutečně si můžeme být jisti, že nebudou negativně ovlivněny?

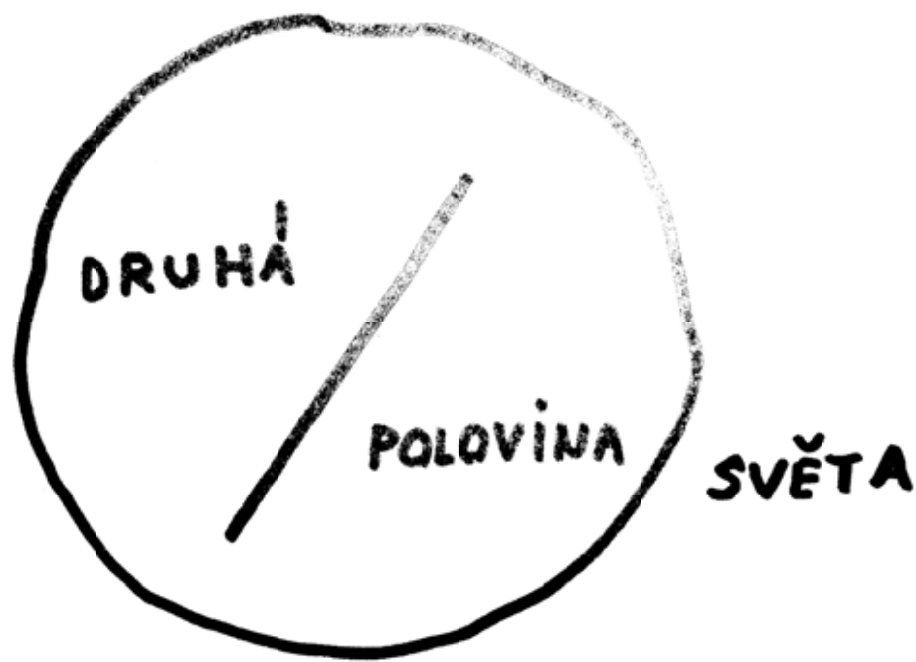
Politika Evropské komise je taková, že každá zdravotní služba, která zahrnuje prvek veřejné podpory, jakým jsou třeba daňové výhody, se považuje za veřejnou službu. Ale existuje také soukromý sektor zdravotních služeb, které nejsou z obchodních smluv vyloučeny. Pokud se vláda rozhodne zdravotnický sektor kvůli opatření na ochranu investic více privatizovat, může být v budoucnosti obtížné toto rozhodnutí zvrátit. Pouhé vyloučení veřejných zdravotnických služeb z dohody tedy není dostatečným stupněm ochrany. Zdravotnictví je složitá oblast a obchodní logika v něm nutně nefunguje. Nemůžete tu uplatňovat zásadu zisku, musíte usilovat hlavně o bezpečí pacientů. Nejlepší by bylo, kdyby služby obecného zájmu a zdravotní péče byly z vyjednávání vyloučeny jako celek. Právě kvůli riziku, že z privatizace nemusí vést cesta nazpět.

Myslíte si, že se podaří Transatlantickou dohodu zastavit definitivně?

Odpor neskončí, dokud Komise nebude naslouchat veřejnosti a bude sledovat svůj vlastní plán, aniž by věnovala pozornost obavám lidí a aniž by hledala konsenzus. Nebezpečí trvá stále: příkladem mohou být veřejné konzultace o ochraně investic, jež donutily Evropskou komisi dát k ledu „řešení sporů mezi investorem a státem“. Na veřejné konzultace reagovalo sto padesát tisíc lidí, což je poměrně vysoké číslo, a devadesát sedm procent z nich tuto myšlenku odmítlo, ale Komise je ignorovala. Místo aby ten systém smetla ze stolu, přišla s velmi podobným, spíše jen přeformulovaným návrhem. Pokud bude Komise nadále zaujímat tento postoj, budeme nutně svědky rostoucího odporu. Obecnou nedůvěru lze vysvětlit i tajnůstkářením během vyjednávání. Jde-li o vnitrostátní zákon nebo směrnice EU, jsou návrhy jejich znění přístupné na internetu a jsou tam i stanoviska vlády a parlamentu jak na národní, tak na evropské úrovni. Kdokoli si je může vyhledat a zaujmout k nim postoj. Dokud nebude průběh vytváření smluv takto transparentní, bude to budit kritiku.

Z angličtiny přeložila **Marta Martinová**.

Zoltán Massay-Kosubek (nar. 1981) je koordinátor politik Evropské aliance veřejného zdraví, největší evropské nevládní organizace zabývající se veřejným zdravím, sdružující 90 členských organizací. Má praxi v oblasti evropské a mezinárodního práva, pracoval na maďarském ministerstvu zdravotnictví a na Soudním dvoře Evropské unie.



„Konec už dávno přišel, dokonce jich bylo několik,“ říká Pacient Lékaři v novém textu Aleše Čermáka. Tři prolínající se monologické hlasy zachycují vzorce a anomálie současného světa.

Průvodce:

Krise – konflikt otevírá možnosti pro osvobození. Na počátku dvacátého prvního století. Na hranici virtuálního, digitálního, skutečného.

V novém terénu nadměrné hyperkomplexnosti a intenzity. Ano, nebo ne, žádná nuance, žádná nejasnost. Každá otázka může mít pouze jednu z odpovědí. Ano, nebo ne.

Dilema vrhá stín. Komunikační kanály vířící kolem nás mění prostředky výroby. Neustálá expozice hrůz deaktivuje naše etické citění, a proto může být neuroplasticita nervových orgánů podmínkou pro reaktivaci empatie. Oscilujeme mezi agendou naděje a strachu, která předpokládá vzrůstající represe a komifikaci. Aby se zabránilo protikladu naděje a strachu, vymyslíme barikády jako způsob krytí. Barikády jsou již postaveny.



Průvodce:

Dne 13. května 2014, tisková zpráva z Deep Knowledge Ventures (DKV).

Toho dne byl v Hongkongu založen Inteligentní investiční fond rizikového kapitálu se specializací na biotechnologie, umělou inteligenci, drogové závislosti, stárnutí a další projekty regenerativní medicíny. DKV je podnikatelský inkubátor fungující na vzájemné synergii a integrovaném ekosystému. Systém by měl kombinovat své analýzy s investičním systémem umělé inteligence VITAL (Validating Investment Tool for Advancing Life Sciences) neboli nejjasnější mysli světa. VITAL byl produktem Aging Analytics UK – poskytovatele průzkumů trhu zdravotního sektoru do penzijních fondů, pojišťoven a vlád.

VITAL 1.0 představoval „základní algoritmus“, jehož cílem bylo prostřednictvím opakovaného aktualizování vytvořit software, který je schopen činit autonomní investiční rozhodnutí. V roce 2008 přivedly nejmodernější počítačové sítě světovou ekonomiku na pokraj kolapsu. Některé oblasti se dostaly do hospodářského úpadku, jiné stagnovaly, přesto zisky rostly stále rychleji a rychleji než dříve, byť se zvýšenou sociální polarizací. Tisková zpráva DKV byla považována za velkou senzaci, protože budoucnost, o níž všichni sníme, je bod, který existuje právě teď.



Průvodce:

Nejcennější aktiva v oblasti informatiky jsou její lidé. Lidské tělo se skládá z prvků, které je možné snadno proměňovat. Můžeme ho doplnit, natáhnout, posunout, nastavit, vyměnit a bude stále funkční. Každá provedená změna by mohla být ku prospěchu zdraví, delšího života nebo odolnosti a sociální mobility.

Ve stejný den zahynulo 301 pracovníků při masivní explozi v dole Soma v Turecku. Katastrofa byla způsobena zanedbáním bezpečnostních opatření v důsledku snižování pracovní síly. Zuhelnatělá těla horníků byla vytažena na povrch z hloubky více než tři kilometrů. Tato těla nikdy nebudou potřebovat regenerativní lékařství, ke kterému by beztak neměla přístup. Turecké odbory vyhlásily jednodenní

parku Gezi na istanbulském náměstí Taksim v květnu roku 2013.

Obě zprávy se ve stejný den objevily náhodně. Nejprve je vidět kontrast koexistence vyspělých technologií a pracovníků, kteří žijí a umírají v krutých podmínkách. Toto soužití je také spojení. Doly a umělá inteligence se zdají být prvky z rozdílných světů. Základním zdrojem energie, na němž jsou všechny digitální technologie závislé, je elektřina. Vznik nových technologií neoddělitelný od vzniku nových konfliktů. Ostatní doly po celé planetě poskytují materiály potřebné pro výrobu. Celá země je proces planetární urbanizace.

Lékař:

Diagramy na povrchu. Nové krajiny znalostí. Něco, co sílí, a něco, co cirkuluje. Čísla se otočila do prostoru a vytvořila nové topologie. Digitální matrice nakonec zmorfovala do světa křivek a vln. Vektory tendencí a shluky společenských vzorců.

Průvodce:

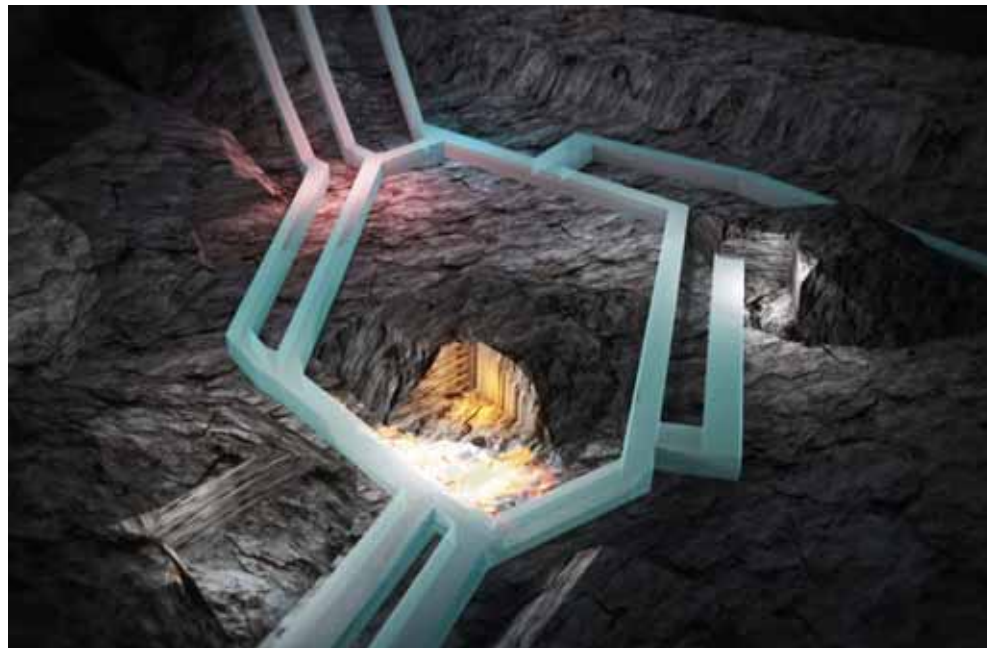
Počítače jsou používány k vytvoření umělého dohledu, usilujícího o snižování pracovních nákladů. Automatizace tvrdé a rizikové práce probíhá za pomoci dronů. Hluboko pod zemí. Bez řidičů nákladních automobilů. Spojení, jež prohlubuje bazén, v němž se postupně topí lidé, které už digitální kapitál nepotřebuje. To se netýká jen dělníků, ale také studentů, kteří si nasadili přílby na podporu Soma komunity. Tito studenti by mohli jednoho dne navrhovat umělou inteligenci nebo vyvíjet nová léčiva.

Lékař:

Takže ještě jednou, proč?

Pacient:

Všechny subjekty jsou plaché, samotářské chobotnice. Na důkaz přetvářky používají inkoust, aby se ubránily. V jednom okamžiku vidím jen kousky hyperobjektů. Ačkoliv důvody jsou jasné, věci existují kvůli ujištění – pro jistotu. Ne kvůli metaforám o konci



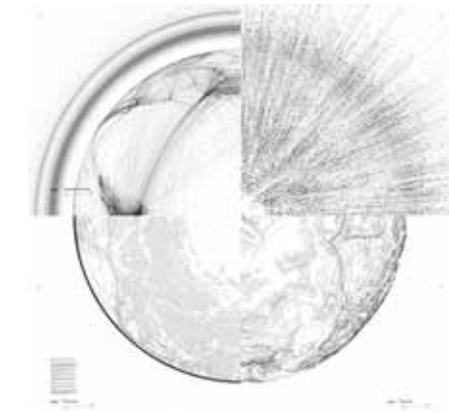
Aleš Čermák (nar. 1984) je výtvarný umělec, spisovatel a divadelní režisér. Založil nakladatelství Ausdruck Books. Ve svém díle kombinuje jazyk a performanci, zkoumá možnosti tištěného slova. V roce 2012 mu v nakladatelství Divus vyšla kniha *Pes nadbíhá klíčujícímu zajíci*. Letos byl vybrán mezi finalisty Ceny Jindřicha Chalupického. Žije a pracuje v Praze.

Aleš Čermák

světa. Je zřejmé, že planeta neexploduje. Měli bychom cítit úzkost, ale cítit úzkost nestačí. Daleko od toho všeho. Konec už dávno přišel, dokonce jich bylo několik.

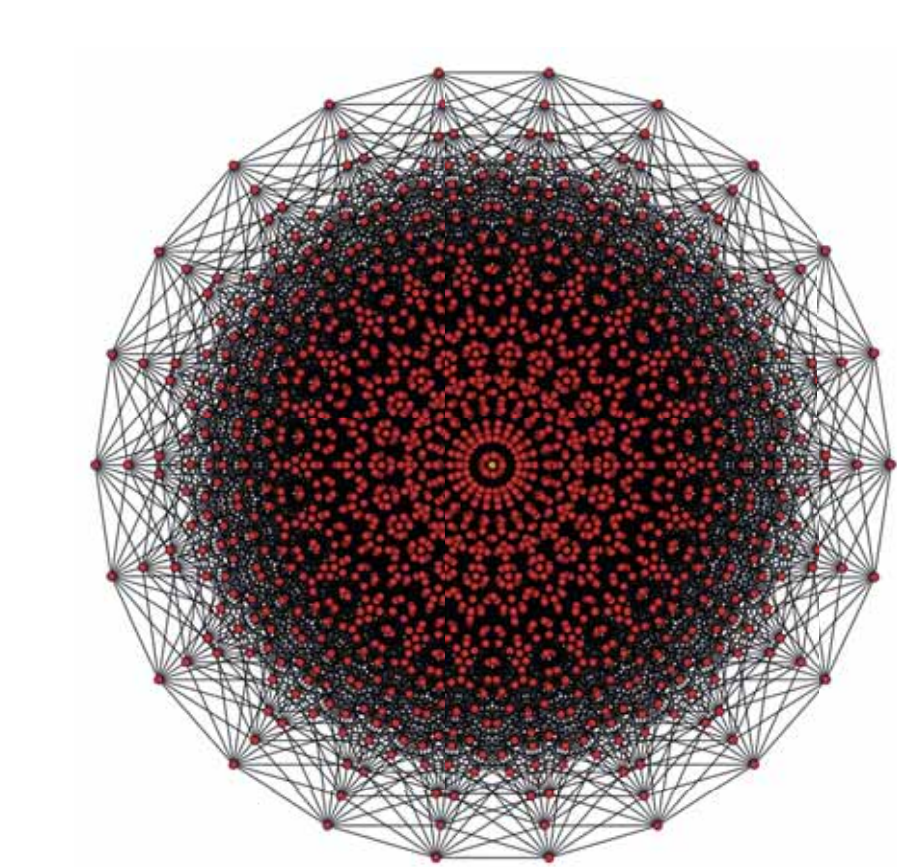
Lékař:
Proč vlastně? Abys mohl pozorovat trajektorie vektorů a linie pohybu? To ale vyžaduje dohlédnout tam, odkud nápady přicházejí. Ideálně ještě předtím, než rozrazí něčí lebku.

Pacient:
Začalo to pohledem do prázdna. Zem byla pokrytá pískem. Nerovnováha, kdesi na cestě – olej pod nohama. Hejno ptáků zůstává na jezeře podivně dlouhou dobu. Všimli jste si?



Hejno ptáků je jedinečná záležitost. Vhled – trhlina – průsečík do dalších světů.

Lékař:
Řízení znalostí je považováno za hlavní bod popření sítí, ty beztak představují jen příležitost pro množství. Fatální trajektorie vektorů



pohybu se najednou protnou a do toho víru jsou zapleteny i sebevražedné skoky zaměstnanců a politické sebevraždy, které se dějí pravidelně od roku 2008.

Pacient:
Pohybující se rozpor. Všechno, co je pevné, taje do ovzduší, rozpouští se ve víru; vichřice, hurikánu nebo tornáda.

Průvodce:
Víry se nemusí nutně pohybovat jen v kružicích, mají i vertikální rozměr. V přírodě jsou vířivé jevy všudypřítomné. Mezi ně patří například i submikroskopické víry v kapalném heliu. Víry generované hmyzem. Víry prachu na ulicích. Víry způsobené přílivem a odlivem oceánů. Sopečné erupce jsou také víry, stejně tak vysoké a nízké tlakové vlny. Velká rudá skvrna na Jupiteru je vír: Prstenec Saturnu a sluneční skvrny také. Rotace uvnitř hvězd a pohyb galaxií v řádu světelných let. Víry, které lidskou pozornost přitahují nejvíce, jsou bouře a tornáda. Ty vyhledávají lovci bouří pomocí satelitů umístěných 32 000 kilometrů nad zemským povrchem. Obří tornáda se jeví jako nepřátelská, mimozemská, nacházejí se naprosto mimo jakoukoliv lidskou moc.

Pacient:
Bouře vanoucí z ráje.

Lékař:
Panika nijak nesouvisí se sklerózou, se zapomínáním, s pohřbíváním světa. Zemětřesení způsobují vyděšení lidé (v) minulosti. Tsunami je zase pomsta rozhněvaného boha Kami.

Pacient:
Dejte mi houbu, abych mohl smáznout celý horizont. Vesmír je jen výplodem naší představivosti. Plně nás prostupuje. Musíme být vždy uvnitř něčeho. Potřebujeme limity. Vše spočívá ve vysídlení. Z vesmíru nemůžeme jednoduše odejít – nemá hrany. Emulze prázdné nicoty. Miniaturní částice jsou fascinující, jsou děsivě silné! Přesně v tom okamžiku můžeme zachytit první záblesky ledovce ukrytého v husté mlze.

Průvodce:
Turbulence je chaotická, ve skutečnosti je však pouze neskutečně složitá. Přemýšlíte o kapitálu jako o velmi silné bouřce, která se podílí na změně klimatu, mění dynamiku systému, ale postupně se odděluje od lidského měřítka a samotného lidského účelu? To je dobře. Výroba je trychtýř bouře. Cirkulace je zase její rotační pohyb. Vír lidskou práci mobilizuje, ale také likviduje.



Lékař:
Bleskem začíná lesní požár. Deště vedou k povodním. Větry boří města. Proudí uvnitř víru mohou způsobit samotný kolaps bouře. Kolaps je nedílnou součástí bouře.



Pacient:
Nové země nebo nové nebe. Světelné čáry se pohybovaly v prostoru jako shluky či souhvězdí dat. Zakřivené prostory kolektivní mysli. Nový prostor se vynořuje jako rozšíření dosavadních institucí poznání a moci.

Lékař:
Zdánlivě nesmyslné údaje, které se nakonec promění v obrázek. Nekonečné body objevující se na pozadí, jak jsme se jim všichni tak nějak naučili říkat. Vlnění ve skutečnosti představuje shluk společenských vzorů a všemožné sociální anomálie.

Pacient:
Nová paranoia se rodí z původně smysluplných vzorů, ale nesmyslných dat. Na horkém povrchu.

Lékař:
Konflikty vyplývající z nahodilého setkání. Diagramy na povrchu, nové krajiny znalostí. Závratná perspektiva světa. Oko algoritmu neboli algoritmičké vidění.

Pacient:
Černá díra má bezprostřední vliv na mé vědomí. Objekt v zrcadle je blíží, než se zdá. Zatímco je mé tělo položené na lavičce, ve stejnou dobu někdo další zažívá intenzivní pocit mravení. Tady jsme doma. V biosféře. Všechno je živé a bolestivé. A pak přišla vlna, která vymazala autoportrét člověka vyšlapaný v písku.

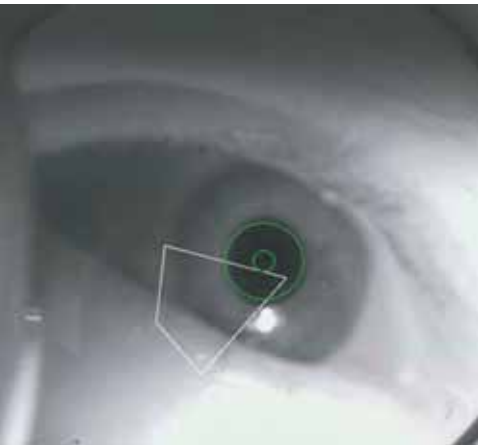
Lékař:
Vektor revize. Ano, jako když tužkou kreslíš hejno lososů. Na krutost denního světla se dívám s přivřenýma očima. Na základě toho se některé objekty jeví ostřeji, zatímco jiné jsou rozmazanější. Jedna proměnná vstupuje do ostré definice na úkor druhých.

Pacient:
Nejsem si jistý, kde jsem. Některé věci ovšem nejsou pro člověka neviditelné. Následkem toho o několik dní, měsíců nebo roků později lidé umírají a podivně zmutované rostliny dál rostou. Žádný svědek se ale nikdy nedostal tak blízko. Všechno se buď odpaří, spálí, anebo rozfouká. A zůstane jen ticho a světlo.

Lékař:
Načež světlo přestane být neutrální a transparentní médium, ve kterém je vše viditelné, a stává se potenciálně silným. Třpytivé věže na sobě vzájemně parazitují.



Pacient:
Možná, že když se dlouho díváš do propasti, propast rovněž pozoruje tebe. Energie, která absorbuje údaje jako cyklon a saje vody z oceánů. Dlouho jsme se dívali na rostliny, ale rostliny už dávno vybrakovaly naše pohledy. Střízlivýma očima nic podstatného nevidíme. Skutečné prostředí je příliš velké, příliš komplexní a příliš pomíjivé pro přímé poznání. Nejsme vybaveni k zacházení s tolika detaily s takovou rozmanitostí, s takovým počtem kombinací. Všechno se mi rozpadlo v části, části zase v části, nic se nedalo obsáhnout jedním pojmem. Kolem mne plynula slova; houstla v oči, ty na mě civěly a já zas musel civět na ně: jsou to víry, do nichž hledět mi působí závrať.



Ilustrace na dvojstraně vybral autor

KUBRICK

KINO AERO
1. 11. – 4. 11.
PŘEHLÍDKA
FILMŮ
STANLEYHO
KUBRICKA

www.kinoaero.cz



8.—12. 11.
2016
Praha

alternativa
festival
hutné hudby

Klub FAMU
Divadlo Ponec
Radlická – kulturní
sportovna
Café V lese
Punctum
Kaštan
Studio Paměť
Sběrné suroviny
Čítárna Unijazzu
A Maze in Tchaiovna
...

alternativa-festival.cz

Pořádá Unijazz za finanční podpory hl. m. Praha, Ministerstva kultury ČR, MČ Praha 1,
Nadace Český hudební fond, Svazu autorů a interpretů a Nadace Život umělce.

Supersilent (NO)
Han Bennink (NL)
Celeste (FR)
Gnod (UK)
Kaufmann / Gratkowski /
de Joode (DE/NL)
Radian (AT)
Dirge (FR)
Oker (NO)
Esazlesa (CZ)
Lightning Glove (CZ)
Lišaj (CZ)
a další...

11 – 12 11 2016
Ostrava

norma

druhý ročník festivalu
autorského divadla
a současného umění

www.festivalnorma.cz
facebook.com/festivalnorma

PLATO **studio**
hrdinů

Festival podpořili statutární město Ostrava, Ministerstvo
kultury ČR, Státní fond kultury ČR a Moravskoslezský kraj.
Projekt Galerie města Ostravy PLATO je realizován díky
dotaci statutárního města Ostrava.



NO D



26/10
Nebeský - Trmíková & NoD:
Miluji tě jak po smrti

Životní příběh Gottfrieda Benna a Else Lasker
Schülerové. V hlavních rolích Lucie Trmíková
a Karel Dobrý / Miloslav König. Režie Jan
Nebeský.

27/10
Psychedelikatesy: Mgr. Hana
Simonová – Ayahuasca – nástroj
pomoci nebo lukrativní byznys?

Amazonský psychoaktivní odvar nazývaný
ayahuasca (yagé). Jak se s tímto globálním
fenomémem vypořádat bez újmy na fyzickém,
psychickém či duchovním zdraví?



30/10
Kasha Jandáčková:
K smrti šťastní

Grimmovská inscenace Kashy Jandáčkové
– K smrti šťastní. Opravdu žily známé
pohádkové postavy šťastně až do smrti?

31/10
FREE MONDAYS
MAX RAPTOR (UK)
support: ACUTE DOSE

Čtyřčlenná formace Max Raptor hrdě
následuje odkaz punku. Jejich tvorbě nechybí
melodičnost a klidnější (trochu popové)
pasáže.

5/11
Tvůrčí skupina Díra na trhu:
Plešatá zpěvačka
(Ionesco – Jánová – Valerián)

Ionescova Plešatá zpěvačka v nekompromisní
úpravě týhle nekompromisní doby. Večírek
pražské dekadentní mládeže v NoDu.



9/11
Nebeský - Trmíková - Prachař
& Experimentální prostor NoD:
DVOJÍ DOMOV / z Čepa

„Jest kdesi sladké jádro, ale polámeme
si ještě všechny nehty, než se k němu
dostaneme.“ Poetická inscenace z díla básníka
Jana Čepa.

Více informací a kompletní program na
www.nod.roxy.cz



Je v Maďarsku svoboda tisku?

Konec opozičního deníku Népszabadság

V Maďarsku pokračují útoky na svobodu tisku. Prozatím vyvrcholily nečekaným zavřením největšího levicového listu v zemi. Většina nezávislých novinářů vyjádřila se svými kolegy z deníku Népszabadság solidaritu. Orbánově vládě se nicméně postupně daří koncentrovat média v rukou provládních vlastníků.

ZSOLT KAPELNER

Počátkem října bylo náhle a nečekaně ukončeno vydávání největšího maďarského opozičního deníku Népszabadság. Mateřská společnost, kterou vlastní koncern s vazbou na vládu, mluví o obchodních důvodech, ale maďarská veřejnost je přesvědčena, že celá věc souvisí především s politikou. To, že maďarská vláda ohrožuje svobodu médií, není žádným tajemstvím. Během jejího šestiletého vládnutí citelně poklesl index svobody tisku a Freedom House dnes považuje maďarský tisk za „částečně svobodný“, nikoli za „svobodný“, jak tomu bylo v roce 2010. Jak ovšem nedávno poznamenal Gábor Polyák, vedoucí nezávislého think tanku Mérték Media Monitor, kauza deníku Népszabadság je přelomová a ohlašuje začátek nové kapitoly dějin maďarských médií v 21. století.

Orgány vládní propagandy

Abychom této poznámce správně porozuměli, podívejme se nejprve, co přesně se stalo v případě Népszabadságu, nejstarších a největších levicově liberálních novin v zemi. V roce 2014 získala společnost Mediaworks rakouská investiční firma Vienna Capital Partners, která

má vazby na obchodní kruhy blízké maďarské vládě. Po tomto převzetí se mnozí začali obávat, že vládní kontrola nad novinami zesílí. Tyto obavy navíc výrazně vzrostly poté, co se počátkem letošního roku rozšířily dohady o tom, že společnost Mediaworks byla dále prodána společností ještě těsněji spjatým s vládní sférou zájmů. Népszabadság mezitím nadále publikoval kritické články o vládních činitelích, což učinilo nějakou formu pomsty téměř neodvratnou. V sobotu 8. října byla činnost novin společně s webovou stránkou bez jakéhokoli předchozího oznámení ukončena.

Heinrich Pecina, vlastník Vienna Capital Partners, popírá, že by za zrušením novin stály politické motivy. Tvrdí, že důvody byly čistě ekonomické – noviny prostě dostatečně nevynášely. To je částečně pravda: téměř žádná tištěná média dnes nejsou dojnou krávou, nicméně v období před zrušením novin se k nim nepřistupovalo jako k bankrotujícímu podniku. Do Népszabadságu se značně investovalo, přijímali se noví novináři a zlepšovala se webová stránka. A přestože šlo o prodělečný obchod, ani ten nebývá zvykem zavírat ze dne na den bez předchozího oznámení zaměstnancům – anebo alespoň někomu. Redaktoři a novináři listu se o tom, že přišli o zaměstnání, dozvěděli z médií a dlouhou dobu ani neměli přístup k osobním věcem, které nechali v redakci. Není tedy divu, že mnozí lidé tyto události nepovažují za prosté zrušení podniku, ale – jak se vyjádřili redaktoři – spíše za puč.

Nejde o první případ, kdy maďarská vláda zničila mediální organizaci. V roce 2014 byl šéfredaktor serveru Origo.hu, jednoho z maďarských gigantů v oblasti online médií, donucen odejít poté, co publikoval kompromitující informace o předním vládním činiteli Jánosí Lázárovi. Od té doby změnil Origo.hu vlastníky a stal se hláskou troubu vlády. Moc

vládní strany nad maďarskými sdělovacími prostředky je drtivá. Opoziční rozhlasové stanici Klubrádió bylo legální cestou zamezeno v rozšíření vysílání mimo hlavní město Budapešť. Jedna z největších komerčních televizních stanic je vlastněna vládním zmocněncem Andym Vajnou. A pak jsou tu státní televize a rádia, které podle závěru nedávné studie Democracy Reporting International v podstatě fungují jako orgány vládní propagandy.

Návrat tyranie

V Maďarsku jsme nyní svědky koncentrace veškeré moci nad médií v rukou několika osob loajálních vládě. Opoziční hlasy jsou potlačovány excesivní finanční a politickou mocí. Nejde o přímou cenzuru a novináři nejsou svévolně vězněni ani se nestávají obětmi útoků nebo únosů. Musí se nicméně ptát, zda se budou moci té či oné kauze věnovat svobodně, nebo zda budou tlačeni k tomu, aby se svým pátráním přestali. Musí si klást otázku, zda to, co chtějí sdělit, zasáhne širší publikum, anebo jejich hlasy nebudou (smět být) dostatečně hlasité k tomu, aby nezanikly v hluku státních kanálů, které vyřvávají vládní propagandu. A od 8. října se navíc musí bát, že když zajdou příliš daleko v odkrývání pochybných obchodů vládních činitelů, riskují tím okamžitou ztrátu zaměstnání a živobytí.

Ovšemže se maďarská média statečně stavějí na odpor. Dokonce i pravicové a konzervativní noviny a rozhlasové stanice vyjádřily solidaritu se zaměstnanci deníku Népszabadság a jeho dlouholetý rival Magyar Nemzet nabídl zveřejňování jejich článků na svých vlastních platformách, dokud nebude o budoucnosti novin rozhodnuto, a i mnohá další média přišla s podobnou nabídkou. Zaměstnanci Népszabadságu si nakonec vybrali Fedél nélkül, nezávislé noviny psané a distribuované budapeštskou komunitou bezdomovců.

par avion

Z NĚMECKÉHO TISKU VYBRAL MARTIN TEPLÝ

Süddeutsche Zeitung

Angela Merkelová pobývala od 9. do 11. října v Mali, Nigeru a Etiopii. Redaktorka deníku Süddeutsche Zeitung Isabel Pfaffová se ve vydání z 15. října kriticky zamýšlí nad smyslem těchto cest i takzvaných podpůrných programů pro Afriku. Merkelová slíbila na cestě Afrikou podporu armád a dotace na zemědělství. Z německých peněz mají vzniknout nová pracovní místa, aby pašeráci uprchlíků do Evropy přestali pašovat, začali pracovat na polích a v „potu tváře svůj chléb dobývali“. Strukturálně by se tedy nemělo měnit nic. Stávající systém pomoci funguje již od šedesátých let a současný stav Afriky ukazuje, jaké jsou výsledky. Frustrování mladí lidé volí mnohdy útěk za lepší budoucností na jiný kontinent a ani ti vzdělaní nemají mnoho motivace zůstat. Důvodem je mnohdy mizevní dotací v neprůhledných strukturách nebo jejich vynaložení na armádu či represivní složky. Pfaffová objevuje zásadní problém v oboustranné obchodní spolupráci. Evropská unie již třináct let připravuje Smlouvy o ekonomickém partnerství, které se budou uzavírat se skupinami afrických států. Tato partnerství jsou založena na naprosto volné výměně zboží. Evropa bude dodávat zcela libovolně zboží

do Afriky a obráceně. Jenže Afrika je exportérem surovin, a to je v podstatě všechno. U průmyslových výrobků nemá nejmenší šanci. Výsledkem bude, že evropské zboží zaplaví Afriku ještě více než dosud. **Už dnes jsou na afrických trzích káva či mléko od Nestlé nebo rajský protlak z Itálie – tedy produkty, které by bylo možné vyrobit v Africe.** Podle Pfaffové je volný obchod mezi nerovnými partnery, jako je Evropa a Afrika, ze zásady nefér. Evropské produkty nakonec africké producenty vytlačí a zaniknou i poslední zbytky tamního průmyslu.

DIE WELT

Prezident Joachim Gauck už nechce znovu kandidovat, a tak se budou muset politické strany poohlédnout po jiných kandidátech. Volba se bude ve Spolkové radě konat 12. února 2017, odehraje se tedy před celonárodními parlamentními volbami na podzim 2017. To se zdá být rozhodujícím momentem. Daniel Friedrich Sturm píše v deníku **Die Welt** z 16. října, že by uvítal pořádný volební boj o úřad prezidenta. Demokracii by to prý prospělo, ale nic nenasvědčuje tomu, že by se měl konat. Těžké váhy typu ministra zahraničí Franka-Waltera Steinmeiera nebo ministra financí Wolfganga Schäubleho, které by zajistily strhující boj dvou bystrých intelektů, pro jistotu dlouho dopředu signalizovaly nezájem. Naopak, politické strany CDU, CSU, SPD a dokonce i zelení se pravděpodobně shodnou na společném kandidátovi, který bez problému získá ve Spolkové radě 80 procent. Generální tajemník CDU Peter Tauber prohlásil, že úřad prezidenta nebude hříčkou stranických bojů. Katarina Barleyová, která zastává stejný

úřad u sociálních demokratů, řekla v bleděmodrém totéž: „Jde o odpovědnost, ne o taktiku.“ Sturm správně podotýká, že se politické strany zbytečně umenšují a paradoxně bojují proti vlastním zájmům. Vždyť by se mohly právě před parlamentními volbami nominováním zajímavého kandidáta výrazně profilovat. **Nový německý prezident bude pravděpodobně vybrán v parlamentních kuloárech. Jeho volba nebude trvat osm hodin, ale za hodinu a půl bude hotovo. Delegáti ještě stihnout oběd.** Následkem snahy najít dohodu bez konfliktů je duševní strnulost a flegmatismus – tak to alespoň vidí Sturm. Volební boj prý vždy prospívá demokracii a neškodí jí ani v nejmenším.

Handelsblatt

Syřan Džábir Bakr, který se počátkem roku 2015 dostal přes Středozemní moře do Evropy, se stal v posledních dnech hlavní postavou německého mediálního světa. Zdržoval se především v saském městě Chemnitz, ale dvakrát si udělal výlet do „hlavního města“ Islámského státu Rakky. V jeho chemnitzském bytě se našla výbušnina, s níž údajně plánoval útok na „velké letiště v Berlíně“. Policii Bakr nejprve uprchl, pak jej ale v Lipsku zadrželi jeho krajané, předali ho policii a on se 12. října v cele uškrtil na svém triku. Německá média se ovšem ani tak nesoustředí na teroristu Bakra, jako spíše na údajné selhání saské justice a policie. Tak třeba Frank Specht z deníku **Handelsblatt** svůj komentář ze 14. října nazval Boj proti teroru v podmiňovacím způsobu. Na tiskových konferencích, které následovaly po Bakrově sebevraždě, se podle Spechta příliš často ozývala slova

Online média a blogy neúnavně protestují a snaží se získat nezávislost na vládních zdrojích například prostřednictvím crowdfundingu. Všechny tyto snahy však patrně nebudou stačit k účinnému odporu vůči vládnímu vlivu nad médií, zejména na venkově, kde jsou dostupné pouze státní televizní a rozhlasové stanice a noviny spolupracující s vládou.

Nesmíme zapomínat, že to nejsou novináři a redaktori, ale maďarská veřejnost a maďarské demokratické instituce, kdo má při současném úpadku svobody tisku nejvíce co ztratit. Pluralita politických názorů nemůže existovat bez politického fóra, kde lze svobodně diskutovat. Držitelé moci se nemohou zodpovídat veřejnosti, pokud se jejich skryté machinace nikdy nedostanou na světlo. Svoboda tisku je proto základním prvkem demokracie a její úpadek v Maďarsku by měl být věcí nás všech. Letošní říjen byl pro maďarská média přelomový. Překonali jsme hranici, před níž jsme si pořád ještě mohli říkat, že situace v Maďarsku není až tak zlá. Teď si musíme uvědomit, že Maďarsko je nejspíš první zemí Visegrádu, kde selhal projekt svobodné a demokratické společnosti a kam se vrátila doba tyranie.

Autor je filosof a publicista.

Z angličtiny přeložila **Dáša Francíková**.

jako „kdybychom“, „měli bychom“ a „muse-li bychom“. Podobný slovník si osvojil i saský ministr spravedlnosti Sebastian Gemkow: „Toto se nikdy nemělo stát.“ Gemkow, který je bezpochyby jednou z pozitivních postav saské politiky, musel občanům vysvětlit, že jeho podřízení pracovali bezchybně a že sebevraždě i přes veškerou snahu nešlo zabránit – mimo jiné proto, že u Bakra nebyl zjištěn „sklon k sebevraždě“. Specht se proto ironicky ptá, u koho může být sklon k sebevraždě větší než u člověka, který plánuje sebevražděný atentát. **S Bakrem odešel korunní svědek proti Islámskému státu, který mohl pomoci objasnit, jak se radikalizují mladí muslimové, jak shání Islámský stát bojovníky v Evropě a jak pracují osamělí teroristé.** Bohužel už ale nic neřekne. A zde se Specht dopouští zjednodušující zkratky, když říká: „Může za to zase Sasko.“ Poté uvádí několik dalších případů, které mají ilustrovat neschopnost saských orgánů: ztrátu dokumentů v případě pravových extremistů z NSU nebo skutečnost, že část saských policistů sympatizuje s Pegidou. Celý německý mediální svět si ze Sasku udělal hromosvod svých emocí – je zde Sasko jako horda nácků, jako sídlo Pegidy, jako domov neschopných úředníků a policistů. Jako by nikde jinde v Německu nedošlo k sebemenšímu pochybení. Specht mluví o „neuvěřitelném dilentantismu“ saské justice, která dopustila Bakrovu sebevraždu. Levice zase o „ostudě právního státu“. Ve vězení sice došlo k chybě, ale hysterické hledání zástupného problému a označování saských přehmatů za konec demokracie v Německu je fatální omyl. Podobné hony na čarodějnice ostatně jen nepřímopomáhají Pegidě a Alternativě pro Německo, která si vždy po podobné mediální smršti připsuje několik tisíc voličských hlasů.



A black and white movie poster for the play 'Viktor' by Roger Vitrac. The title 'VIKTOR' is at the top in large, bold, white letters on a dark background. Below it, the subtitle 'ANEB DÍTKA U MOCI' is in a smaller, sans-serif font. To the right, a quote reads: 'VIKTOROVÍ JE DEVĚT LET, MĚŘÍ METR OSMDESÁT A JE DĚSNĚ INTELIGENTNÍ'. On the left, the director 'Režie Jan Mikulášek' and the cast 'Hrají J. Meduna, R. Mikluš, H. Dvořáková, M. Zimová, V. Lazorčáková, T. Turek, K. Sedláčková-Oltová, J. Wohanka, M. Turková' are listed. The central image shows a man with glasses and a patterned shirt holding a large fish skeleton, standing next to a woman in a light dress. At the bottom left, a dark box contains the text 'NÁVRAT DO REPERTOÁRU 9. listopadu'. The bottom left corner features the 'DIVADLO DLOUHÉ' logo, and the bottom right corner has a small box with the text 'PRAHA PRAHA PRAHA'.

Marné zpátečnictví

Listopad českého neomarxismu

Snaha o teoretické překonání postmodernismu je patrná i v současném českém myšlení. Jedním z projevů této tendence je i práce českého levicového filosofa Michala Hausera, kterou v mírně polemické rovině rozebírá sborník Podzim postmodernismu.

ČESTMÍR PELIKÁN

„Samozřejmě, že filosofické otázky jsou neřešitelné,“ cituje Zdeněk Vašíček ve své poslední knize Stanleyho Cavella, „ale existují lepší a horší způsoby, jak o nich uvažovat.“ Jednou z neřešitelných filosofických otázek, kterou se milovníci moudrosti příležitostně zabývají zhruba od časů Immanuela Kanta, je problém pochopení současné doby. Snaha uchopit současnost jako „teoretickou výzvu“ je inzerována i v podtitulu sborníku *Podzim postmodernismu*, který sestavil literární vědec Roman Kanda.

Od konference ke sborníku

Na počátku všeho stála ovšem knížka Michala Hausera *Cesty z postmodernismu* (2012). Hauser se v ní snaží podat obraz přítomné doby jako určité přechodové etapy, jako fáze dozívání určité ideologie nebo kulturní formace úzce spojené s takzvaným neoliberalismem a pokouší se v textu navrhnout „obrysy možné budoucí kultury“, ke které bychom se po oněch „cestách z postmodernismu“ měli dostat. Vydání knihy vyvolalo jisté reakce. Kromě několika časopiseckých recenzí došlo i k tomu, že Oddělení současné kontinentální filosofie Filosofického ústavu AV ČR ve spolupráci s Literárními novinami uspořádalo v prosinci roku 2013 o Hauserově knize konferenci. Za přítomnosti čtyř moderátorek na ní vystoupilo ve třech blocích osm řečníků, kterým v závěrečném, čtvrtém bloku pak autor díla hromadně odpověděl. Videozáznam celé akce je dostupný na YouTube. Jako u každé správné konference vyšel i v tomto případě sborník – ovšem s téměř tříletým odstupem a jeho složení se od programu onoho akademického setkání značně liší.

Z osmi konferujících dodalo své příspěvky pouze pět. Václav Bělohradský, hlavní řečník a podle předmluvy Romana Kandy také hlavní iniciátor konference, svůj text nejprve otiskl v časopise Host. Kromě něj nabídli své texty ještě Jiří Pechar, Jaroslav Fiala, Roman Kanda a Jakub Stejskal. Aby svazek nebyl příliš tenký, dostali příležitost i další odborníci. Zařazena byla již publikovaná recenze Martina Škabráhy a opakovaného otištění se dočkal i článek Petra Poly. Další příspěvky dodali Petr Kužel, Jozef Lysý, Oleg Suša a Martin Z. Pokorný. Celý sborník, stejně jako konferenci, uzavírá rozsáhlá Hauserova odpověď jednotlivým autorům či přesněji polemika s jejich výhradami. Z čistě technických akademických důvodů je toto polemické florilegium na přebalu nazýváno „kolektivní monografií“.

Usiluj o něco

Vraťme se ještě na chvíli k uvedené Hauserově knize. Autor se v ní ve čtyřech oddílech snaží ukázat, že doba nazývaná postmoderní se chýlí ke konci. Tomu odpovídá první část, nazvaná „Situace přechodu“. Podle Hausera, který zde vychází téměř výlučně z výkladu Frederica Jamesona, je postmodernismus ideologickým výrazem neoliberalismu – prosazováním relativismu má vést společnost k lhostejnosti, a zakrývat tak zostření třídních rozporů vykořisťování v době pozdního kapitalismu. V druhé části knihy s titulem „Deficity postmarxistické filosofie“ podává Hauser svůj výklad a kritiku marxistických, respektive „postmarxistických“ reakcí na tuto situaci, zejména na příkladu Slavojе Žižeka, Louise Althussera a Alana Badioua. V části třetí, nazvané „Česká cesta. Kosík a Machovec“, sledujeme podobnou strategii jako v části druhé, jen přenesenou do domácích poměrů. V poslední, čtvrté části, jež nese název „Prolamování“, se Hauser pokouší o nalezení vlastního východiska z této situace, jednak načrtem jakési „nové teorie subjektu“ a poté jeho exemplifikací ve figuře romantického básníka Karla Hynka Máchy.

Je ovšem dosti obtížné brát většinu Hauserovy argumentace vážně. Například hned úvodní kapitolu první části, věnovanou problematice pojmenování, začíná autor úžasem nad naprostou banalitou, že totiž naši dobu lze pojmenovat více termíny v závislosti na tom, mluvíme-li o politickém uspořádání (liberální demokracie), kulturní sféře (postmoderní situace) nebo společensko-ekonomickém stavu (postindustriální společnost). Tento perspektivismus je pochopitelně vlastní každé době, ale Hauser z tohoto triviálního objevu vyvozuje dalekosáhlé závěry. Kritičtějšího čtenáře tak odradí od četby již na straně 15. Ostatně už samo vymezení postmoderní doby počátkem sedmdesátých let odha-

postmodernímu imperativu „Užívej si!“ pouze staví nový moralizující imperativ „Usiluj o něco!“ a tím by chtěl změnit způsob produkce (protože jak jinak porazit neoliberální kapitalismus?), není co dodat. Jak uzavírá Škabráha: „Kdyby autor hlásal vyvlastnění velkokapitálu, bylo by to uchopitelné, ale co si počít s tímto?“ Na tuto otázku Hauser v závěru sborníku, kde jinak brilantně polemizuje formou nadskutečných teoretických formulací s téměř všemi otištěnými příspěvky, nereaguje. Je asi málo teoretická a možná také málo motivující. Podle Hausera lidé pravděpodobně změni své myšlení a chování spíše tehdy, když si přečtou a uvědomí, že jsou subjektem „v pozici vyčleněného začlenění, jímž myslím stav, v němž se



Kresba Jiří Franta

luje autorovu nedostatečnou informovanost. Postmoderní situace se podle většiny komentátorů, Lyotarda nevýmaje, datuje od přelomu padesátých a šedesátých let, postmoderní vnímání světa se plně rozvinulo v letech šedesátých (jedním z dokladů je například americký literární směr pojmenovaný prostě postmodernismus) a pro sedmdesátá léta je pak charakteristické rozbujení teoretické a kritické reflexe jevu. Ostatně i do češtiny se termín „postmodernismus“ vloudil nejpozději koncem šedesátých let, když v revui Orientace vyšel esej Leslie A. Fiedlera Doba nové literatury.

Vrší další příklady nejasností či manipulací z Hauserovy knihy by nemělo valnou cenu. Nabízejí je ostatně, i když ve velice jemné formě, také kritičtější autoři sborníkových příspěvků. Bělohradský polemizuje s Hauserovou představou „překonání“ postmodernismu, neboť postmoderní doba, jak neúspěšný kandidát na senátora pěkně ukazuje, na žádné vnějšky, do nichž by Hauserovy cesty vedly, nevěří. Postmodernismus je způsob myšlení, který je díky svému relativismu a antidogmatismu nereduktivní, tedy žádnou ideu či představu (ze svého hlediska) nevylučuje ani nezatrácuje, pouze dogmatickým, absolutistickým přesvědčením upírá jejich nezpochybnitelný nárok (a tím je z jejich hlediska vylučuje či popírá).

Nejpřísnější a nejvýstižnější kritika Hauserova díla je z pera Martina Škabráhy. K jeho shrnutí, že totiž Hauser proti údajnému

subjekt nalézá ve vyčleňující dimenzi, zároveň je však prvkem symbolického řádu“.

Trvalé podvracení

Klíčovou charakteristikou postmoderního myšlení je schopnost osvobodit se od dogmatismu. To je jistě záležitost do jisté míry nadčasová – heretici se vyskytovali vždy a všude. Znamením doby se ale tato charakteristika stala v šedesátých letech, kdy ji vyjadřovala různá protestní hnutí. Právě masové rozšíření skepticismu vůči „velkým idejím“, tedy dogmaticky založeným výkladům světa neboli ideologiím, je hlavním dědictvím šedesátých let a právě z této doby postmoderní myšlení vyrůstá. V tom je také postmoderna pokračovatelkou emancipační linie moderny, pouze ji transformovala z formy „velkých vyprávění“ do žánru trvalého podvracení. Odpor k dogmatismu ideologií je přednost, kterou nelze jen tak „překonat“ nebo jí uniknout nějakou „cestou z postmodernismu“. Každá snaha o návrat k „velkým příběhům“ či k „vysokým hodnotám“, tedy k nezpochybnitelným metafyzickým a univerzalistickým myšlenkám, je marnou snahou o zpátečnictví. Dokud si to dnešní marxismus či neomarxismus neuvědomí, zůstane obstarožní reakční ideologií, usilující o návrat do 19. století.

Autor je překladatel a historik.

Roman Kanda a kol.: Podzim postmodernismu.

Teoretické výzvy současnosti. Filosofie, Praha 2016, 312 stran.

11. listopadu 2016

PKF – Prague Philharmonia (CZ)
Marián Lejava, dirigent
Jan Bartoš, klavír

15. listopadu 2016

Ian Pace (UK)
 ensemble recherche (D)

21. listopadu 2016

Ensemble Terrible (CZ)
Marek Šedivý, dirigent
Pascal Gallois, fagot
 Pascal Gallois (F)
 Andersen – Haltli – Snekkestad (DK/N)

25. listopadu 2016

Jonny Axelsson – Kevin Volans (S/IRL)
 Prague Modern (CZ)
Pascal Gallois, dirigent

PRAŽSKÝ FESTIVAL SOUDOBÉ HUDBY
 PRAGUE CONTEMPORARY MUSIC FESTIVAL

Contempuls

8

Festival pořádá Hudební informační středisko, o.p.s.
 za podpory Ministerstva kultury ČR, Státního fondu kultury ČR,
 Hlavního města Prahy a dalších partnerů.
 Festival se koná pod záštitou primátorky hl. m. Prahy
 Adriany Krnáčové.



www.contempuls.cz

Galerie hlavního města Prahy
 Dům U Kamenného zvonu
 28. 9. 2016 — 8. 1. 2017

Jaroslav
 Horejc
 1886–1983

Mistr
 českého
 art deca

Master
 of Czech
 Art Deco

ghmp.cz



u(p)m



A2

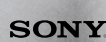
H
O
R
E
J
C

▶ **czech
 design
 week**



foto: Filip Drábek

7 — 13 / 11 / 2016
Kafkův dům • Praha
www.czechdesignweek.cz



UK/UH (2)
 DNY BRITSKÉHO FILMU
 A KULTURY

Post- koloniální film

A SOUČASNÝ
 BRITSKÝ FILM

KINO HVĚZDA
 UHERSKÉ HRADIŠTĚ
 24—27 11 2016

HOSTÉ

↓
 CLAIRE CHAMBERSOVÁ
 SPECIALISTKA NA BRITSKÝ
 POSTKOLONIÁLNÍ FILM
 Z UNIVERSITY OF YORK

+
 MICHAEL ŽANTOVSKÝ
 ŘEDITEL KNIHOVNY
 VÁCLAVA HAVLA

BRITSKÝ

POSTKOLONIÁLNÍ FILM
 KLÍČOVÉ FILMY MAPUJÍCÍ
 ŽIVOT IMIGRANTŮ
 Z KARIBIKU, PÁKISTÁNU
 ČI INDIE

↓
 BABYLON
 MOJE KRÁSNÁ PRÁDELNÍČKA
 BHAJI NA PLÁŽI
 A DALŠÍ

SOUČASNÝ BRITSKÝ FILM
 NEJZAJÍMAVĚJŠÍ BRITSKÉ
 FILMY, KTERÉ SE
 NEOBJEVILY V ČESKÉ
 DISTRIBUCI

↓
 SUFRAŽETKA
 LONDON ROAD
 ČERNÝ KŮŇ
 A DALŠÍ

DOPROVODNÝ PROGRAM → UKUH.CZ

#UKUH

Velké nadávání

Praxe nevzdělanosti podle Konrada Paula Liessmanna

Po diskutované knize Teorie nevzdělanosti přichází Konrad Paul Liessmann s jejím pokračováním, nazvaným Hodina duchů. Předmětem polemiky je opět kapitalizace vzdělání. Diagnózy, které se svým vyhroceným stylem mnohdy blíží pamfletu, bohužel nedávají odpovědi na otázku, proč se vzdělání stalo zbožím, mimo jiné i proto, že jsou až příliš zahleděny do idealizované minulosti.

PETR KUBALA

Rakouský filosof Konrad Paul Liessmann je u nás obecně znám především jako autor polemické knihy *Teorie nevzdělanosti* (2006, česky 2009). V době protestů proti reformě ministra školství Josefa Dobeše si kniha svou kritičností a ironickými komentáři na adresu současné „vzdělanostní společnosti“ získala nejednoho bouřícího se studenta. Rezonovala však i v širších kruzích odborné veřejnosti. Po několika letech, kdy se věnoval odlišným tématům, se nyní autor navrácí k oblasti, která jej proslavila – a to i v českém překladu. *Hodina duchů* s podtitulem *Praxe nevzdělanosti* (Geisterstunde. Die Praxis der Unbildung, 2014) je koncipována jako pokračování výše zmíněného titulu. Jen je tentokrát pozornost upřena především k praxi.

Celkovým vyzněním je Liessmanova nová práce silně pesimistická. Autor se ke katastrofickému obrazu současnosti propracovává skrze střípky probírané v jednotlivých kapitolách, z nichž každá má stejnou strukturu. Všechny začínají slovy „Je to strašidelné“, následuje žehrání na vše, co autorovi přijde pod ruku, a následně přijde závěr ohlášený slovy „Přitom by vše bylo zcela prosté“, v němž autor profesorsky a s mamutí dávkou „zdravého rozumu“ navrhuje kompromisní řešení.

Studium jako výcvik

Pokud se ovšem podíváme na Liessmannovy argumenty blíže, zjistíme, že většina z nich

má racionální jádro. Ústředním bodem kritiky je neustálé poukazování na „malou praktičnost škol“, což je shrnuto ve formuli „škola blízka k životu“. Tímto pojmenováním autor vyjadřuje tendenci přeměnit školu v místo výcviku pro každodenní život, popřípadě pro konkrétní profesi. Pokud ale má škola poskytovat jen „kompetence bezprostředně užitečné“ pro každodenní život a uplatnitelnost jednotlivce na pracovním trhu, můžeme rovnou opustit původní ideu univerzity jako místa, kde se lidé zabývají naopak právě obecnějšími otázkami, jež každodennost přesahují. Namísto toho půjde o pouhý výcviková centra.

Studium tak v očích rakouského filosofa ztrácí punc pronikání do tajů vědy a stává se jakýmsi tréninkem k profesi, způsobem, jak získat konkurenční výhodu. Vše je poměřováno jen užitečností, ať už pro jedince, pro hospodářství nebo pro společnost. Co není bezprostředně užitečné, nemá z tohoto pohledu význam. Všechny tyto tendence ovšem podporuje Boloňský proces, Program pro mezinárodní hodnocení žáků (PISA) i experti, kteří neustále volají po revoluci ve vzdělání, aniž by dokázali přesvědčivě zdůvodnit, proč je tato revoluce nutná. To vše je podle Liessmanna v souladu se stavem západních společností zaseklých ve freudovské „orální fázi“ a posledních konzumem. Proto se i vzdělání stává zbožím. Řešením je podle rakouského filosofa návrat k původní „klášterní odloučenosti“, poskytující klid pro kontemplaci, klid od neustálého požadování užitečnosti a praktičnosti, klid pro střetávání mezi vědci a studenty v humboldtovském smyslu.

Deprese klasického vzdělance

Takováto vize „velkého návratu“ je však založena na nostalgizaci minulosti a zvláště pak na nostalgii po zlatém věku, kdy byl svět ještě v pořádku. Na takto idealizovaném pozadí se pak současnost jeví naprosto odporně. Právě proto (a také kvůli svému pedantskému stylu) kniha nepůsobí jako střízlivá analýza, nýbrž jako jedno velké nadávání na pokračující úpadek. Čtenář se nemůže zbavit dojmu, že si Liessmann vybírá jen ty nejvyhrocenější případy, které slouží jako důkazy pro jeho

černočerný obraz a nezřídka také jako podklad pro sarkastický úšklebek či ironický vtip, což je mnohdy až příliš manipulativní postup.

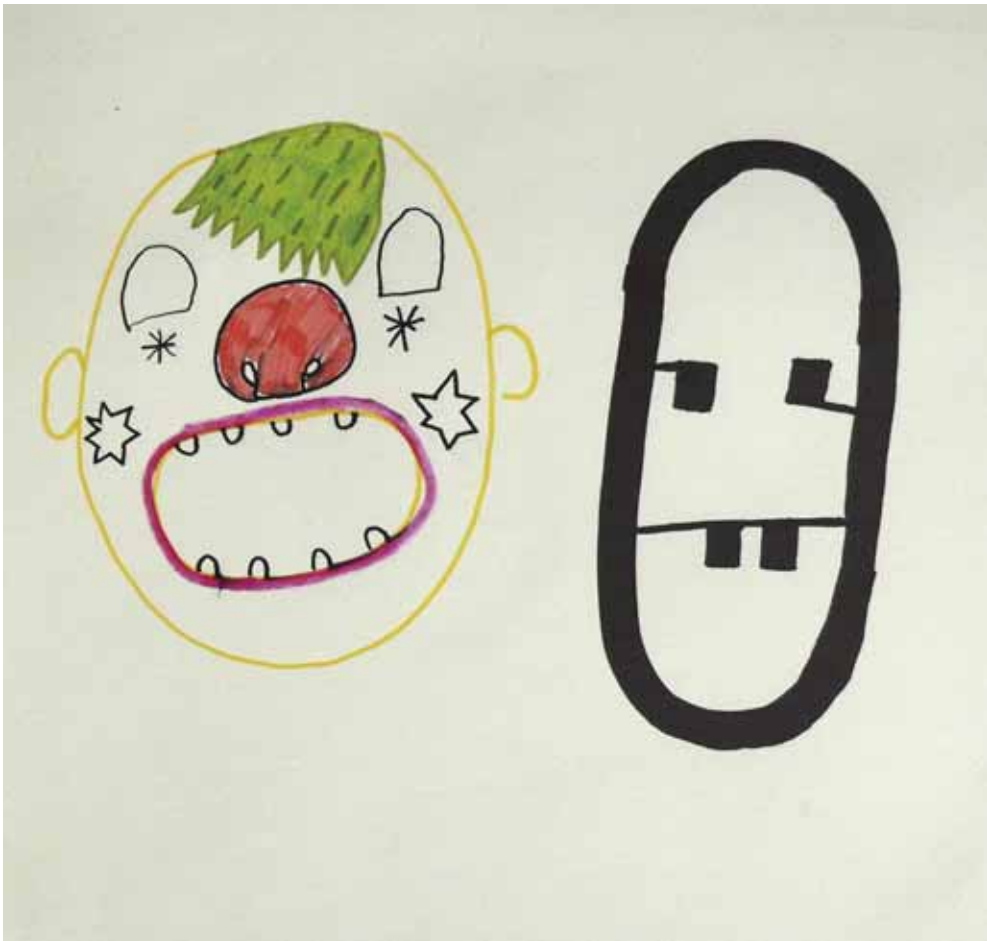
Určitá část publika však na takovéto příběhy slyší. Liesmannovy specificky zaměřené diagnózy doby jsou totiž v souladu s kulturně pesimistickým přístupem, podle něhož je společnost v neustálém nebo aspoň momentálním úpadku. Vadí to především proto, že Liessmann zůstává na povrchu – popisuje jen vnější projevy. Proč se ale všechno to, co popisuje, děje? Proč je Boloňský proces takový, jaký je? Z knihy se dozvíme v podstatě jen to, že velký počet hloupých lidí chce prosadit hloupé reformy, vedoucí k postupnému úpadku.

V úhrnu to vypadá, že Liessmann odpovídá typu „tradičního vzdělance“ popsaného v předmluvě. Jde o člověka s klasickým vzděláním, s obdivem ke kánonům klasických literatur, hlubokými historickými znalostmi, eurocentrickým obrazem světa stojícím na ideálech osvícenství a estetickou senzibilitou. Může být někdo takový aspoň trochu šťastný, když se denně otřásá hnusem? Nemůže, ledaže by svou depresi proměňoval ve žlučovitě traktáty typu *Hodiny duchů*.

Autor je sociolog.

Konrad Paul Liessmann: Hodina duchů. Praxe

nevzdělanosti. Přeložil Milan Váňa. Academia, Praha 2015, 133 stran.



Kresba David Böhm

vykřičník

Levice? Smích!

MARTIN HEKRDLA

V polovině září se v pařížském Théâtre des Bouffes du Nord sešli tři významní baviči Francie k vážné diskusi o své těžké profesi. Nemůže nebyt těžká v zemi postižené v krátké době třemi masivními teroristickými útoky. Jen Christophe Alévéque ostře nesouhlasil. Pobavit lidi je prý dnes naopak lehké: „Stačí říct jediné slovo – levice – a lidé se smějí!“ A hlediště rozesmál. Když pak po chvíli znovu znenadání vykřikl: „Levice!“, diváci se už smáli v hlubokém předklonu, smáli se až k slzám, až do bezvědomí. Znamení doby?

Není útěchou, že po katastrofálním pětiletí vlády socialistického prezidenta Françoise Hollanda jde možná o francouzskou zvláštnost. Přehlédneme-li panoramaticky Evropu, snad všude se dlouhodobě etablovaná levice dožívá úpadku. Anebo aspoň vnitřního pnutí v důsledku dilemat, která před levici odkojenou blairismem staví stýkání a potýkání s novými subjekty „radikální levice“ či populistické ultrapravice. Slzy smíchu či žalu se na zavedenou levici lepí všude a takřka automaticky.

Vidíme to i u nás, kde v říjnových volbách porazil v krajích sociální demokraty Bohuslava Sobotky multimiliardář Andrej Babiš. Vicepremiér pokořil premiéra, přestože ten dokázal naplnit většinu svého programu a objektivně zlepšit sociální situaci lidí – bohužel s pomocí téhož multimiliardáře, z jehož kumulované moci ekonomické a politické kdekdo apartně omdlévá a jehož kýženná porážka se měla odehrát v bezmála saddámovské „matce všech bitev“ za tu správnou demokracii. I komunisté přestali být úspěšnými lovci nespokojených lidí. Nevyužili svých disciplinovaných voličských úderů ke sběru protestních hlasů, které jim – vedle národovecky xenofobního hoteliéra s rýze českým jménem Okamura – vyfoukl týž vládní multimiliardář. Babiš vyudil levici v komíně a napřesrok se ji očividně chystá pojist s křemem a hořčicí. Šklebem klauna do tváře levice byly už jenom – v nejateističtější zemi Evropy – oslnivé zisky Bělobrádkových křesťanů nezdočných a rovněž vládnoucích lidovců.

Působivější estrádu si lze jenom stěžít představit. Ale s pouhým nárysem této konstelace k popukání se postižené levicové subjekty nespokojily a vrcholné skeče si nechaly až do doby po uzavření volebních místností. Předseda ČSSD zavelil k boji za získání hlasů ve velkých městech, a sice prostřednictvím témat životního prostředí či kultury. Inu, města jsou zaprášenější a divadly

či literárními kavárnami zastavěnější než méně znečištěný, zemitý a levicový venkov. A tak je třeba vpadnout do měst mezi zelené či modré liberály a proniknout tam s tématy – řekl Sobotka – „virtuálního prostoru, kde se pohybuje mladá generace“. A uzavřel: „Nemůžeme zůstat jen klasickou stranou zaměřenou na sociální témata.“ Jenže ten „virtuální prostor“ není jen digitální, ale i ideový, ideologický. Chystají se sociální demokraté v boji o přežití „měšťáckou“ ideologii konfrontovat, nebo přejímat? Co přesně znamená slůvko „jen“ u klasické strany, která se zaměřuje (jen?) na sociální témata?

V této souvislosti zazněla jako zlověstná ozvěna slova senátorského kandidáta ČSSD a Strany zelených v Praze 6, filosofa Václava Bělohradského: že sociální demokracie je „příliš archaická strana, příliš se obrací k seniorům, nespokojeným, neúspěšným“. Nevím, jak tu větu filosof myslel. Zda vidí v „pokrokových městských liberálech“ masu moderního proletariátu, který to o sobě dosud neví, ačkoli byl vržen do závislého postavení na velkém kapitálu a státu výměnou za mzdu či plat. Důležitější je, jak Bělohradského slova vyzněla: jako přitakání těm skutečně spokojeným a úspěšným, jichž se v příkré stratifikované společnosti reálně nachází vždycky jen hrstka. A jako nový hod věrtele ideologického písku do očí všem, kdož upadli do reality virtuální, ne vždy jen digitalizované. Všem,

kdož jsou zase spokojeni se „Čtením pro slůvky“ ze zadních stran starých novin, kde se panstvo zakoukávalo do chudých děv a zvalo je do svých zlatých kočárů. Levice? Smích!

Předseda KSČM Vojtěch Filip tento asociální prvek vskutku archaických ideologií dramaticky dotáhl nedostižným povolebním skečem o znovuzavedení trestného činu příživnictví. Ať si nikdo nemyslí, že se Filip vytasil s ustanovením minulého režimu proti těm, kteří se „soustavně vyhýbají poctivé práci“ (trestní zákony z let 1955, 1961, 1965). V tehdejší nevykonné ekonomice sociálním rostem nemusel nutně propadnout nikdo. Napořád se lomilo rukama, že „nejsou lidi“, a proto se také disidenti mohli zaměstnat v kotelnách, ba i v Národní knihovně. Šéf komunistů v dnešní konkurenční ekonomice s ostrým pracovním trhem, jenž domácnosti dělí na dospělce živitele a dospělé „parazitní“, musel myslet spíš staré Rakousko, v jehož trestním zákoníku stálo: „Kdo bez zaměstnání a práce se potuluje nemoha prokázat, že má prostředky ku své výživě nebo že jich poctivě nabytí hledí, budiž potrestán jako tulák. Trestem jest tuhé vězení od jednoho až do tří měsíců.“ Vlastně byl Habsburk laskavější než Vojtěch Filip – v domácnostech po „příživnících“ čmúchat nemínil.

Levice? Smích v hlubokém předklonu, smích až k slzám, až do bezvědomí.

Autor je politický komentátor.

Revolta na bicyklech

Uberizace jako bublina, která splaskne

Případ italských kurýrů, kteří protestují proti své prekarizaci, poukazuje k fenoménu takzvané gig economy. Jde o firmy prezentující lidskou práci jako dobrovolnou činnost, za niž člověk neočekává standardní finanční ohodnocení. Jak vypadá disciplinace ve firmě, kde se zaměstnanec nikdy nepotká se svým šéfem?

JAKUB HORNÁČEK

Říká se, že současný globalizovaný svět je postaven na volném oběhu kapitálu a zboží. Miliardy dolarů se mohou přesouvat po zeměkouli v řádu desetin sekund a spotřební zboží běžně putuje tisíce kilometrů, než dorazí ke koncovým zákazníkům. Oběh zboží narůstá i díky rozvoji zásilkových a doručovacích služeb, které firmy svým zákazníkům rády nabízejí „zadarmo“. Jenže za službou zadarmo se v tržním prostředí většinou skrý-

zpočátku rozhodla s protestujícími vyjednávat, nabídla zvýšit odměnu za doručení zásilky, návrat k hodinové mzdě však striktně odmítla. Vyšetřování v této věci zahájil Italský inspektorát práce, který bude muset určit, zda v netypické zaměstnanecké smlouvě vůbec lze vyměřovat odměnu jen na základě výkonu, a nikoliv odpracované doby.

Obdobný střet řešili i kurýři společnosti Deliveroo v Londýně a Paříži. I zde usilovalo vedení firmy o nahrazení hodinové mzdy poplatkem za odevzdanou zásilku, což levicový deník Guardian trefně označil za „návrat do viktoriánské éry“. Manažeři společnosti nakonec museli ustoupit a hodinovou sazbu zachovat jako paralelní způsob finanční odměny. Postaru se ale vyplácelo jen v některých částech Londýna, což mnohé kurýry silně znevýhodňovalo. Ani itaľští, ani britští zaměstnanci přitom nepožadovali po svých zaměstnancích žádné závratné sumy, ale jen minimální mzdu. Tarify rozvozových firem přitom nejsou zanedbatelné: jak potvrzuji například restauratéři v Turíně, Foodora inkasuje až 30 procent hodnoty objednávky a k tomu ještě malý poplatek od koncového

především kvůli nízkým vstupním požadavkům a flexibilitě pracovní doby, což umožňuje sladění práce s dalšími aktivitami, jako je například studium.

Že nejde jen o hobby, ostatně nepřímě potvrzují i samotné firmy, které pomocí GPS údajů a algoritmů vyhodnocují výkony jednotlivých kurýrů. Na základě těchto údajů pak přerozdělují zakázky. Zmiňované firmy využívají faktu, že v gig economy, na rozdíl od tradičních zaměstnání, neexistuje reálné místo, kde by docházelo k pracovněprávním interakcím mezi zaměstnancem a zaměstnavatelem. Toto „místo“ se totiž nachází v soukromé aplikaci a algoritmech, které jsou pod přísnou kontrolou zaměstnavatele. Společnost už tedy nemusí nepohodlným kurýrům dávat výpověď, což by případně mohlo vést až k soudnímu sporu. Stačí, když jim odepře přístup k aplikaci.

Strašidlo uberizace

V této souvislosti část levice mluví s oblibou o „uberizaci“ práce. Je však velice sporné, zda právě platformy jako Uber znamenají podobně zásadní změnu jako například fordismus či taylorismus. Ve většině případů se tyto apli-



Kurýři jsou lidským pohonem cirkulace zboží po metropolích. Foto Robert Acker

va špatně placená práce. To si dobře uvědomují kurýři, kteří jsou lidským pohonem cirkulace zboží po metropolích. Odborářské boje přesto nejsou v tomto odvětví nijak rozšířené. Najdou se však i výjimky: od 10. října v Itálii demonstrují a stávkují kurýři společnosti Foodora, německého startupu specializovaného na cyklistický rozvoz jídla.

Návrat do viktoriánské éry

Protesty, které se koncentrují především v Turíně a Miláně, reagují na nedávno zavedené změny v ohodnocení kurýrů. „Původně jsme dostávali pět eur za hodinu a bonus za každou převzatou zásilku, teď nás chce společnost platit jen na základě počtu doručených jídel,“ sdělil jeden z pracovníků Foodory italskému levicovému deníku Il Manifesto. Protestující zaměstnanci, kteří se v souladu s duchem doby organizují po sociálních sítích, požadují návrat k platu za hodinu s bonusem za doručení zásilky a také příspěvek na telefonní služby a údržbu kola. Firma, která se

zákazníka. Není tedy divu, že s protesty kurýrů sympatizovaly i některé restaurace, které považují německou firmu za bezohlednou.

Práce jako hobby?

Firmy jako Foodora a Deliveroo bývají označovány pojmem gig economy. Ta se přitom často zaměřuje za ekonomiku sdílení, protože v obou případech se zpravidla využívají webové platformy a smartphony. V případě ekonomiky sdílení si například hledáme spolucestující, abychom rozdělili náklady na cestu. Oproti tomu v gig economy si prosíme objednávku nějakou službu. Společnosti, které pracují na principech gig economy, se nicméně často snaží zastírat fakt, že jejich spolupracovníci odvádějí pracovní výkon. Především firmy, které se zaměřují na mladší lidi, vykreslují jejich pracovní nasazení jako součást volného času. Jako by dostávali jakési kapesné za aktivitu, která je baví a navíc je udržuje v dobré fyzické kondici. Ve skutečnosti však mnozí přijmou tento typ práce

kace zaměřují na takové úseky trhu práce, v nichž existovala vysoká míra prekarizace práce už dříve. Pomocí nových technologických prostředků tyto platformy sledují dva cíle, jež odedávna neodmyslitelně patří k politickému programu buržoazie: co největší disciplinaci pracovní síly a nastolení pracovních vztahů založených na běžných smlouvách, nikoliv na pracovním právu. Dnešní ultramoderní prostředky tak mají vskutku staré srdce. Zároveň je slovo „uberizace“ zatíženo demonizací, která možná nemístně nafukuje celý fenomén. Podobné platformy přece obchodují především s informacemi a našimi osobními údaji. Navíc jsou tyto společnosti často v provozní ztrátě, což zastírá jen ochota investorů do nich vkládat miliardy. Uberizace a celá gig economy je patrně jen další velká finanční bublina, která dříve nebo později splaskne. Co po ní zůstane, je otázka. Algoritmy, které pomáhají disciplinaci pracovní síly, však zřejmě jen tak nezmizí.

Autor je spolupracovník italského deníku Il Manifesto.

napětí

V Bulharsku probíhá od 11. října stávka horníků v lokalitě Bobov Dol. Horníci tak reagují na snížení mezd o 20 procent a hrozbu zavření dolu. Vyjednávání mezi horníky a úřady probíhá již několik týdnů a stále není zřejmé, jaká je budoucnost tohoto hnědouhelného revíru. Největší odborové organizace v Bulharsku nabádají horníky k vyjednávání a přerušení stávky. Ti ale v současné době nevidí jinou možnost než přímou akci, protože z dolů už je prý postupně odváženo vybavení, což ukazuje na to, že se chystá jejich uzavření.

Podle zvláštního vyšetřovatele OSN Michela Forsta jsou v Austrálii pronásledováni obhájci lidských práv a mnoho aktivistů mluví o „atmosféře strachu, cenzury a odplaty“. Forst byl na dvoutýdenní monitorovací cestě po Austrálii a podle svých slov byl zděšen stavem lidských práv v zemi, mimo jiné i špatnými životními podmínkami žadatelů o azyl v detenčních centrech, což dlouhodobě kritizují různé lidskoprávní organizace, které se snaží situaci uprchlíků monitorovat. Podle Forsta se v Austrálii připravují zákony, které mají omezit právo na svobodný protest a jsou namířené proti aktivistům a také proti původním obyvatelům. V poslední době navíc došlo k několika násilným útokům na zastánce lidských práv. Zvláštní vyšetřovatel dokonce zmínil, že někteří z aktivistů se s ním odmítli sejít ze strachu o své bezpečí.

Siouxové z rezervace Standing Rock spolu s příslušníky další stovky indiánských kmenů už několik měsíců protestují proti dokončení ropovodu vedoucího ze Severní Dakoty do Illinois. Původní obyvatelé Ameriky upozorňují na to, že ropovod vede přes pohřebiště jejich předků a navíc může znečistit řeku Missouri, která je zdrojem pitné vody pro miliony lidí. Největší protesty původních obyvatel za posledních 40 let se dostaly do hledáčku velkých amerických médií až v okamžiku, kdy byla v souvislosti s nimi obviněna z výtržnictví známá nezávislá novinářka Amy Goodmanová. Ta ovšem obvinění odmítla s tím, že nevstoupila na cizí pozemek a na žádných výtržnostech se nepodílela. Podle svých slov se věnovala pouze novinářské práci – informovala totiž o brutálním zásahu vůči aktivistům. Na Goodmanovou byl dokonce vydán zatykač, na což reagovala tím, že se sama šla udat. Nezávislý dakotský soud ji následně zprostil veškerých obvinění, což okomentovala jako důležité rozhodnutí ve prospěch svobody tisku a nechala se slyšet, že v monitorování boje lakotských indiánů proti policii a ropnému průmyslu bude pokračovat.

—lr—



Édouard Levé Sebevražda

Přeložila Sára Vybíralová
Rubato 2015, 108 s.

Čtenář posledního textu Édouarda Levého je hned v prvním odstavci konfrontován s lakonickým scénářem sebevraždy, psaným v druhé osobě jednotného čísla a formou připomínající návod. S druhým odstavcem se však objevuje vypravěčské „já“, zatímco „ty“ je identifikováno s osobou dávného přítele, jenž v mladém věku zvolil dobrovolnou smrt. Tematickou osu knihy pak tvoří víceméně nesouvislé vzpomínky a příběhy z přítelova života, diktované nahodilostí paměti i fantazie. „Myslíme na tebe a vybaví se nám, čím jsi mohl být. Byl jsi a zůstaneš objemem možností.“ Sebevražda nejen určuje jasnou perspektivu příběhu celého života, ale zároveň tento život proměňuje v koncept, způsob uměleckého vyjádření, jenž je pro Levého tvorbu – literární i výtvarnou – stěžejní. Podobně jako některá výtvarná díla popsaná v jeho prvotině Díla realizuje Levé i koncept Sebevraždy, tentokrát však s fatálními následky – několik dní po odevzdání rukopisu si sám bere život. Ono „ty“, jež vypravěč v knize oslovuje, tak získává další rozměr: zastupuje samotného autora a poukazuje na motiv rozdělení, který v souvislosti s Levého tvorbou často zdůrazňuje francouzská kritika. Experimentální narativní situace dopisu na rozloučenou adresovaného sobě samému slibuje mnohé, avšak samotný text místy vzbuzuje podezření, že autor nebyl schopen (na úrovni literatury) realizovat produktivní nápad jinak než s využitím postmoderních klišé a intelektuálního kýče.

Julie Wittlichová



Alexandr Sergejevič Puškin Kapitánova dcerka

Přeložili Pavla Bošková a Milan Dvořák
Odeon 2016, 152 s.

Kapitánovu dcerku znám z hodin ruské literatury jakožto dcerku „kapitánskou“ a svým názvem ve mně vždy vyvolávala rozpaky: dcerka kapitánova, anebo dcerka-kapitánka? Pobíhá po palubě, nebo ve štábu? A tu jsem se začel do nového překladu a kniha mě vtáhla nečekanou silou. Milostný příběh z doby Pugačovova povstání v letech 1773 až 1775 složil Puškin v syntéze romance s historickou novelou tak, že skýtá čtenářský zážitek i zájem o historický děj. Kompaktní stavba novely, prvně vydané roku 1836, razí estetický ideál a obsahuje impulsy, které předjímají všelidské občanské ideje a jejichž vyzařování formuje naši současnost. Rozeznat lze schematičnost postav: protagonista řádu stojí proti plejádě rebelů vynořivších se z útlu carského samoděržaví – ale kdo je kdo? Rozpor mezi dějem a individualitami vyvolává napětí a my náhle shledáváme, jak hrdinové příběhu realizují zcela odlišný potenciál: Petr Alexejevič Griněv se nám ukazuje jakožto nomenklaturní héros, Pugačov coby „zlý stepí pán“, odhodlaný nastolit spravedlnost ve svých limitech. Získá individuální štěstí navrch nad kolektivním utrpením? Příběh se aktualizuje a rozvíjí: žijeme ctnostmi hrdiny, zatímco kypíme touhou po harmonii; tušíme rozpor, a přitom toužíme k ideálu. Kapitánova dcerka je ideově ukotvena v evropském romantismu, který svým svobodným tvůrčím přístupem určil trvalý kurs literárního uměleckého rozvoje. A zůstává čtivá!

Vít Kremlička



Helena Černohorská O trudném konci Marie Večeřové a korunního prince Rudolfa

Bylo nebylo 2015, 91 s.

Vyzrálý a pečlivě komponovaný debut Heleny Černohorské, který byl letos nominován na Cenu Jiřího Ortena, je uměřeným vyprávěním v té nejklasičtější podobě. Tomu napomáhá i zasazení děje do bezčasí venkovské samoty, jejíž obyvatelé žijí v relativním klidu na periferii velkého světa i dějin. Příběh dvou osamělých důchodců, pana Josefa a pana Macínka, kteří se sblíží za poněkud dramatických okolností, se ještě rozhybe v okamžiku, kdy se seznámí s místní femme fatale, hostinskou a tajemnou světloušnicí paní Rackovou. Její osudy, v nichž hrála roli bída, československé legie, život v předválečných metropolích i izolace ve zlaté kleci během druhé světové války, sepisuje v nejrozsáhlejší části knihy pan Josef. Novela tematizuje dvojsečnou svázanost s rodem a rodinou, stárí a také samotu, která se zde často rovná svobodě. Dojem z dobře napsaného příběhu bohužel kazí to, že zůstává v zajetí nostalgie. Laciný a prvoplánový je finální kontrast vesnické idylly s neurvalým zupáctvím doby po roku 1948, kdy procesy s klérem definitivně rozboří zprvu neurčitou časovou linii příběhu. Životy obou penzistů se vytrácejí ve chvíli, kdy už jim zbývá jen návrat do samoty a pláč nad novým „světem, kde není zdravého rozumu, kde není možné rozlišit pravdu od lži, kde hlas a tělo neznamená víc než zvuk a maso“. Konec je to bohužel smutný nejen kvůli okolnostem politických procesů, ale i kvůli tomu, že celý příběh sráží banální vzývání starých dobrých časů.

Karel Kouba



Pavel Pospěch Od veřejného prostoru k nákupním centrům

Sociologické nakladatelství 2015, 194 s.

Často z různých stran slyšíme, že je veřejný prostor v úpadku, že je privatizován nebo sekuritizován, což má neblahé dopady na kvalitu našich životů. Obšrný příspěvek do této debaty přináší publikace Pavla Pospěcha nazvaná Od veřejného prostoru k nákupním centrům. Autor si situaci neulehčuje a nepřijímá jednoduše premisy kritické pozice. Dělá úkrok stranou a zaměřuje se na koncept regulace prostoru. Ta může být vnější nebo vnitřní. Vnitřní regulativ se objevuje ve světě „cizinců“ jako spontánní reakce na nepředvídatelnost. Vnější regulativ potom vzniká, když je na určitém prostoru z pozice moci vynucován řád. Za vhodný příklad vnější regulace považuje autor nákupní centra, jejichž fungování v knize přibližuje vlastním empirickým výzkumem. Dochází přitom k závěru, že v současnosti jsou skutečně vytvářeny nové veřejné prostory s potenciálem zničit veřejný prostor tradiční. Nákupní centra totiž potlačují tradiční veřejný prostor tím, že znemožňují vznik vnitřního regulativu, a tato situace se šíří i do dalších oblastí. Zatímco vnitřní regulace je obvykle vyjednávána ve světě cizinců za účasti velkého množství aktérů, vnější regulace tento svět potlačuje vytěsňováním náhody a nepřehlednosti. Pospěchova kniha přináší spoustu zajímavých postřehů k palčivým problémům dneška. Jak budou reagovat na nově přichozí veřejné společnosti, z nichž se „cizinci“ a s nimi i svůdná nepředvídatelnost a nejednoznačnost vytrácejí?

Petr Kubala



Radio Dreams

Režie Babak Jalali, USA, 2016, 93 min.
Premiéra v ČR 13. 10. 2016

Radio Dreams, vítěz ceny Tiger Award na letošním festivalu v Rotterdamu, je nenápadný film o tom, jaké to je, být nenápadný proti své vůli. Vypráví o úspěšném íránském spisovateli, který se v USA musí živit jako programový ředitel a moderátor rádia pro íránské migranty a ve svém pořadu má hostit společnou jam session afghánské metalové kapely a jejich vzoru, slavné Metalliky. Už se schyluje k vysílání, ale členové kapely ne a ne dorazit... Snímek režiséra Babaka Jalaliho, íránského rodáka, který žije a tvoří v Evropě, je bytostně menšinová záležitost. Zastřešila ho producentka Marjaneh Moghimiová, která se do té doby věnovala hlavně dokumentům, a v jeho centru stojí reálná afghánská rocková kapela Kabul Dreams, jejíž členové ve filmu hrají sami sebe. Postavu spisovatele Royaniho zase ztvárnil známý íránský folkrockový zpěvák Mohsen Namjoo. Film vznikl s minimálním rozpočtem 300 tisíc dolarů, takže většina děje se odehrává v interiérech rozhlasové stanice. Jalalimu se nicméně podařilo vytvořit formálně i obsahově působivý snímek o pocitu zneuznání a vyloučenosti, v níž se ocitá perská menšina v USA. Prostředí rozhlasové stanice je ozvláštněno nasvícením a zvuk je postaven do zcela rovnoprávné pozice s obrazem, ať už jde o lidský hlas nebo o hudbu. Nejedná se o radikální filmařské gesto, ale o komorní náladový snímek, který mluví záměrně poněkud tlumeným hlasem o celkem podstatných věcech.

Antonín Tesař



Ivan Vyrpajev Iluze

Divadlo v Dlouhé, Praha, premiéra 15. 10. 2016

Ivan Vyrpajev, současný ruský dramatik žijící převážně v Polsku, se u nás před časem představil svou nejúspěšnější, dokonce zfilmovanou hrou Kyslík, vloni uvedlo Divadlo v Dlouhé jeho Opilé a letos inscenaci Iluze. V jeho tvorbě můžeme vyzorovat stále větší sklon k takzvané meditativní dramatice. V Iluzi je dominantním tématem láska. Dva manželské páry prožily víc než padesát let ve zdánlivě šťastném manželství. U smrtelného lůžka jedné z žen muž děkuje za všechny krásné společně prožité chvíle a ujišťuje družku o své lásce. Brzy potom však sám sobě přiznává, že to všechno byla jen iluze a že celý život miloval ženu svého přítele. Ke stejnému závěru dochází i druhá manželská dvojice. Co je to vlastně láska? Opravdu vyžaduje vzájemnost? O tom uvažuje autor společně s postavami hry, ale nedává jednoznačnou odpověď. Před dvěma lety Vyrpajevovu hru uvedla i činohra Slovenského národního divadla. Obě inscenace využívají holou scénu se čtyřmi židlemi, na nichž se představitelé jednotlivých rolí jeden po druhém svěřují se svým příběhem lásky, jenž končí vystřízlivěním. Pražskou inscenaci ve foyeru Divadla v Dlouhé režírovala Alžběta Burianová, režisérka předchozí Vyrpajevovy hry Opilé. Herci Marie Turková, Tomáš Turek, Klára Sedláčková-Oltová a Martin Veliký byli podstatně mladší než slovenští představitelé, ale svým partům dostáli se ctí. Předností pražské inscenace bylo použití filmových dotáček, radostných vzpomínek, které oživovaly statičnost scénického vyprávění.

Alena Morávková



Jusi Adler-Olsen Vzkaz v láhvi. Složka 64

CD, OneHotBook 2015 a 2016

Když se dánský autor detektivních románů Jusi Adler-Olsen před letošním udělením Nobelovy ceny za literaturu objevil v kursech sázkových kanceláří, podle nichž byla šance, že cenu získá, podobná jako u Milana Kundery, vypadalo to trochu jako vtip. Jenže volba vítěze je často politická a letos by se hodilo udělit cenu někomu ze Sýrie. Syrský básník Adonis se ovšem dostatečně nevymezil proti režimu Bašára al-Asada, a tak sázkaři vypátrali románovou postavu syrského utečence, který se sice také jmenuje Asad, nicméně ač muslim, je již zcela integrován a pomáhá dánským vyšetřovatelům pátrat po zločincích. Pracuje totiž jako pravá ruka inspektora Carla Morcka v oddělení Q, které se zaměřuje na starší, nevyřešené kauzy (jež se však nakonec vždy ukáží být aktuální). Český zatím vyšlo šest případů. Adler-Olsen, podobně jako jiní severští autoři detektivek, sází na brutální zločiny, zároveň ale v každém příběhu otevírá některý ze společenských problémů, díky čemuž jeho knihy kvalitativně ční z podobné literární produkce. Ve třetím a čtvrtém případě, Vzkazu v láhvi a Složce 64, třetichž audionahrávku připravilo nakladatelství OneHotBook, to jsou náboženské sekty a rasismus. V audioknižní podobě má Adler-Olsen podmanivý hlas Igora Bareše a i kvůli němu má smysl sérii vyzkoušet. Dobrou příležitostí je říjnová akce Audioknihy NAHLAS!, díky níž dostanete první díl série, tedy Ženu v kleci, jako bonus k nákupu některé z dalších audionovinek, které vydalo sedm českých vydavatelů.

Jiří G. Růžička



PJ Harvey The Hope Six Demolition Project Tour

Forum Karlín, Praha, 13. 10. 2016

Britská hudebnice PJ Harvey se do Prahy vrátila po pěti letech – naposledy tu byla na turné ke svému minulému albu Let England Shake. Na něm využívala melodické postupy kultur, které Británie kolonizovala; na aktuální desce The Hope Six Demolition Project obdobně přebírá refrén černošského spirituálu Brodte se vodou jako referenci ke vzniku USA. Vyznění je však jiné. Před pěti lety, s autoharfou jako štítem, stála PJ Harvey po celý koncert v popředí a téměř nehybně volala svou obžalobu proti Anglii, která obětovala lidské životy v nesmyslných válkách. I nyní zpěvačka komentuje násilí, jako by ale dospěla k poznání, že konflikt, válka a agrese jsou nevyhnutelné. Vyrovnává se s tím obratem k rituálům a cyklickému času. Je to takové radostné vymítání démonů. Zpěvačka tančí mezi hudebníky a zpívá o tom, že jsme odsouzeni přežívat na troskách a budovat jen krátce trvající světy. V písni Medicinals mluví o bylinách, které ani postupující civilizace nevykořenila – prodírají se prasklinami v asfaltu měst. Škumpu, kterou zmiňuje, je léčivá v malém množství, ale škodlivá ve velkém. To je zřetelné podobenství. Kapela vystupovala na pozadí betonové stěny, která by mohla patřit některému z ghett či ministerstev, o nichž PJ Harvey zpívá. Hudebníci jako by hráli kolem ohně, relativně chladná atmosféra Fora Karlín ale nedovolila publiku se k rituálu připojit. Křehká rovnováha sofistikovanosti a živelnosti tak pro posluchače zůstala vychýlená do první polohy.

Jitka Pánek Jurková

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET/FREDA BRUNOLDA 2016

PŘEDPLAŤTE
SI KULTURNÍ
ČTRNÁCTIDENÍK

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

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

O roční předplatné (26 čísel) si napište na adresu:
distribuce@advojka.cz.

Ke studentskému předplatnému vyžadujeme potvrzení o studiu.

eskalátor

Odejít ve správný čas je vysoké umění. Ve čtvrtek 14. října, kdy švédská akademie oznámila udělení Nobelovy ceny za literaturu Bobu Dylanovi, odešel jeden z dalších jejích atypických laureátů. V Milánu zemřel italský dramatik a spisovatel Dario Fo, který obdržel Nobelovu cenu za svou divadelní tvorbu, v níž se mísí satira a staré lidové tradice s avantgardními postupy. „Navázal na středověké šašky, kteří zesměšňovali moc a navraceli utlačovaným jejich důstojnost,“ uvedla porota při předání ceny v roce 1997. V jistém smyslu měl Fo ve srovnání s Dylanem lehčí literární život. Divadlo je už dlouho uznávané jako vysoká literární forma, být na Foova představení se nikdy nechodilo ve večerní robě. Způsob, jakým literaturu provozoval Dylan, si v očích některých kritiků musí svoji důstojnost teprve dobýt. Někteří lidé se těžko smířují s faktem, že užívání literárního slova se mění a kontaminuje i různé hudební žánry. Přitom na začátku historie západní literatury stál jistý slepý bard, který také recitoval své verše za hudebního doprovodu. Onen čtvrtek si zdánlivě okraje vzaly nazpět centrální scénu.

J. Horňáček

Demokracie ano, ale jen podle našeho stříhu. Tak by si člověk mohl vykládat nečekaně bouřlivé dění kolem vystoupení belgického

dramatika Pietera De Buysse na divadle Archa na závěr konference Forum 2000. Čtení z připravovaného díla autor odstartoval rozbitím vajíčka se slovy: „Now I will break the eggs.“ Do češtiny volně přeloženo: „Teď určitě někomu naštvu.“ Málokdo tušil, jak brzy se význam tohoto sousloví vyplní. Havlův život a odkaz uchvátily vlámského spisovatele a dramatika natolik, že se je rozhodl přetavit do divadelní hry nazvané After Party. Píše ji přímo pro pražské divadlo Archa a část přečetl účastníkům konference. Jeho havlovský text, plný slov o pravdě a postřehů k dění ve světě, se v pozdních hodinách večerních netrávil lehce – každému však z jiných důvodů. Někomu vadila forma těžkopádného čtení z papíru, jinému obsah. Když se zvedl ze židle ředitel Knihovny Václava Havla Michael Žantovský, mohli se diváci domnívat, že jeho odchod ze sálu souvisí s autorovým antiamerickým nalaďením. Obvinění Spojených států za situaci na Blízkém východě a fotografie Václava Havla přijímajícího americkou Prezidentskou medaili od George Bushe zvedla ze židle další diváky. Jeden z organizátorů neváhal, vystoupal na pódium a pokusil se Pietera De Buysse utnout. Autor se oprávněně bránil slovy: „Mám to chápat jako cenzuru?“ Většina diváků mu díkybohu hlasitě vyjádřila podporu. Rozpačitému moderátorovi nezbyvalo než nechat o průběhu večera hlasovat. Četlo se dál. Zdravý duch demokracie zvítězil. Zvítězil však i mezi organizátory Fora 2000?

N. Straková

Tak nás zase jednou ohnul mediální vichr, rotující tentokrát kolem „oka“ nedožitých kulatin. S předtuchou pohromy jsem vyslechl už několik dní před jubileem, že se událost blíží a že tentokrát ji pořádně oslavíme – tak třeba navzdory hradnímu gumáku a navzdory holínce pochodující do rytmu německé alternativy. Aj, čeká nás nepěkný týden, rozhlasový komentátor opět zaplaví éter příserou a sloupkový žurnalista osvětlí spoje oslavencova díla i politiky, zvolal jsem a zabeđnil se v ložnici. Už druhý den mi jeden kamarád píše, kdy konečně sundáme ve Straně zelených hnusného bolševika Stropnického. Proč? Naplil prý oslavenci do hrobu. Nazítří jsem si nechal přivést noviny a zběžně prolétl názory a komentáře: tu vidím, že na řadu přišla i Mercedeska, že oslavenec nakulil pивní sudy a pak je zase vykulil na Jugoslávii. Ano, přítakal jsem, svět je v pořádku a další silné poryvy očekáváme přesně za dvacet let.

J. Vaníček

Rozestavěná dálnice D8 je fantomem mezi českými veřejnými stavbami. Už se zdá, že bude poslední úsek v Českém středohoří dokončen – a vznikne zase další problém. Nestabilní podloží je zjevně nevyzpytatelné a po obřím sesuvu před třemi roky se nyní mluví o dalších možných sesuvech a poškozeních. Stavba tak nejenže stále není dokončená, ale její cena se už vyšplhala do astronomických výšek. Přitom by stačilo tak málo:

naslouchat hlasům odborníků i ekologických aktivistů, kteří na možná rizika trasování chráněnou krajinnou oblastí upozorňovali od počátku a prosazovali variantu s tunelem. S D8 se už nedá dělat nic jiného než ji dokončit ve stávající trase a pořádně ji zabezpečit. Pro další stavby tu však máme varování, že ignorace a nadbíhání zájmům betonové lobby se nevyplácí.

O. Hudec

Pokud si někdo myslel, že preventivní nácvik hysterie z takzvané migrační vlny postrádá v Česku smysl, bude mít ještě dost příležitostí se bdělým tatškům a našťvaným mamkám dodatečně omluvit. Co se na uprchlickém cvičišti naučís, to jako bys při boji s šílenými klauny našel. Ke klidu a uvážlivosti vyzval americkou veřejnost mluvčí prezidenta Obamy, v anglicky hovořících zemích již znepokojení lidé zakládají domobrany a v britském hrabství Cumbria proti falešným jokerům vyrazil i sám Batman. A není se čemu divit. Naopak, je na pováženou, že protiklaunské hlídky nevznikají i v ČR. Kde je občanská společnost, kde jsou vojáci v záloze? Výskyt děsivých klaunů lákajících děti do lesa se totiž povážlivě přibližuje k naší zemi. Ano, tato země je naše, vážení klauni! Zatím poslední střet s údajně ozbrojeným klaunem je hlášen z Vídně. Maskovaný muž podle serveru Novinky.cz okouněl na nádraží Praterstern na nástupišti číslo dvě. Odtud jste v Praze za čtyři hodiny.

R. Rops-Tůma