

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

19. 6. 2024 ROČNÍK XX

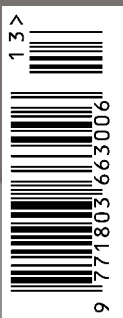
ADVOJKA.CZ

CENA 59 Kč

13

PRO MĚNY

Illustrace Alexey Klyuykov, 2024
ISSN 1803-6635



Červotoč Layly Martínez / sociální drama Saint Omer
kulturní domy v Československu / dragová hauntologie Cindy Lee
rozhovory s Věrou Koubovou a Marií Rakušanovou
nové texty Jakuba Řeháka

editorial

„Ty jsou nejlepší na šukání,“ komentuje postava Franze Kafky obrázky těhotných žen, které mu ukazuje slizký sběratel pornografie, a abychom nepochybovali o jeho erotické imaginaci, deklamuje dále: „Úplně to vidím, člověk si hned představí, jak do žen pomalu zasouvá svůj velký úd.“ Jedná se o scénu z nového německého televizního seriálu Kafka, na jehož scénáři se podíleli i kafkologové Daniel Kehlmann či Reiner Stach a který Salman Rushdie označil za „nejlepší dramatinizaci života velkého Kafky, jakou si lze představit“.

Zmiňovaná scéna má problematizovat editorský přístup Maxe Broda ke Kafkovým textům. Ilustruje však také to, v jakém duchu se nesou připomínkové akce ke stému výročí spisovatelovy smrti, jimž už několik týdnů nelze uniknout. Většina z těchto aktualizací se pokouší demytizovat tradiční představy o Kafkovi jako zádumčivém, frustrovaném hypochondrovi a unikavém introvertovi, nemotorném v mezilidských interakcích, obzvlášť jedná-li se o vztahy milostné. Najednou je tedy všude plno Kafky, který sportuje, zahradničí, navštěvuje nevěstince a řehťá se čtveráckým či rovnou přisprostlým smíchem, který by slušel spíš Gombrowiczovým inženýrům.

Ani my jsme se nedokázali Kafkovi vyhnout, senzační remytizace ale nečekejte. Chtěli jsme si spíše s chutí počíst, protože – jak říká v rozhovoru překladatelka Věra Koubová – žádnou jinou dovednost než pozorné čtení k poznání slavného pražského autora nepotřebujeme. Původním záměrem tohoto čísla sice bylo Kafku upozadit a zaměřit se výhradně na motivy proměny, nakonec se ale ukázalo, že se bez



Ilustrace Damian Masłowski

kafkovské souvislosti žádná reflexe literární metamorfózy neobejde. V článku věnovaném proměnám ve filmech Davida Cronenberga se možná s překvapením dozvíte, že „realistické vyprávění se nemůže vázat jen na jednu životní formu“, a opravdu, v tematických textech narazíte na ne-lidské kypění, vykloubená těla, bujení plevelů, přednášející opičáky, křížence, oživlá dřeva... Na proměny krásné i děsivé.

Do nadcházejících letních dnů vám přeje-me pokojné sny a klidné rozjímání!

Blanka Čínátlová

Jiří Dvořák

První den prázdnin

Cvrčci zvoní.

Oheň hoří.

Zázraky se tiše dějí.

Ve stanu se probouzejí

vysušení ložstí škvoři.

Báseň vybral Petr Borkovec

z obsahu

- 4 Neobyčejně pohyblivé titěrnosti. Bytosti přicházející zpoza obzoru / Blanka Čínátlová
- 5 Íránský Kafka? Sádeq Hedájat a jeho (dez)interpretace Proměny / Shafigheh Keivan
- 6 Opičáctví, co lechtá každého. Kafkovy překerní situace a věda o přízracích / Mariana Prouzová
- 7 Temné místo podobenství. Poznámka ke vzpomínce na Kafkovo lýtko / Ondřej Klimeš
- 8 Mořská nemoc na pevnině. Kafkovy nautické metafor / Ondřej Macl
- 9 Ze země mrtvých. Červotoč Layly Martínez / Antonín Tesař
- 9 Svěťte se řeči / literární zápisník Martina Lukáše
- 10 Popis jednoho procesu. Cronenbergovo překračování hranic těla a jazyka / Jan Kolář
- 11 Příliš jednoduchá spravedlnost. Sociální drama Saint Omer / Julie Šafová
- 11 Cannes 2024: Evropa dospívá / filmový zápisník Víta Schmarce
- 12 Mezi nostalgií a hororem. Dragová hauntologie Cindy Lee / Julia Pátá
- 13 16 kopyt apokalypsy. Severní nástupišťe na desce Orel, netopýr a pes / Adam Tomáš
- 13 Symbol symbolu / hudební zápisník Benjamina Slavíka
- 14 Šel za štěstím. Muzikál inspirovaný životem Karla Gotta / Vojtěch Frank
- 15 Mezi obrazem a jazykem. S historičkou umění Marií Rakušanovou o výstavě Očiima Franze Kafky / David Bláha
- 18 Proměny proměn. Staré příběhy v přehřátém světě / Josef Hrdlička
- 20 Z náročnosti může povstat vznášení. S překladatelkou Věrou Koubovou o Franzí Kafkovi a čtenářském ráji / Blanka Čínátlová
- 22 Ztráta území / nové texty Jakuba Řeháka
- 25 Nemrtvé paláce kultury. Velká kniha o kulturních domech v Československu / Alžběta Medková
- 27 Liberální únos. Tragédie polské levice / Błażej Szymankiewicz
- 29 Sociální evoluce naruby. Úsvit všeho podle Graebera a Wengrowa / Petr Profen Mareš
- 30 Narativy vzniku Československa. Kolektivní monografie Nekončící příběh / Vojtěch Čurda
- 30 Nejzelenější mezi zelenými / ultimátum Matouše Hrdiny

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
3. ČERVENCE 2024

Hlavně jděte k volbám?

SAŠA UHLOVÁ

Už dlouho se dívím tomu, jak pravicově liberální část společnosti apeluje před každými volbami, aby lidé hlavně šli k volbám. Současně ideové vybavy mnoha liberálů je totiž zároveň i přesvědčení, že by lidé měli volit určitým způsobem. Tedy nejlépe stejně jako oni. Že se to neděje, je přitom s každými volbami patrnější a rady, jak neblahý vývoj zvrátit, čím dál zoufalejší. Něco o tom vím, protože se mi občas přihodí, že se stanu součástí nějakého plánu na edukaci obyvatelstva, kterému se musí vysvětlit, že zlo přichází z Kremlu, a to tak, aby to pochopilo už jednou provždy. Někdo třeba dostane peníze na to, aby pořádal přednášky, které do „regionů“ přinesou poznání, že dezinformace jsou špatné a že je potřeba s nimi bojovat. Vysvětlit to mají náhodní intelektuálové z Prahy, kteří ani nedostanou školení, jak dezinformace fungují, takže každý vypráví to své, co říká vždycy, když ho někam pozvou. Práce je to placená, takže ji člověk jen těžko odmítá, ať už si o efektu takového počínání myslí, co chce.

Úspěch Filipa Turka, který vedl kandidátku koalice hnutí Přísaha a Motoristé sobě, stejně jako Kateřiny Konečné z bizarního slepence Stačilol! mohl překvapit jenom toho, kdo žije mimo internet. Můj tehdy šestnáctiletý syn Oleg mi o jejich budoucím velkém úspěchu říkal už před více než rokem. Oleg nechodil několik let do školy, a tak měl moře času sledovat internetové bizáry a to, kdo je na sociálních platformách úspěšný. Když předpovídal Konečné přes deset procent, klepala jsem si na čelo a zprávy o Turkovi jsem pouštěla druhým uchem ven, protože jsem o něm nikdy dřív neslyšela. Domnívám se totiž, že stačí, když se mimo svou komfortní zónu pohybují v reálném světě; na internetu se držím jen toho, co mi nekazí náladu. Proto se Oleg navzdory svému věku mohl stát lepším prognostikem než já. Aspoň jsem se díky němu po volbách nedivila a nepropadala panice.

Vlastně se ani neptám, kam zmizel liberální volič, protože jsme už zažili i takové volby do Evropského parlamentu, kdy v Česku neprošla žádná strana, která by se definovala jako liberální. Skutečně zajímavá je ovšem relativně vysoká účast, která ukazuje, že se lidé začínají ptát, jak a o čem se vlastně v Evropské unii rozhoduje. A pak také, že neustále probírané rozdělení společnosti se čím dál víc otiskuje do výsledků voleb.

Ale aby to nevypadalo, že se snad někomu posmívám, mám v rukávu lepší řešení současné situace než přednášky pro prostý lid o tom, jak se volí správně. Ten nápad souvisí s průzkumy, podle nichž Filipa Turka, ale i Marine Le Pen volili především lidé s nižším vzděláním – což ovšem vůbec neznamená, že zároveň nutně pocházejí z chudších vrstev. Tím řešením je kompletní reforma českého školství, která začne zrušením víceletých gymnázií i učňáků.

Vzdělanější část společnosti totiž zpravidla neví, že v Česku existuje řada učňovských oborů, které mladé lidi vůbec nepřipravují na budoucí povolání. Nejméně prestižní obor souvisí s údělem budoucích prodavaček a prodavačů. Mít takový výuční list je spíš pro ostudu, protože na to, abyste někde prodávali, už dnes žádné speciální vzdělání nepotřebujete. Ale ani další obory nenaučí mladé lidi řemeslu. Na oboru kadeřnice se od svých učitelek dozvídáte o účesech, které frčely před mnoha lety, jako vodová nebo trvalá, a když školu ukončíte, neumíte téměř nic – a navíc nemáte kapitál, který by vám dovolil otevřít si salon. Kuchaři a pekaři pak celé čtyři roky škrábou brambory nebo pletou housky, aniž by se je někdo obtěžoval naučit jediný recept.

Řada učňů tak má pocit, že jsou jen levnou, případně neplacenou pracovní silou. Škola je nebaví a budoucnost se „zlatým dnem“ před sebou nevidí. Naopak cítí velkou frustraci a mají oprávněný dojem, že jsou všem ukradení. Takových mladých lidí tu máme nespočet, byť nevylučuji možnost, že existují kvalitní učňáky, které se této zkušenosti vymykají. Řešení je prosté: děti a mladí lidé by se měli vzdělávat společně tak dlouho, jak jen to půjde, a kdo už by nechtěl pokračovat dál, neodešel by s neukončenou školou, ale s diplomem z posledního ročníku, který dokončil. Na učení řemesel by pak byly speciální školy zaměřené jen na konkrétní řemeslo, v nichž by žáci nemuseli trčet tolik let. Možnost naučit se řemeslo bychom pak měli i my, kterým se nechtělo na učňák. Společné vzdělávání má zkrátka mnoho výhod – a navíc vede k soudržnější společnosti, v níž bychom se nemuseli bát toho, že se zase blíží nějaké volby.

Další moje zkušenost ukazuje, že když už někdo jednou zavítá do volební místnosti a zakusí slastný pocit, že se jeho hlas počítá, rád si takovou zkušenost zopakuje. Sama jsem

desítkám lidí z okraje společnosti v minulosti vysvětlovala, jak to funguje, že s sebou mají mít platnou občanku, a hledala jsem pro ně volební místnost. Některým bylo přes padesát let, a ještě nebyli volit. Udělala jsem to pochopitelně z nějakého bohubilého důvodu, ale když mi pak nadšeně říkali, koho budou volit příště, musela jsem se smát. Mezi nápady, které mi sdělovali, byl (z mého hlediska) Andrej Babiš ještě ta nejlepší volba. Ale je každého věc, jak se svým hlasem naloží.

Moje prognóza tedy je, že volební účast bude v následujících letech dále stoupat a že ty „správné“ liberální strany budou stále neschopnější utvářet vládní koalice. Čas na reformu školství, která by dala větší šanci na dobrý život i těm, kdo se nenarodili do správné rodiny, možná už vypršel. Ale za pokus to stojí. Anebo se můžeme donekonečna hádat o to, jak to udělat, aby se našim dětem dostalo co nejelitnějšího vzdělání.

Autorka je zástupkyně šéfredaktora Deníku Alarm.



Ilustrace Heorhii Rublik

Psát

JIŘÍ ZIZLER

Čistý bílý papír a velké rozpaky. Ve dnech tohoto věku prázdná obrazovka monitoru, rozpaky stejné. To je počátek psaní. Komu se mám svěřovat a s čím? Co je to za posedlost? Výraz jakého nezdraví? Snad psaní z dějin lidstva zvolna zmizí. Zatím to tak ale nevypadá. Zatím cpeme draku papíry do plamenné tlamy, trháme je na cáry a házíme do propasti, rozemleté na zrna veršů sypane vzkazy ptákům, naplnujeme jimi lahvice a vrháme je do oceánů. Slyšíme nad sebou soudný hlas: tvoje psaní nemá žádný smysl a nikdy nemělo.

Máme všechno psát jako dopis babičce (nebo tetičce?), řekl jeden autor deníku. Já žádné babičce nikdy dopis nepsal – měl bych to ještě zkusit? Najít si nějakou babičku a poslat jí dopis, jen tak, jménem lidstva a jeho psavců? Ale on to ten autor nejspíš myslel jinak. Šlo mu o naléhavost. Bez ní je i dopis tetičce mrtvě narozené dítě.

Bez naléhavosti nemá cenu ani dopis ještě vzdálenějšímu příbuznému, než je babička.

Buď naléhavý – to znamená, že na něco naléháš, naléháš celým tělem a celým srdcem a celou duší, jako na ostří meče, jako na ostří všeho, co je ostré, na ostří ostrosti, která se ještě víc zostrila tím, že ty na ni naléháš. Kdo se vloží do psaní, všechno získá, nebo o všechno přijde. Bez naléhavosti papír nevzplane, a co s papírem, který nehoří, co se slovy, které se schovávají mezi řádky jako krysy, nožky nahore a malé ostré zoubky, venku rezavý déšť a v okně třeba strakatá opice.

Kdyby lidé vykládali nejintimnější věci náhodným kolemjdoucím, změnilo by to svět? K lepšimu například? Vždyť by nás to obtěžovalo – a jak! Psaní neobtěžuje, lze se mu vyhnout. Ale kdo nám vrátí to, co jsme si sami ukradli?

Měl bys myslet na všechno, jenom ne na jazyk: jak na něj jednou začneš myslet, už se ho nezbavíš, všechno se ti bude vracet ke špičce jazyka, veškeré bytí té od jeho kořene zaplaví svíravou chutí, budeš o něm neustále vědět, bude se ti stále připomínat, a vyplivnout ho

nemůžeš, byl bys němý; a přitom jazyk má spočívat volně v ústech. Nekonečno jazyka tě zrodilo, ale dál se o tebe nestará. Obrazy se rozpouštějí na jazyce jak hrstka sněhu v horce dlani.

Když píšeš, ponoříš se pod hladinu, nebo vyletíš do výšky? Nebo se jen po zemi vlečeš se vším, co neunesíš? Dělaš si sbírku, kterou v závěti daruješ muzeu pocitů, hněteš sochy citů v nadživotní velikosti. Rozervaní, uhranutí, umanutí, uvnitř něčím vzduť – myslíš-li to vážně, probud se!

Někdy tak psát celou noc jednou rukou s revolverem u spánku – jak dlouho se dá psát bez spánku? Gilgameš, tvůj bližní, co tolik stál o nesmrtnost, ten usnul hned. Usnul a spal sedm dnů a sedm nocí. I my stále spíme.

Jde o to popsat scénu. Scénu, diváky i herce; k režisérovi se nedostaneme. A tak bychom chtěli znát scénické poznámky! Ale co – Bůh je kamenný lýkožrout. Jen se rouhej, říkávala mi babička, již jsem nikdy nenapsal. Kolik jsme toho nenapsali v bláhové víře, že někdo

píše nás! Nebo snad já sám jsem tím tajným písmem, které vytane, když se přiblíží k ohni? Někdo chce či musí vidět svět skrze mne. Kdo to je, nevím, ani co činit, abych mu co nejvíce pomohl. Věděl to Franz Kafka, kterého nyní oslavujeme?

Věříš, že v tom vězíš. Kropíš slova živou vodou, jiným dáváš ránu z milosti, chystáš slovům pohřební hostiny a svatební hostiny, pouštíš v noci do světnice rýmy plné zimy, opuštěný duch polyká v temnotě mrazivý vzduch. Lísáš se v psaní sám k sobě, jazyk se vrtí napůl v hrobě. S duchy, jimž nejsi roven, nikdy nežertuj, píše se ve staré knize. Nemohl bys jim nic mít za zlé. Psát je nebezpečné, v psaní lze utonout.

Už musím končit, a ne že by to nebylo ponuré a tísnivé. Ale uprostřed tmy se rodí nové jitro a přichází světlo, které nás vezme znovu na milost. Závrat psaní nemá obdobu. Nezbyvá, než abychom to s těmi největšími duchy napsali všechno znovu.

Autor je literární historik a kritik.

Neobyčejně pohyblivé titěrnosti

Bytosti přicházející zpoza obzoru

Shnilé tělo Řehoře Samsy, pravděpodobně nejslavnějšího literárního brouka, se stává humusem, na němž „přes všechno soužení rozkvetla v krásnou a kyprou dívku“ jeho sestra. Podoby literárních metamorfóz ukazují, že záchrana často přichází z nesamozřejmých zdrojů.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Metamorfóza – změna forem a tvarů – je zřejmě primárním obrazem života a tvorby vůbec. Když hodlá Ovidius vyprávět o tom, „jak těla v podoby nové se změnila“, začíná stvořením světa, při němž se jako stěžejní překážka jeví, že nic nemá stálý tvar, sucho se sváří s vlhkem, lehké s těžkým, tvrdé s měkkým. Tvůrčí duch tedy musí tento chaos začít formovat – odlučuje, rozuzlovává, spoutává, rozděluje „rozmezím přesným“ a vše pak korunuje Prométheus, který smísí božské semeno s hlínou a vodou, aby pustá země „změněna byla, a přešla tak v neznámé podoby lidí“. Proměna s sebou nese pohyb a dynamiku, ale též naději v kontinuitu či pokrok, jež vyvolávají úžas. Goethe ve svém esejí o metamorfóze rostlin z roku 1790 žasne nad proměnou tuhého, nehybného a zdánlivě mrtvého semene v klíčící rostlinu: „Takto příroda bují v svém plném a vznešeném zjevu, článek s článkem je spjat po stupních výše a výš. Stále nanovo žasneš, když nad stíhlým lešením listů, střídavě držících stvol, rozvítý kýve se květ (...) A tu příroda zavře sil věčných živoucí prsten, nový však prstenec vtom chopí ten předchozí hned, aby řetěz tak vzniklý se prodloužil na všechny časy, celek pak aby byl živ právě jak jedinec dál.“

Metamorfózy, jež se dějí subjektům modernistických próz, tento evoluční a dialektický optimismus nevyvolávají. Ovidiovská tradice florálních proměn umožňovala hrdinům důstojný únik nejen z neblahé situace, ale i z lidské formy života, vymezené jeho dočasností. Povaha rostlinného života (neopadavý vavří, v němž se promění Dafné prchající před Apollónem), vsazená do vegetativního cyklu, nabízí spočinutí v bezpečí věčného návratu. Narazíme-li v pokafkovské literatuře na rostlinnou proměnu, pak se skoro vždy jedná o plevel, jehož metafory zdůrazňují především bujení – viz lopuchovité tělo slabomyslné Tluje v Schulzových *Skořicových krámech* (1934, česky 1988) nebo pampelišky roztroušené v botanických zahradách Velikíova *Astrachánu* (1991, česky 1997). Vidíme nezářící prorůstání, které atakuje organizované a kontrolované formy života a proměňuje je v deformované, chaotické a parazitické houštiny. Útěsné prolnutí lidského a rostlinného života tak náleží spíše mýtům či baladám. Moderní, respektive modernistické próze dominují proměny zvířecí.

Tahat za sebou nit

Stávání se zvířetem považují Gilles Deleuze a Félix Guattari za jeden ze stěžejních rysů Kafkových próz: „Stát se zvířetem znamená vytyčit únikovou linii v celé její pozitivitě, překročit práh (...) najít svět čistých intenzit, kde se všechny formy rozpadají, a s nimi všechny významy, označující a označované, všechno se mění v nezformovanou hmotu.“ Proměna v tomto kontextu vede jednak k zásadní deteritorializaci, jednak k radikální jinakosti. V tom ovšem spočívá zajímavý paradox, neboť interpretace animálních proměn nejčastěji stojí na hledání podobností – ptáme se po povaze Řehořovy hmyzí existence, četné ilustrace ukazují Samsu jako brouka s Kafkovou tváří...

Interpreti kafkovských metamorfóz se zpravidla fixují na *Proměnu* (1915, česky 1929), případně na povídku Zpráva pro jistou akademii, jež demonstrují proces „stávání se jiným“ v krystalické podobě: úředník se mění v brouka, opičák v člověka. Pozoruhodnost většiny Kafkových metamorfóz (jak ukazují například povídky Starost hlavy rodiny, Kříženec nebo Blumfeld, starý mládenec) přitom nespočívá ani tak v radikální jinakosti, jako spíš v nerozhodném ustrnutí v jakémsi hybridním, kříženeckém těle. Nezřídka narazíme na nepatřičné postavy provizorně zabydlené mezi divokostí a ochočením (nomádi, zvířata), mezi nebem a zemí (jezdec na uhláku, akrobat), spánkem a bděním (Řehoř Samsa, zeměměřič K.), životem a smrtí (lovec Gracchus), ale také mezi samotou a společenstvím, svobodou a ženitbou, hladem a lačností, vklíněné mezi dětství a dospělost, domov a dálku.



Ilustrace Alexey Klyuykov

Kříženec ze stejnojmenné povídky vypadá jako napůl jehně, napůl kočka a chce být ještě i psem, má v sobě kočičí i jehněčí neklid a lidskou tíživost. Pochází z otcovského dědictví, ale jak vypravěč podotýká, „vyvinulo se teprve ze mne“, takže když z křížencových vousek kanou slzy, ptá se: „Byly to mé, byly to jeho?“ Odradek ze Starosti hlavy rodiny nezneklidňuje mísením lidského a zvířecího, ale člověka a věci – neopotřebované, a přesto s atributy haraburdí. Smějící se dřevěná cívka nepochází z moderního interiéru, ale z temných, skrytých míst, kde průvan víří prach a tahá za sebou nit, jako by to byl úd – prst možná zmrzačený, možná pozvednutý, kárající nebo ukazující, zvoucí, připomínající. Blumfelda pronásledují v pokoji dva míčky, které vydávají zvuky jako psí tlapy a svým pohybem připomínají pošuchování a skotačení pomocníků zeměměřiče K. s napadně psí gestikou.

Pohled do zvířecích očí

Podobně hybridní člověkopes je v *Sanatoriu na věčnosti* (1937, česky 1988), novele Bruna Schulze, prvního polského překladatele Franze Kafky. Z toho, co nejdříve vypadá jako huňatá bestie, se vyklubе člověk na řetězu:

„Byl to pes v lidské podobě, kvalita psa je vnitřní kvalitou a může se projevat stejně dobře jak v lidské, tak ve zvířecí podobě, brutální a cynické brázdě kolem krku, v propastech náruživosti, v tom křečovitém naježení všech nervů, v té šílené fúrii oštěkávající vztekle konec klacku na něj namířeného, v tom byl stoprocentně psem.“ Postava otce ze *Skořicových krámů* se proměňuje neustále – v truchlivého starozákonního proroka, z jehož těla neprýští proud řeči, ale moči, v kohouta, kondora, dokonce se stává švábem. Mohlo by se zdát, že tato finální proměna variuje motiv Kafkovy povídky, dětská stylizace Schulzova vypravěče ji ale sblížíje spíš s Ovidiem. Zdánlivě nekonečné otcovy metamorfózy umožňují synovi, aby se vyrovnal s otcovou smrtí – otec sice chřadne, hubne, ztrácí se, ale pokaždé se znovu vrací, znovuzrozen v jiné podobě. Každá následující proměna přináší novou perverzi, každé další stvoření plo-

se nedá chytit, směje se smíchem bez plic a jeho „titěrnost“ svádí k tomu, že se s ním jedná jako s dítětem. Majitel křížence pořádá návštěvní hodiny, aby si zvláštní zvířátko mohly prohlédnout děti ze sousedství. Děti přinášejí vlastní kočky a jehňata a zvířata si „klidně hledí do svých zvířecích očí“. Pak kříženec přiloží čenich k majitelovu uchu a dívá se mu do obličej, „rozumným lidským očima, jež vyzývají k rozumnému činu“.

Zpoza obzoru

V esejí Proč se dívat na zvířata (česky v souboru *O pohledu*, 2009) se John Berger ptá po podstatě podobných zírání. Zvířata, člověku podobná a nepodobná zároveň, k němu podle něj přicházejí „zpoza obzoru“. Vzájemně na sebe hledí přes propast neporozumění: „Když je tedy viděn zvířetem, je sám viděn způsobem, jakým on vidí své okolí (...) Zvíře má svá tajemství, která se, na rozdíl

od tajemství jeskyní, hor či moří, zcela cíleně obrací k člověku (...) Jsou z nich objekty našeho stále se šířícího poznání. Naše poznatky o zvířatech představují doklad o naší moci. Čím více víme, tím jsme vzdálenější.“ Signalizuje tedy mimořádná blízkost kafkovských kříženců naší nevědomost? Jakými tajemstvími se obrací ke čtenáři? A jak rozumět jejich spřízněnosti se vším dětským?

To, že hybridní existence kafkovských mazlíčků a schulzovských netvorů ilustruje modernistickou ztrátu koherentního a celistvého světa skrze bytosti, jež se stejně jako Schulzův patriarcha rozpadají „na mnoho navzájem znesvářených a divergentních jáství“, nepřekvapí. Stejně tak analogie zvířete a dítěte coby tvorů náležejících divočině a temnotě, původní živelnosti a beztvarosti. Nelze-li je kultivovat, ochočit, zkrotit či vychovat, napřeme úsilí k jejich marginalizaci. Kafkovi kříženci ale „mají všechno vědění“ („veškeré otázky a odpovědi v sobě spojuje pes“). Pomoc a záchrana může přijít výhradně z těch nejméně důvěryhodných, dětinských zdrojů – od nesoustředěných zámeckých pomocníků nebo od Blumfeldových praktikantů, kteří „hledí vždy a beze všeho jemnocitu hájit svá skutečná i domnělá práva“.

Íránský Kafka?

Sádeq Hedájat a jeho (dez)interpretace Proměny

Perština byla prvním jazykem, jímž dílo Franze Kafky promluvílo k asijským čtenářům. Do překladů se ovšem promítl světonázor jejich původce – průkopníka moderní íránské prózy Sádeqa Hedájata. Ten sice věděl, že nelze být Kafkou v Teheránu, jeho novela *Slepá sova* je nicméně dodnes spojována s Proměnou.

SHAFIGHEH KEIVAN

Dílo Franze Kafky lze pro jeho univerzální platnost číst různými způsoby a jeho překlady jsou po formální i obsahové stránce zřídka věrným odrazem originálu. Íránci se s Kafkou seznamují prostřednictvím do jisté míry adaptačních překladů Sádeqa Hedájata, průkopníka modernismu v íránské próze. Persky (v Hedájatově překladu z francouzštiny) Kafka vyšel poprvé v roce 1948, až poté v dalších asijských jazycích (japonský překlad pochází z roku 1950 a turecký z roku 1955). Hedájatova předmluva k povídce *V kárném táboře* nazvaná *Kafkovo poselství* je na Východě zároveň prvním pokusem o analýzu kafovského literárního světa. Vlivem přílišné kulturní zaujatosti Hedájat ovšem Kafkovo dílo zkresluje. Namísto původního autorova sdělení tak čtenářům předkládá „spíše vlastní ideologii a literární teorii“, jak píše Mahmoud Falaki v článku *Étrangeté dans les ouvrages de Kafka et l'influence de Kafka sur la littérature moderne persane* (Cizost v díle Franze Kafky a jeho vliv na moderní perskou prózu) z roku 2011. To u spousty Íránců vedlo k mylnému pojetí Kafkova díla, a tím pádem i ke scestnému výkladu Hedájatovy nejslavnější novely *Slepá sova* (1936, česky 1964 ve výběru *Tři kapky krve*), často prezentované jako adaptace Kafkovy *Proměny*.

Dva rozdílní intelektuálové

Hedájat a Kafka představují v kontextu svých kultur značně rozdílné intelektuály. Kafka byl moderní člověk, jeho modernistická poetika vycházela z liberálního a sekulárního směřování poválečné evropské společnosti. Prošel postupným procesem přerodu v moderního muže začleněného do společnosti, v níž hledá vlastní individualitu. Zato Hedájat byl se svou avantgardní tvorbou v Íránu osamocným případem. Psal a překládal v době, která byla pro íránské intelektuály velmi paradoxní. Za vlády prvního panovníka dynastie Pahlaví Rezy Šáha prošla íránská společnost mnoha změnami s cílem modernizace po evropském vzoru. Žádná z těchto změn se však hlouběji neujala a íránská kultura dál navazovala na vlastní tradice. Pojmy jako svoboda či demokracie Íráncům zůstaly cizí.

Rozčarován poměry ve vlasti Hedájat odešel do Francie, kde se setkal s myšlenkami evropských intelektuálů a s myslí i duchem prodchnutými západními hodnotami si po návratu do Íránu připadal jako cizinec. Jak v článku *Un autre Sadegh Hedayat* (Jiný Sádeq Hedájat) z roku 2003 poznamenává jeho přítel a životopisec Maxime Féri Farzaneh, Hedájatovi krajané byli stále negramotní a pověřiví ubožáci, u moci se drželi nemilosrdní armádní důstojníci, a aby Írán vyspěl na úroveň moderní společnosti, potřeboval především „důkladnou kulturní přeměnu“. Proto Hedájat ve svých textech přirovnává lidi ke stádu ovcí a obrací se v nich k publiku, které si je nikdy nepřčte. K rozdílu mezi sebou a Kafkou se vyjadřuje i v odpovědi na životopiscovu otázku, zda Kafku napodobuje: „Jak bych mohl být jako Kafka? Ten měl určité příjmy, snoubenku a mohl po libosti vydávat svá díla, kdyby býval chtěl; kdežto já nemám ani příjem, ani snoubenku, a už vůbec ne čtenáře.“

Proměna a Slepá sova

Mezi perským a pražským spisovatelem lze sice nalézt podobnosti v osobním životě (například neshody v rodině, sociální fobii, rutinní kancelářskou práci v administrativě, přání spálit vlastní texty, předčasnou smrt), v literární tvorbě se však v mnohém rozcházejí. *Slepá sova* je snovou imaginací, na níž navzdory představě vštípené většině Íránců formálně ani obsahově nic moc kafovského není. Kafkův styl je neutrální, popisný, strohý a faktický. Je to „jazyk účetního“. Uvádí



Sádeq Hedájat v Paříži kolem roku 1928. Foto neznámého autora

čtenáře do odosobněné všednodennosti, čímž v kontrastu k absurdním prvkům vytváří ironický odstup od hlavní postavy. Oproti tomu Hedájat píše lyrizovanou prózu (již podle Nabokova Kafka neměl v oblibě), ve které spřádá síť pocitů, myšlenek a emocí, jež čtenáře vtáhne a pohltí. Noříme se do subjektivního prožívání. Hedájat cíleně tvoří prózu, která v perském jazyce dosud neměla obdoby, a daří se mu tak do moderní íránské literatury vnést nový impuls. Problém však nastává, když se Hedájat zapomene v roli překladatele – Kafkův objektivní styl v *Proměně* překládá svým vlastním, subjektivním způsobem.

Rozdíly mezi oběma autory se projevují i na obsahové rovině. Nepodstatný, téměř anonymní článek celého soukolí, Řehoř Samsa, se vymezuje ve vztahu k ostatním, ke kolektivitu. Narativní hledisko je objektivní a hrdina o sobě smýšlí pouze prostřednictvím názoru a pohledu druhých či v souvislosti s nimi. Je to pravý opak solipsismu *Slepé sovy*, jejíž vypravěč a protagonista v jedné osobě je do jisté míry sebestředným, blouznivým demiurem světa, v němž hlásá svou samotářskou jedinečnost a distancuje se od obyčejných smrtelníků označovaných za „pakáž“. Hedájatova bezejmenná postava se vyznačuje nadutostí a kritickou nedůvěrou, kdežto Samsa je nesmělý, cítí se provinile a bezelstně věří v život, v němž dělá, co může.

Zbytečná snaha je pro Kafkův literární svět charakteristická. Marné, selhávající a absurdní úsilí se konkrétně projevuje Samsovou žalostnou nemotorností při snaze za každou cenu vstát a vydat se do práce, ačkoli se proměnil v obrího švába. Na ústrky Samsa reaguje poslušným smířením a ty, kteří ho vylučují, nezavrhuje. Zato Hedájat přichází s postavou revoltujícího mizantropa, jenž svému údělu spílá s krutou jízlivostí. Podle protagonisty *Slepé sovy* je „pakáž“ v podstatě banda hlupáků, kteří se nechali napálit tímto světem a hloupostmi o vyšší moci, snaží se zůstat začlenění do společnosti a lpějí na životě, aby sami před sebou zatajili neodvratný rozklad vedoucí k definitivní a nesmyslné nicotě smrti: jsou to lidé jako Řehoř Samsa. V *Proměně*

tak máme hledisko zaslepeného konformisty bez představivosti, kdežto ve *Slepé sově* rebelela, který utrpení a smrti čelí hrdě a samolibě.

Společné obsese

Je nicméně třeba dodat, že mezi oběma díly najdeme i styčné body. Vycházejí z podobných obsesí a společné existenciální vize, k níž se sice stavějí rozdílně, ale nerozcházejí se v pojetí její podstaty ani ve vnímání nevyhnutelné a fatální konečnosti, tedy degenerace a smrti. I když se Samsovy motivace liší od motivací protagonisty *Slepé sovy*, v obou případech je zřejmé, že život je nesmyslný, nespravedlivý a nicotný. Plány a naděje jsou marné a veškeré úsilí směšné.

Kromě toho Hedájat pomocí motivů, jako jsou temné barvy, mlha, uzavřené a špinavé prostory, zlověstný pták a podobně, vytváří pochmurnou, podivnou a tísnivou, téměř kafovskou atmosféru. Mezi další podobnosti obou děl patří témata zavržení a ponižování hlavních postav jejich blízkými, osamělost, tělesná sešlost a smrt.

V Kafkově poselství Hedájat představuje Kafku, který je spíše odrazem jeho samotného: Kafku, který si stejně jako vypravěč *Slepé sovy* a na rozdíl od „pakáže“ své doby jasně uvědomuje absurditu života a lidského snažení. Jeho Kafka přijímá svůj osud vedoucí ke zkáze vědomě a hrdě. Zároveň však Hedájat podle všeho chápe, že tímto Kafkou sám být nemůže. Ví, že je plodem mrzké současnosti, dítětem Íránu své doby. Stejně jako vypravěč *Slepé sovy* se i přes obavu, že se stane jedním z těch, kterými pohrdá, nakonec promění v děsivého starého kramáře: „Nebylo dost na tom, že jsem byl produktem celé řady minulých generací, že ve mně přežívaly jejich zkušenosti?“ Tato úzkost pramenící z introspekce by mohla být jedním z důvodů Hedájatovy sebevraždy. Tělem i duší bojoval za určitý kulturní ideál. Neuspěl a měl si to za zlé. Jasně si uvědomoval, že jeho snahy nikam nevedou, a s vlastním selháním se nedokázal smířit.

Autorka je doktorandka komparatistiky na univerzitě Lyon III.

Z francouzštiny přeložila **Petra Zikmundová**.

Opičáctví, co lechtá každého

Kafkovy překerní situace a věda o přízracích

Mytologická usazenina a interpretační zkratka – i tak může být nahlížen způsob, jak se zachází s kafkovským motivem proměny. Stávání se jiným coby přerývaný proces plný násilí a bolesti každopádně patří k pilířům Kafkova světa. Ukazuje nám postavy otřesené a konfrontované s dějinami.

MARIANA PROUZOVÁ

Když bývalý opičák Rotpeter na přání akademiků nahlíží svou proměnu v člověka, poznamenává, že se nalézá v překerní situaci, neboť svou nelidskou podobu dokáže postihnout jen stěží. „Cítil jsem se příjemněji a bezpečněji ve světě lidí; bouře, která dula za mnou z mé minulosti, se utišila; dnes je to již jen průvan, který mi zchlazuje paty; a otvor v dálce, jímž proniká a jímž jsem kdysi pronikl i já, se tak zmenšil, že kdybych měl vůbec dost vůle a sil doběhnout tam zpátky, musel bych si srst z těla sedřít, abych prolezl (...) upřímně řečeno: vaše opičáctví, pánové, pokud máte něco takového za sebou, vám nemůže být vzdáleno víc než mé opičáctví mně. Na patě však lechtá každého, kdo chodí po zemi: malého šimpanze jako velikého Achilla.“

Vzhledem k tomu, že byla v rámci kulturního provozu Kafkova *Proměna* (1915, česky 1929) vyvýšena na vrchol jeho díla, i vzhledem k počtu próz, jež motiv metamorfózy ohledávají (mezi ně patří i výše citovaná Zpráva pro jistotu akademii), není překvapivé, že se ve spojitosti se jménem pražského literáta tento motiv vynořuje se stejnou samozřejmostí jako rovnice $E = mc^2$ se zmínkou o Albertu Einsteinovi. Tato mytologická usazenina a interpretační zkratka však může být branou ke světu Franze Kafky jen za předpokladu, že nepřehlédneme i jiné aspekty, jež motiv metamorfózy v autorově pojetí obsahuje – totiž přerývanost, bolestivost a definitivnost, která však neznamená jednoznačnost.

Násilí skryté v proměnách

Opičák ze Zprávy jistě nelituje svého polidštění, nechce si ovšem zastírat, že šlo pouze o východisko vedoucí z klece a že jednotlivé kroky nebyly prosté odporu a ponížení. Podobně Řehoř Samsa, zprvu pohroužen v každodenním rytmu, svou proměnu v brouka reflektuje až stoicky, brzy však vidí, jak hrůzostrašné konsekvence vše má, a po vroucném loučení se sestrou umírá. „Obtížný brouk,“ píše Roberto Calasso v *K.* (2002, česky 2008), „líbající svou sestru na krk, to je ze všech *moments musicaux* moment nejbolestnější bodavý. A zároveň výjev nesnesitelně erotický. Který by stačil znovu rozpoutat z minulosti už miliony let vanoucí bouři, o níž jednou promluví opičák Rotpeter.“

Další proměnou stížená postava – lovec Gracchus ve stejnojmenné povídce donekonečna přemítá, kde se stala chyba, čím se provinil, že musí brázdit zasněžené vody a podoben motýlu tékat na schodišti vedoucím k nicotě či ráji. Všechny tyto postavy dosvědčují násilí a diskontinuitu, jež jsou ukryté v procesu stávání se jiným. Vzdor své náhlosti tyto proměny nepřicházejí jako rány slepého osudu, mohou mít své prozaické, vnější či vnitřní zdůvodnění a mohou se odehrávat postupně. Nic to však nemění na otřesu ve sféře skutečnosti a porozumění, o kterém tyto postavy svědčí.

Přízraky a potomnost

V deváté tezi textu *O pojmu dějin* (1941; česky v souboru *Teoretické pasáže*, 2011) evokuje Walter Benjamin obraz Kleeova anděla, který taktéž čelí bouři vanoucí z minulosti: „Tam, kde se *nám* jeví být řetěz událostí, *on* vidí jedinou katastrofu, jež neustále vrší další trosky a metá mu je pod nohy (...) To, co nazýváme pokrokem, je tato bouře.“ Z andělské, metafyzické perspektivy se tak dějiny jeví jako přízračné, děsivé místo, které zaplňují relikty katastrof. Tento nelichotivý pohled na historii Benjamin vykresluje v dialogu s klasickou historiografií, motivován snahou proměnit naše vnímání bytího – z kontinua událostí umístěných na lineární, bezduché časové ose vykročit k pochopení dějin jako „prostoru“, do něhož je třeba znovu vstoupit a minulé ve vztahu k současnosti znázornit a zachytit

nikoli na základě vcítění, ale skrze konstrukci a s plným vědomím distance. Minulost si žádá být čtena a vyjádřena, neustále však podléhá nejen zapomnění, ale i deformaci, kterou s sebou nese barbarství ukryté v budovány tradice z perspektivy vítězů.

Je-li nějaký náhled na dějiny vsutku plný patosu vítězství, pak bezpochyby ten Francis Fukuyamy, jenž v devadesátých letech v reakci na rozpad Sovětského svazu formuloval tezi o „konci dějin“. Jacques Derrida tuto teorii kriticky reflektuje v knize *Spectres de Marx* (Marxovy přízraky, 1993), kde představuje čas jako „prostor“ rozrušovaný přízračností a hauntologií (vědu o přízracích) staví po bok ontologie. V podobném duchu uvažuje o dějinách Gerhard Richter v knize *Potomnost – figury následování v moderní filosofii a estetice* (2011, česky 2022): „Potomnost vždy je forma přízračnosti spočívající v tom, že nás nepřestává strašit nemrtvý jiný, jenž se odmítá nechat pohřbit. Derrida volá k odpovědnosti, jež nás nutí (necháme-li ji) naučit se přijmout dědictví, které je v rozporu se sebou samým a zjevuje se nám v podobě neuchopitelných duchů (...) Vždy dědíme tajemství, jež říká: ‚Přečti mne, dokážeš to někdy?‘ (...) Potomnost musí být čtena, a brání se tomu, aby byla čtena; může však být, a musí být, čtena a analyzována v emfatickém smyslu jen díky tomuto neustálému odporu, nikoli navzdory němu.“

Přízrak, toto impozantní, byt' efemérní zpřítomnění minulosti, rozvrací běžné pojetí ontologie a chronologie a vnáší do dějinného vědomí moment ohrožení a dezorientace. Zároveň ale zabraňuje atrofii, jež s sebou veškeré teleologické, progresivistické a deterministické pojetí dějin nese. Přízraky jsou děsivé, ale právě ony nám svou naléhavou, a přesto nejistou, navždy odloženou přítomností mohou ukázat, že jsme minulosti na stopě.

Sebaldovo blíženectví

V románové prvotině W. G. Sebaldy *Pocit. Závratě* (1990, česky 2015) se setkáme právě s takovou honbou za přízraky – Kafky, Stendhala i vlastní minulosti. Jak Sebald zpřítomňuje život a dílo pražského literáta? A můžeme jeho narativní postupy nazvat

hauntologickými ve smyslu, jež tomuto pojmu dávají Derrida nebo kritik Mark Fisher?

Nejprve je nutno zmínit jistá tajemná setkání, která vypravěčovu italskou cestu provázejí: s dvojčaty podobnými Kafkovi v dětství, s hejnem holubů při reminiscenci na obraz z Lovce Graccha či s nápisem „il cacciato-re“ (lovec) na nádražních záchodcích v Desenzanu. Tyto zázračné náhody působí, jako by ilustrovaly jungovsko-pauliovskou teorii synchronicity; zároveň ale mohou být rafinovanou mystifikací, v níž autor ohledává hranice čtenářovy důvěřivosti a sečtěllosti. Nejprizračnějších určení však v Sebaldově románu nabývá samotný text povídky o lovcích, jejíž kontury se dle mnohých začaly rýsovat právě při Kafkově cestě do lázní v Rivě del Garda na podzim roku 1913. Ústřední obraz – zdánlivě mrtvé tělo lovce Graccha, pokryté květovaným přehozem a ležící na kavalci – migruje mezi kapitoly. Tu obohacuje líčení Stendhala putování, tu přepadá vypravěče cestopisných kapitol v podobě traumatické vzpomínky, anebo je vsazen do „původního“ kontextu v kafkovské kapitole Lázeňská cesta dr. K. do Rivy. Tyto matoucí aluze, kterých je román *Pocit. Závratě* plný, slouží v první řadě jako sjednocující element, který provazuje zároveň značně nesourodé kapitoly. Při pozorném čtení se ukáže, že motivů z Lovce Graccha je v Sebaldově textu závažné množství a taktéž podoby jejich zpřítomnění dosahují značné rozmanitosti.

Jak si tuto intertextuální konstrukci vyloužit? Je Sebaldovým záměrem vzdát Kafkovi hold, vykreslit sebe sama jako Kafkova blízkence stíženého stejným saturnským světabolem, nebo vyplnit jeho hrob? Domnívám se, že Sebaldova ludická a komplikovaná intertextuální stavba není jen postmoderní manýrou či narativním ornamentem, ale svědčí o pozornosti k překernosti dějinného vědomí, které čelí přízrakům, a právě jejich hlas nesmí oslyšet. Svědčí o tom, že v momentě, kdy se text bolestivě proměňuje v intertext, není radno snažit se prodrat zpět k originálnímu významu, ale spíše se ho tázat – podobně jako akademici z Kafkovy opičí povídky –, jak chce být ve své nové podobě inscenován.

Autorka je komparatistka.



Ilustrace Alexey Klyuykov

Temné místo podobenství

Poznámka ke vzpomínce na Kafkovo lýtko

V psaní Franze Kafky představuje lidské tělo podobně mnohoznačné území jako kolonie v dobové dobrodružné literatuře. Postavy se mění ve zvířata nebo jsou vykloubené jako loutky. V jádru těchto proměn se nacházejí gesta – předmět dokonale přesných popisů a zároveň „temná místa podobenství“.

ONDŘEJ KLIMEŠ



Ilustrace Alexey Klyuykov

Ve své krátké, na první pohled marginální Vzpomínce na Franze Kafku pražský němec-kojazyčný básník a překladatel české poezie Rudolf Fuchs (ten, který v roce 1932 vytvořil libreto pro Schulhoffovo oratorium *Komunistický manifest*) popisuje společnou noční procházku skupinky přátel, při níž se, jak pisatel zdůrazňuje, projevila Kafkova otužilost. „Bylo to v zimě a hrozně mrzlo.“ Kafka byl oblečen nápadně lehce a vyprávěl ostatním, že se celoročně koupe ve studené vodě.

Hodnota drobné historicky – kterou Max Brod zahrnul do své kafkovské biografie – zdánlivě spočívá jen v tom, že stvrzuje Kafkovu kondici kolem roku 1912. Vyprávění o spisovatelově otužilosti však ústí v nečekaný obraz. „Vzpomínám si,“ píše Fuchs, „že jsme tehdy zrovna stáli nad vinohradským viaduktem. Kafka si vyhrnul nohavici a ukazoval v mrazivé noci holé lýtko.“ Na tomto místě družná atmosféra ustupuje do pozadí. Náhlé odhalení lýtko přece jen působí až příliš názorně – Kafkovým čtenářům se u této scény možná vybaví některé pasáže z Popisu jednoho zápasu.

Jako na jevišti

V gestu v silném slova smyslu, v posunku, který se ještě nestal znakem, a není tedy opakováním sebe samého, je něco přehnaného, čím pohyb zhutňuje svůj průběh až k dojmu strnulosti. Deleuze a Guattari by tento specifický „znakový režim“ nejspíš nazvali manýrismem – celý výstup by se dal popsat jako „strojové umění loutky“. Tato formulace z programového díla *Kafka. Za menšinovou literaturu* (1975, česky 2001) je ovšem zřejmým odkazem: stejně jako v proslulém Kleistově dialogu *Tanečník a loutka* (1810, česky 1930), v němž hovořící bezděky následují pohyby loutek, stává se i v kafkovské anekdotě odpovědí gesto. Výsledkem je, že odpověď zůstává skryta v těle, a tělo, chceme-li je popsat, působí jako mlčící ústa, o nichž si myslíme, že mlčí záměrně. Jak ale psát o mlčení?

Walter Benjamin si ve svém eseji k desátému výročí Kafkovy smrti povšiml, že se jeho psaní odvíjí od momentů, kdy se gesta vzdalují jazyku. Podle Benjaminu se u Kafky – jak dokládá na příkladu oklahomského přírodního divadla v *Nezvěstném* – „rozpouští dění

do gestična“. Toto rozplynutí, zdá se, spočívá v tom, že se tělo svou gestikulací vzdaluje okolnímu lidskému světu, v němž lze pohyby spojit s některým ze známých způsobů jednání, s určitým záměrem, výrazem a podobně. Pokud se zdá, že kafkovská gestikulace probíhá „jako na jevišti“, není to proto, že by zaujímal místo, odkud bude přístupnější světu, ale tím, že přítomnost světa vylučuje a jeho procesy – stejně jako proces čtení – přerušuje. Původ jevištního účinku kafkovských gest dobře vystihuje Benjaminovo tvrzení, že jsou „na obvyklé prostředí příliš pronikavá“.

Sbližení s ne-lidským

Kafka nechává promlouvat gesta, jako by jejich prostřednictvím měla zpod kůže na povrch vyjít nějaká zapomenutá tělesná řeč, která se však, sotva se objeví, ukazuje nepřekonatelně cizí, jako nerozluštitelné poselství z odlehklých končin. Tělo tak navzdory popisu zůstává nepopsáno – jazyk nedokáže říct nic, co by přesahovalo záhadnou tělesnou gestiku. Psaní a popisované tělo přitom k sobě zaujímají zvláštní vztah. Z určitého pohledu (z hlediska psaní) se jazyk od těla vůbec neodděluje: psaní probíhá jako gestikulace; z jiného pohledu (z hlediska čtení) se však jazyk s tělem nedokáže spojit: posunky zůstávají nesrozumitelné a psaní, od něhož očekáváme nějaké sdělení, tuto nesrozumitelnost přijímá. Jak tvrdí Benjamin ve zmíněné studii z roku 1934: „Kafka dokázal kokoli pochopit vždy jedině v gestu. A toto gesto, jemuž nerozuměl, tvoří temné místo podobenství.“

V temnotě mezi znaky se u Kafky snadno rozplývá i samotný lidský charakter těla. Někdy se svou nečitelností přibližuje bezúčelné věci – takovým průnikem je Odradek, v jehož znetvořenosti nelze rozeznat tělo od civky. Jeho znetvořenost je formou zapomenutosti, vzdálení se jazyku, jímž mluvíme. To ovšem není jediná forma sblížení s ne-lidským, které si Benjamin všimá. Stačí chvíle nepozornosti a tělo, o němž jsme toho, jak se vzápětí ukáže, mnoho nevěděli, splyne se zvířetem. „Když potom narazíme na název živočicha – opice, psa nebo krčka –, zvedneme hlavu a vidíme, že jsme již lidskému světu na hony vzdálení.“

Hrát si s prsty

V Kafkově povídce *V kárném táboře*, poprvé vydané roku 1919, se tyčí důmyslná konstrukce představující jednak mučící zařízení, jednak hermeneutický problém. Rozsudek, jehož znění je skryto v nastavení obřího „psacího stroje“, je vyryt do zad odsouzence, jenže poselství nelze rozluštit – ať už kvůli tomu, že stroj tělo rozbodal, nebo proto, že se písmo ztrácí v nečitelnosti mučeného těla. Fungování tohoto „aparátu“ je předmětem dlouhého rozhovoru mezi cestovatelem a důstojníkem, vedeného v duchu poučných rozprav vzdělaných mužů, které známe třeba z verneovek. Cestovatel však postupně zjišťuje, že osud mechanismu závisí na něčem tak náhodném, jako je jeho přímluva nebo jen poznámka, nad jejíž nepatrností musí potlačovat úsměv, a dokonce že její správné vyznění může záležet v nepatrném posunku. Důstojník jej nabádá, aby při řeči položil ruce na zábradlí – „jinak vás za ně dámy chytí a budou si vám hrát s prsty“.

Běh soukolí podrobuje lidské tělo moci psaní tedy mohou ohrozit nepatrná gesta, stejně dotěrná a vysilující jako tropické klima. Vždyť i důstojník se pod jižním sluncem na okamžik stává loutkou, která cestovateli pokládá hlavu na rameno a uvádí ho tím do rozpaků. Všechna tato „příliš pronikavá“ gesta mění scénu v jeviště nesrozumitelného. Řeč nelze přednést a také psaní běží jakoby na volno. Původně měl cestovatel v závěru povídky běhat po ostrově jako pes, na všech čtyřech, „jen občas vyskočit“. V definitivní verzi nicméně z kolonie prchá – podobně jako hrdina Wellsova *Ostrova doktora Moreaua* (1896, česky 1901), který rovněž pozoroval „podivné a nevysvětlitelné posunky“ ostrovních obyvatel. Muž na poslední chvíli naskakuje do člunu a své pronásledovatele odhání „těžkým, uzlovitým lanem“. Návrat zpátky do „světa lidí“ však u Kafky není možný. Proč? Melancholická úvaha „k desátému výročí jeho smrti“ odpovídá lakonicky – „nejzapomenutější cizotou je naše tělo“. O devadesát let později se u tohoto výroku zastavme: zapomenuté není tělo, ale jeho cizota. Tělo jako místo podobenství, nikoliv identity.

Mořská nemoc na pevnině

Kafkovy nautické metafor

„Jaké štěstí pochopit, že země, na níž stojíš, nemůže být větší, než co zakrývájí obě chodidla,“ povzdychl si Franz Kafka v jednom ze svých fragmentů. Obrazy vratkosti, ztráty pevné půdy pod nohama, závratě či troskotání se v jeho prózách objevují často. O jakých strategiích přežití vypovídají jeho plavecké metafor?

ONDŘEJ MACL

Letošní Svět knihy si jako motto vybral citaci z Franze Kafky: „Kniha musí být sekerou na zamrzlé moře v nás.“ Když si vyhledáme dopis sotva dvacetiletého Kafky příteli Oscaru Pollakovi, z nějž citát pochází, působí pasáž ještě vyroceněji: „Jestliže nás kniha, kterou čteme, neprobudí ranou pěstí do lebky, k čemu pak tu knihu čteme? (...) Potřebujeme knihy, které na nás zapůsobí jako neštěstí, jež nás bude velmi bolet, jako smrt někoho, koho jsme měli raději než sebe, jako bychom byli zahánáni do lesů, pryč od všech lidí, jako sebevražda, kniha musí být sekerou na zamrzlé moře v nás. To si myslím.“

Veletrh s ambicí simulovat na několik dní „demilitarizované pásmo kulturních válek“, kde spolu můžeme mluvit, si paradoxně vetknul do štítu pojetí knihy jako traumatizace čtenářstva a motivem moře předznamenal naše čestné hostování na veletrhu ve Frankfurtu roku 2026, které se ponese ve znamení Česka jako „země na pobřeží“. Z povahy podniku je zřejmé, že půjde v první řadě o výpravu k pobřeží knižního trhu. O pokus národní literatury, bytostně spjaté s metaforou stromu, obstát ve vlnách globalizace. Co si ale počít s představou, že nějaké cizorodé moře tkví přímo v nás, jen je z nás „vysekat“? Co když „mluvit spolu“ nikam nevede, ale měli bychom společně troskotat a učit se plavat?

Nic zeleného nenašel

Kafka se narodil roku 1883, kdy zemřel Joachim Barrande, jehož výzkum v oblasti zkamenělin podmořských živočichů včetně neznámějších trilobitů zvýraznil nesamozřejmost půdy pod našima nohama. Kdysi dávno Český masiv tvořil pobřežní okraj superkontinentu, pak šlo o ostrov putující z jižní polokoule na sever a opakovaně o mořské dno. Není mi známo, že by se Kafka zajímal o oceánský původ života, jeho moře se zdá nemyslitelné bez kolize s civilizací (ostatně i inženýr Barrande učinil své první objevy náhodou při vyměřování železnice). Evoluční teorie Kafku ale přinejmenším inspirovala ke stírání hranic mezi zvířaty a lidmi, například v povídce Zpráva pro jistou akademii zaznívá výpověď opice, násilně zajaté a vezené do Evropy v podpalubí Hagenbeckova parníku.

Vzhledem ke Kafkovu klasickému vzdělání nejdnou narazíme na variace různých vodních mytologií, takto například glosuje bibliíkou potopu: „Člověk byl zkrátka vyslán jako holubice, nic zeleného nenašel, a tak zase vzlouzne do temné archy.“ V Popisu jednoho zápasu (1909, česky 1968) nazývá kymácející se topol v polích „Noem, když byl opilý“ a současně „Babylonská věž“; topol přitom jménem vzdoruje svou bezejmenností. Za pozornost stojí také drobná povídka o Poseidonovi, který musí vykonávat tolik úřednické práce spojené se správou moří, že se na ně sám nedostane, a sní alespoň o malé projížďce před zánikem světa, po vyřízení posledního účtu.

Kafka strávil několikery prázdniny u Jadranu, od rakousko-uherských držav po italská letoviska, vícekrát pobýval též v Baltu a Severního moře (například odměnou za maturitu navštívil se strýcem bájný ostrov Helgoland). V románu *Nezvěstný* (1927, česky 1962) ale rozvíjí i atlantickou imaginaci, když vypráví o plavbě židovského přistěhovalece do Ameriky, kde se ho ujme strýček senátor a přístavní byznysmen, načež se na společenském žebříčku propadá až na funkci technika v přírodním divadle, kam nastoupí pod přezdívkou „negro“.

Rok před smrtí Kafka – hlavně ze zdravotních důvodů – rezignoval na vysněné stěhování do Palestiny: „Nakonec docela určitě nepojedu (...) nebyla by z toho žádná cesta do Palestiny, nýbrž v duchovním smyslu cosi jako cesta do Ameriky, na niž se vydává pokladník, který zpronevěřil spoustu peněz.“



Franz Kafka (vpravo) na Lido di Venezia v létě 1913. Foto z archivu Klause Wagenbacha

Jako by předjímal obraznost Weilova románu *Život s hvězdou* (1949), v němž se transporty Židů přirovnávají k potápěným zaoceánským lodím a kde zazní, že mezi loděmi, které odpluly, snad byla i ta, „která mě má jednou zachránit, loď plující do Ameriky, až se budu topit v lodi mrtvých“.

Nautický moment

Petr Málek nás ve studii Plavba a ztroskotání. K nautické metaforice literatury středoevropské moderny (Slovo a smysl č. 16/2011) přesvědčuje, že ačkoliv Kafka zažil mořskou nemoc patrně jen jednou při „směšně krátké“ plavbě z Terstu do Benátek roku 1913, obrazy trosečnictví, ztráty pevné půdy a jakési mořské nemoci bez moře jsou pro jeho tvorbu zásadní. Zakletý stav mezi životem a smrtí demonstruje především na povídce Lovce Gracchus, jejíž hrdina jako by na způsob bludného Holandana brázdil nezměrné pozemské vody na smrtelné posteli: „Chtít mi pomoci je nemoc.“ Nautický moment u Kafky je podle Mála příznačným symptomem modernity, tedy širší krize jazyka i vztahu ke světu. Zkusme ale proti této katastrofické intepretaci postavit figuru Kafky jako plavce, kterého Málek zmiňuje pouze jako předstupu tonoucího.

Víme, že Kafka byl vášnivým plavcem, platil si roční předplatné v plovárně na Žofíně a předtím v Občanské plovárně u Malé Strany měl i vlastní člun. Max Brod svědčí, že se vydávali plavat také do mimoměstských lokalit, na Svatojánské proudy nebo na Sázu, a to ještě před érou trampingu a bez plavky: „Koupávali jsme se v lesních potocích, neboť Kafka i já jsme byli podivně přesvědčeni, že se krajiny nezmocníš, dokud s ní přímo fyzicky nenavážeš spojení koupelí v jejích živoucích a proudících vodách.“ V Dopise otci se vypravěč svěruje, že to byl otec, kdo ho zasvětil do tajů plavání, a z jeho tělesné statnosti ho jímala hrůza. Biograf Reiner Stach spekuluje, nakolik byl pro Kafku pohyb ve vodě vrcholem intimity, již nebyl schopen ve vztahu k nejbližším přátelům ani milovaným ženám.

Jestliže se Kafka vymezoval proti freudovské psychoanalýze kvůli její příliš snadné patologizaci neznáma či reduktivnímu oidipovskému komplexu (jako by před otcem nebylo nic), snad by mu byly bližší dva jiné koncepty, které vzešly z polemiky s Freudem. Mám

na mysli „oceánský pocit“, který formuloval v dopise Freudovi spisovatel Romain Rolland. Ten sice ocenil kritiku náboženství jako iluze, přišlo mu ale, že se v ní Freud minul s „vlastním zdrojem zbožnosti“, totiž prožitkem vtělené věčnosti a sounáležitosti se světem bez ohledu na církev a náboženské systémy, připomínajícím právě zkušenost plavce v oceánu. Ještě dál zašel Freudův žák Sándor Ferenczi, který ve své „teorii genality“ rozšířil teorii pudů o evoluční rozměr přechodu z moře na souš a pojmem „thalassální regrese“ propojil touhu po návratu do prenatalní plodové vody s touhou po ztracených pramotech. Jde o touhu bezesporu absurdní až zneschopňující, ale přece jen blízkou plavecké praxi.

Vábení nelidského

Obraz „sekery na zamrzlé moře v nás“ Kafka formuloval pod strhujícím dojmem z četby deníků německého básníka a dramatika Christiana Friedricha Hebbela. Jinde charakterizuje žánr korespondence slovy: „jako když dva, které dělí moře, na sebe šplíchají“; podobně slyšel moře šumět v telefonu. Vodní živel pro něj nebyl zdaleka jen něčím fiktivním, v dopisech s ním spojuje svou samotu i lásku. Milena je „silná jako moře s masami vod“, když mu proniká do rozumu i srdce, jindy ji naopak „zaplavuje“ jeho milování, „jako miluje moře nepatrný oblázek na svém dnu“. Sám jako by v sobě cítil závaží, které jej stahuje do nehlubšího moře, z kterého se nedá zachránit „něco utopeného“, jen se můžeme snažit učinit je „hlouběji pochopitelným“.

Kafka zemřel roku 1924, stejně jako Jiří Wolker, jeden z českých básníků, o nichž se vyjádřil kritik Miroslav Rutte, že propadli „námořnické epidemii“. Ve srovnání s nimi Kafka není autorem, jehož si ihned spojíme s mořem, a přece se zdá, že vedle takové psí vědy nebo pištění zpěvačky Josefíny nabízí i „mořská nemoc“ relevantní vhléd do jeho odkazu. Blíže než k námořníkům by však patrně měl k mimolidským tvorům. Veganské kampaně si oblíbily jeho údajný výrok z berlínského akvária při pohledu na rybu: „Teď se už na tebe mohu dívat klidně; už tě nejím.“ A z povídky o lovcí Gracchovi se mi – více než důraz na jeho propadnutí vodám smrti – zdá výmluvné Gracchovo nenápadné přiznání: „Z lovce se stal motýl. Nesmějte se tomu.“

Autor je komparatista.

68.
Šrámkova Sobotka

VE STÍNU

— 29. 6. – 6. 7. 2024 —
**festival českého jazyka,
řeči a literatury**

Ze země mrtvých

Červotoč Layly Martínez

Prozaický debut španělské publicistky Layly Martínez se dá zařadit do populárního subžánru sociálního hororu. Děs neplyne z nadpřirozených úkazů, ale z traumatizující skutečnosti několika generací žen. Realita útlaku, chudoby a diktatury nabývá v novele Červotoč podoby, která předčí mnohé noční můry.

ANTONÍN TESAŘ

Americký spisovatel Jeff VanderMeer v jedné recenzi píše o „nabitých“ obrazech. Umělecké obrazy, ať už vizuální, nebo literární, podle něj mohou být netečné, což znamená, že v nich není nic jiného než to, co reprezentují. „Nabité“ jsou naopak ty obrazy, které vyzařují něco navíc. VanderMeer to popisuje jako rezonanci, jež se nás nedotýká intelektuálně, ale spíše souzní s našimi životními pocity. Takové obrazy dominují v umění, které je imaginativní, snové a evokativní. Nejde v nich o to, aby něco symbolizovaly – působí přímo svou snovostí, podivností, neredukovatelností na konkrétní či metaforické významy. Často jde o výjevy spojující nejbádnější každodennost s prvky, které jsou vykloubené, které z reality přetékají někam ven, které ji deformují a narušují její zvyklosti. Uvažovat o „nabitých“ obrazech dává podle mě smysl zvláště u současných filmových a literárních hororů, které se snaží zprostředkovat něco jako „sociologickou hrůzu“. Jsou to texty jako *Mexická gotika* (2020, česky 2021) od Silvie Moreno-Garcii, ale také třeba *Lovecraftova země* (2016, česky 2018) Matta Ruffa – knihy, kde nadpřirozená hrůza vyrůstá z děsivé sociální a psychické situace protagonistů. *Červotoč* (Carcoma, 2021)

španělské spisovatelky Layly Martínez je dalším příkladem tohoto přístupu.

Horor týraných žen

Čtenářky a čtenáři hororů si nad podobnými texty často otráveně stěžují, že je v nich málo žánrových prvků. Že se musí prokousat několika stovkami stran sociálního dramatu, než se začne dít něco nadpřirozeného. Mají je za jakési románové trojské koně, kde pod příslibem hororu dostaneme v zásadě realistické společenskokritické drama. Intelektuálněji založená kritika naopak těmto pokusům tleská a vyzdvihuje je jako díla, kterým se podařilo „povýšit“ pokleslý žánr tím, že ho spojila se skutečnými problémy naší společnosti. Na tenhle rozpor by se ale dalo dívat právě VanderMeerovou optikou – položit si otázku, jak moc netečné či „nabité“ jsou nadpřirozené prvky v těchto hororech. Jsou to jen reprezentace společenských fenoménů, nebo mají nějakou vlastní imaginativní, snovou rezonanci?

Červotoč je evidentně kniha, která má silnou společenskou „agendu“. Její autorka Layla Martínez je publicistka, která se věnuje španělské kultuře a společnosti. *Červotoč* je její první beletristické dílo. Odehrává se na španělském venkově v několika časových rovinách a střídá se zde několik vypravěček – žen z jedné rodiny žijících ve stejném domě. Přestože časově děj přeskakuje mezi dobou španělské občanské války a současností, na reáliích ani tónu vyprávění se toho moc nemění. Hlasy vypravěček záměrně znějí natolik podobně, až jsou prakticky zaměnitelné. Je to jediný proud nespisovných vět popisujících zkušenosti žen z neprivilegovaných vrstev španělské společnosti – chudých manželek týraných manžely, venkovanek žijících na území, jemuž vládne mocná a vlivná honorace, příslušnic společnosti traumatizované otřesnými zkušenostmi z války a následné diktatury. Právě střídání a prolínání hlasů vypravěček

a jejich neučesaný verbální projev dělá z *Červotoče* rafinovanou literaturu. Komplexní a provokativní odkazy na společenské realie z prózy dělají relevantní sociální komentář.

Skutečnost je hrůzný sen

Ale je to i dobrý horor? Nadpřirozené prvky vycházejí z domu, který hrdinky obývají a ve kterém zůstávají duchové mrtvých. Ti nenechají živé dům opustit a některé z nich přímo usmrcují. Vyprávění se nepouští do hlubších podrobností, ale nechává strašidelný dům prostě existovat jako fakt, který je stejně nevysvětlitelný jako neúprosný.

Tento motiv autorka využívá hlavně jako koncentrované ztvárnění historické zkušenosti Španělska. Dům je plný příznaků minulosti, které ožívají, ale nejsou už tím, čím byly dříve. Zároveň je to vězení, které dává živým jasně

pocítit, že z vlivu mrtvých se nikdy nevymaní. A konečně je to říše zla, která utváří nekonečný koloběh utrpení – podobně jako celá španělská společnost, jak ji Martínez líčí. Z hlediska „nabitých“ obrazů je to příklad šťastného přístupu: autorka vzala společenské jevy, které samy o sobě působí přízračně, surreálně a děsivě, shromáždila je doslova pod jednu střechu a přiznala jim vyložené fantaskní status. Tím, že z nich udělala hororové prvky, vlastně poukázala na to, jak jsou strašlivé. Je to něco zásadně odlišného, než kdyby je prostě realisticky popsala. Namísto toho ukazuje, že i o skutečnosti se dá psát jako o hrůzném snu a že i náš svět je plný „nabitých“ obrazů.

Autor je publicista.

Layla Martínez: Červotoč. Přeložila Blanka Stárková. Paseka, Praha 2024, 128 stran.



Ilustrace Lucie Lučanská

literární zápisník

Svěřte se řeči

MARTIN LUKÁŠ

V minulém díle jste viděli: poetika – není-li to silné slovo – nanejvýš splývává; od každého z podnětů na velikolepé tabuli dne trochu; vehementně, neústrojně roubováno na nehmátné povědomí o tradici. Tvůrce či tvůrkyni této pracně vyráběné, nebo naopak zhola neuvědomělé poetiky si představujeme jako málo zručného obchodníka se slovy, spíš úslužného příručího nakladatelského trhu, který přece dělá všechno správně; podle pokynů poptávky; s vidinou básně jako dobře postaveného projektu; na kterej můžeš normálně žádat, v souladu s podmínkami ministerského programu podpory vydávání tištěných neperiodických publikací. Čti: Zase jedno z trudných setkání s verši, jimiž kdosi mýnil komusi sdělit cosi, ale proč?

Rozčilení se mísí s rozčarováním a rodí se zbytečná úvaha: Lyrická poezie, kde jedno (autorské) „já“, byť sebeobraznějšími, sebeexpresivnějšími prostředky, vyjmenovává, orna-mentalizuje, predikuje nespočet libovolných vlastností jinému (lyrickému) „já“, které se jako mluvčí opájí obrazy, vypovídá o sobě, slovy se utváří a slovy zaniká. Taková poezie je vlastně jen žánrovým obrázkem různé complexity, kterému většina – a právem – rozumí prvoplánově jako vyjádření pocitů, nálad, obav, úzkostí – čehokoli, co jste chtěli (o sobě)

říct, když vás jalo přesvědčení, že je to důležité. To je typ poezie, která vpravdě nepředpokládá nějaké skutečné „ty“, které by se mělo, ba muselo účastnit interakce, zato vyžaduje „ty“ jako pasivního posluchače. Taková poezie riskuje intimitu, bláhovost, možná trapnost, ale neriskuje účast, práci, natož proměnu.

Na stole leží kniha *Matka měla ráda třešně*. Poetika natolik vyspělá a svébytná, mezi jinými okamžitě rozlišitelná, že si jejího tvůrce představujeme jako dokonalý organismus, samý sval, samá žláza, funkci podřízený tvar, připravený plodit, kdykoli to vegetativní pochoďy dovolí. Poetika s dalekosáhlým, doznívavým účinkem; neklade odpor pouze čtenáři, ale i samotnému autorovi. Zkuste si domyslet, na vlastní kůži prožít, co obnáší, jedná-li člověk tak, jak diktují kupříkladu následující verše, v básni označené za „rady přemýšlivého penisu“: „se svým životem se musíš svěřit řeči, způsobit textu škrt, / až text dopíšeš, dozvíš se, co jsi chtěl říct“. Vytištěná kniha takový proces svěřování se a dozvídání ukončuje jen zdánlivě.

Existuje nedávný doklad (rozhovor v Tvaru č. 11/2024) toho, co nárok těmito verši vyjádřený – technologicky, ekonomicky i ekologicky vzato – způsobuje jejich autorovi: „Vyplývá to z mého pracovního postupu – nějakou prvotní poznámku přepíšu na PC a vytisknu, potom ji pročtu, případně něco škrtnu, případně připišu další poznámku – výslednou verzi zase přepíšu na PC a vytisknu, potom ji pročtu, případně zpřesním... a tak dále dokolečka dokola... až do konečné podoby básně – a na to spotřebuju desítky listů papíru – text musím nutně číst v tištěné podobě s tužkou v ruce, na monitoru se na text dost dobře nedokážu soustředit. Ano, pracuji (básním) jako úředník. Jako dynkosaurus.“

Představuju si Jiřího Dynku, jak své prvotní, druhotné i každé další poznámky *pročítá*. Vidím ho – nevím proč – klečet mezi těmi listy papíru, nepatrně kývat bradou za zvuku tiskárny, odkládat, překládat, skládat a zase rozkládat ty listy papíru, prstem si ukazovat, obcházet po místnosti, civět z okna, škrtat, škrtat, *tahat* si spodní ret, škrtat... Není to výmluvný portrét básníka? Vyobrazení antropologické konstanty? Ikona opravdovosti? Zápalu řeči? Člověk klečící nad papírem s několika slovy, která se každým otočením hlavy zleva doprava proměňují, pulsuji, něco jim schází, něco jim přebývá.

Název knihy *Matka měla ráda třešně* mate. Bezelstná duše by se těšila na pietní verše pokročilé citové výchovy, titulní větu by ráda připsala některému z bardů české poezie. Na první poslech, dokud leží kniha zavřená, je to věta-sentiment. Jenomže „Matka měla ráda verše“ v podání Jiřího Dynky, jakkoli běží o skutečnou matku a skutečnou smrt, není věta pronášená těsně předtím, než (pokolikáté už?) ukápně slza. Je to věta-údiv, v níž se banální sdělení prolíná s poznáním, že matka už není. Není, a přitom měla ráda třešně, diví se ten, kdo tohle přece dávno věděl. Tak proč se diví? Protože nad listem papíru pracuje vědomí i poznání jinak. Co je však nápadnější, odlišnější: na inkriminovaném místě uvnitř knihy, ale i všude jinde, kde je o matce řeč, chybí zájmeno „moje“. „Jedenáct měsíců od smrti matky: / neboli před rokem měla matka ráda třešně.“

Potlačované, obcházené, nebo rovnou chybějící „já“ je pro Dynkovu poetiku nejen v této knize typické. Onen opisný, na pohled šroubovaný způsob shazování, umenšování „já“ je možná důsledkem nikdy nepřekonaného, nepřekonatelného studu. Stud velí nemluvit o sobě. Ale jak tedy mluvit, chci-li mluvit,

nadto v poezii? Jedna z možností je zpředmětňovat se, zpytovat se, pozorovat se jako něco, co stojí mimo mě: „V mládí (1977) jsem dostal přičetný nápad: / přivodit si lyrické já. Zaměstnávat řeč. / Mezi řádky zamlouvat strach z lidí.“ Nevěřím Jiřímu Dynkovi tohle tvrzení ani trochu, jakkoli je pronáší nastrčený mluvčí, a zároveň je tohle tvrzení tím prvním, co mu skutečně věřím. Báseň pokračuje a končí: „Ten motiv nikdy neomrzí. Zběsilost v pištění. / Toto: psaní se obrátí proti pišícímu (pišícímu).“

V jiné básni si na sebe Dynkův mluvčí počíhal takto: „Děje se mi očekávání // kašny na Žižkově náměstí v Táboře – / kopie budoucnosti. Prvních sto kroků.“ Zdánlivě paradoxně strhává tato perifráze pozornost na sebe samu, čímž odvádí pozornost od „já“, které tu sice mluví (o sobě), ale průběžně se této řeči (o sobě) vzpouzí. Takový účinek je podporován, pro Dynku opět zcela typicky, sevřenou, dobře odměřenou syntaxí, hojně rytmitizovanou interpunkčními znaménky (dvojtečky, pomlčky, výpustky, středníky, závorky – i ty zde rytmitizují a zároveň rozmnožují výpověď). V tom všem, od formálních znaků po kontexty slov, se projevuje vůle k přesnosti, vůle být v souladu s možnostmi jazyka, se způsoby přiřazování a vyplývání. Poezie se v knize *Matka měla ráda třešně* děje v průsečíku protichůdných pohybů. Z jedné strany básník ví, že je dobře „nechat se k lečemu dotlačit řečí“, že strany druhé jeho, její, naše, vaše „ústa naléhají na neřeč“, až k onomu vratkému pruniku: „Oplodni ji. // Proti mluv.“

Vztah mezi opisem a přímým pojmenováním je vztahem apozice. Jestli nakonec poezie sama není opisem (života), apozicí (existence)?

Jiří Dynka: Matka měla ráda třešně. Druhé město, Brno 2023, 68 stran.

Popis jednoho procesu

Cronenbergovo překračování hranic těla a jazyka

Kanadského filmaře Davida Cronenberga, který se proslavil na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let jako autor svérázných, exploatačně laděných hororů, na první pohled jen máloco spojuje s intelektuálním Kafkovým psaním. U obou nicméně najdeme tutéž fascinaci ne-lidským životem i hrůzu z disciplinace.

JAN KOLÁŘ



David Cronenberg předkládá mezidruhé proměny s bezelstnou objektivitou. Foto New World-Mutual

Bylo by absurdní hledat souvislosti mezi texty Franze Kafky a filmy Davida Cronenberga jen proto, že oba v jisté fázi své tvorby rozvíjeli motiv muže, který se promění v „odporný hmyz“. Seth Brundle nemá s Řehořem Samsou mnoho společného. Protagonista *Mouchy* (The Fly, 1986) není vpleten do žádné minulosti zatížené rodinné konstelace a vztahy, které navazuje, mají jen zesilovat jeho rozkoš. Na rozdíl od nešťastného obchodního cestujícího uzamčeného v dusném pokoji nevnímá tento ambiciózní vědec, zabývající se problémem teleportace hmoty, svou proměnu (jež navíc není náhlá, ale postupná) jako komplikaci, nýbrž jako rozšíření limitovaných lidských schopností. Zatímco groteskní hrdina *Proměny* neustále upozorňuje na náhle vzniklé nepohodlí a problémy s hybností způsobené množstvím tenkých končetin a vůbec tělem členovce, jež se jen obtížně srovnává s nábytkem, ustavičně padající pokrývkou či porcelánovým nádobím, doktor Brundle zaznamenává ztrátu zbytečných orgánů, vznik nových žláz i další projevy transformace v novou bytost s nadšeným profesionálním zájmem.

Neslýchané cesty

Přes všechny své odlišnosti však Kafkovo a Cronenbergovo vyprávění o mezidruhé metamorfóze jeden společný rys má. Obě jsou předkládána s bezelstnou objektivitou, pomocí dokumentárních popisů, jež nekontaminuje ani zděšení, ani zhnusení. To se naopak zmocňuje vedlejších postav a přihlížejících diváků, kteří jsou monstrozitou proměněných či proměňujících se hrdinů zaskočeni. Pro pražského spisovatele i kanadského filmaře jako by bylo přirozené mluvit samozřejmě o nesamozřejmých věcech. A zdá se, že oba tuto svou schopnost věčně zaujatého pohledu využívají k obdobnému účelu: k odhalení, jak nepřípadný může být způsob, jímž jsme si navykli uchopovat svět.

Na začátku 19. století francouzský biolog Étienne Geoffroy Saint-Hilaire shrnul své výzkumy záměrně poškozených ptačích embryí (jež měly potvrzovat jeho teorii, že vrozené vady a mutace jsou motorem evoluce) slovy: „Pokusil jsem se zavléci živočišnou konstituci na neslýchané cesty.“ Řadu Cronenbergových snímků – od těch nejranějších až po ty nedávne – lze vnímat jako analogický pokus odhalit podobně neslýchaným způsobem dobrodružství odehrávající se

uvnitř lidských těl a ukázat je v kategoriích, jež na první pohled vypadají zcela nepatřičně. Už v *Červech* (Shivers, 1975), kteří zachycují podivnou nákazu šířící se mezi obyvateli luxusního rezidenčního komplexu, hraje prolínání neslučitelných konceptů stejně důležitou roli jako fyzické změny. Hrdiny tohoto filmu napadají hlísticovití parazité (tvarem mohou připomínat jazyk, penis i střevo), kteří však svým hostitelům nijak neškodí. Naopak suplují jejich selhávající orgány a uvolňují v konvencemi sevřených humanoidech osvobodivou sexuální energii. Ve *Zločinech budoucnosti* (Crimes of the Future, 2022) pro změnu vede proces, který vypadá jako rakovinné bujení vyvolané zničením planetárním ekosystémem, ke vzniku nových typů sliznic i nečekaných podob uměleckého sebevyjádření.

Bez hranic

Tělesné deformace, vředy na kůži, zjizvení, jež doprovází hojení více či méně skrytých ran, nebo partenogenetické zmnožování údů nemá v Cronenbergově univerzu charakter symptomů šířící se nemoci. Jsou jen dalšími z mnoha projevů spontánně se šířícího života, jehož „zvláštnost“ spočívá jedine v tom, že nezapadá do standardních taxonomických tabulek. Zdánlivá stigmata monstrozity tak pozbyvají charakter znaků: už nic nereprezentují, jen se – jako rozkvétající pupata – vystavují na odiv. Jako skutečně zrůdná se naopak ukazuje snaha trvat na představě jakéhokoli normálního stavu. Zvrácená nejsou bizarní těla nebo způsoby chování, ale restriktivní klasifikace, která je uzavírá do sterilních a nehybných oddělení. Ne náhodou se bionické zápletky Cronenbergových filmů tak často rozvíjejí v aseptických kulisách kancelářských budov a vědeckých laboratoří, jež v průběhu času stále více zachvacuje špína a chaos. Pokud je koncept normality spojen s křečovitou snahou lidských bytostí udržet jednu z arbitrárně zvolených fází existence, nezadržitelné bujení života tento stav dříve či později pohltí a stráví.

Už bylo řečeno, že v Cronenbergových snímcích zpravidla nelze rozlišit excitovaný růst buněk od řetězení fantasmat. Tělesné metamorfózy se nevyhnutelně prolétají s těmi konceptuálními, neboť jde o dvě strany téhož odpoutávání: na jedné rovině je třeba prolomit limity individualizovaného a disciplinovaného těla, na druhé uniknout bariérám

vytvořeným pojmy. Mutace tkání proto zpravidla vedou k transformacím a překračování kategoriálních a ontologických prahů. Ve snímku *Scanners* (1981) postavy telepatů, kteří jsou schopni silou myšlenky rozložit mozek protivníků nebo zlikvidovat hardware počítačové sítě, stírají rozdíl mezi fyzickým a psychickým. A toto rozhraní narušuje i hlavní hrdinka *Mláďat* (The Brood, 1979) se svou schopností externalizovat traumatické vzpomínky a nahromaděnou nenávist do podoby znetvořených potomků, kteří bez pohlavních orgánů, pupeční šňůry a trávicího ústrojí (zato s velkým žlutkovým vakem, jenž je vyživuje) vypučí z kožního záhybu na jejím boku. Pro hrdiny *Videodromu* (Videodrome, 1983) zase ztrácí smysl rozlišovat mezi skutečností a virtuální realitou: v proudu zfilmovaných halucinací, který bere zcela vážně McLuhanovu tezi o médiu jako extenzi lidského těla, dokáže vyvolat olizování televizní obrazovky orgasmus (na obou jejích stranách) a záznamy lidí uchované na videopáskách mohou plnohodnotně nahradit fyzickou existenci jejich předobrazů.

Toužení po nostalgii

Ve všech zmiňovaných filmech se jako leitmotiv vrací zpochybnění antropocentrismu – z lidské perspektivy ostatně jako by ani nebyly vyprávěny. Často připomínají spíš protokol laboratorního experimentu, který nepřináší završení ani katarzi. Zdánlivé konce Cronenbergových filmů naopak otvírají prostor k serializovanému pokračování: k dalšímu šíření epidemie v *Červech*, k přenosu dědičného zatížení v *Mláďatech* nebo ke kontinuálnímu vysílání subverzivního televizního signálu, o němž vyprávěl *Videodrom*. Rozpad klasické narace, jež se vždy opírala o iluzi lidské výjimečnosti, pak nutně doprovází i transgrese osobní identity, k níž se opakovaně vrací filmy *Scanners* i *Moucha*. Realistické vyprávění se zkrátka nemůže vázat jen na jednu životní formu.

S postupujícím věkem (stáří spočívá zejména ve sčítání ztrát) se ovšem v Cronenbergově tvorbě – dosud reflektující vytrácení lidskosti – začaly objevovat i příběhy o touze lidskou přítomnost či její stopy uchovat. Hrdinové *Příliš dokonalé podoby* (Dead Ringers, 1988) nebo *M. Butterfly* (1993) obsesivně znehybňují neustále se měnící skutečnost fixními představami o podobě milovaných protějšků. Cronenberg ve své poctivosti sice nikdy neopomene zdůraznit, že lidská touha po dokonalé lásce musí být nezbytně nekrofilní, neboť definitivně završený tvar může mít pouze vzpomínka na mrtvé, ironie těchto vyprávění však nezmírňuje jejich melancholii.

Ve svém zatím posledním snímku vypráví kanadský režisér částečně autobiografický příběh truchlého muže, který používá hrobku vybavenou speciálními senzory k tomu, aby mohl vzpomínání na zemřelou ženu průběžně doplňovat pohledem na její rozkládající se tělo. Znepokojivá zápleтка *Rubášů* (The Shrouds, 2024) ale nehovoří jen o ambivalentním charakteru truchlení, jež vždy osciluje mezi uchováváním vzpomínek a jejich rozpadáním. Ve světle Cronenbergových předchůzců děl jako by vyjadřovala tutéž úzkost, o níž o století dříve psal vůči lidem podobné skeptický a životem stejně uchvácený Franz Kafka: „Vše, co umírá, mívalo před tím jakýsi cíl, konalo cosi a tím se opotřebovalo.“ V případě lavinovitě se šířícího nelidského kypění, jež se – tak jako kosti pod hniječnými vrstvami tváře – směje „smíchem, jaký lze vydávat bez plic“, tomu tak není. „Pomyšlení, že právě ono nás snad přežije, je ovšem téměř bolestné.“ Krásu i děsivost života vyvolává jeden a týž rys: jeho nespoutanost, jež dříve či později vymaže vše, čím jsme byli.

Autor je filmový kritik.

Centrefor Central
European Architecture

50 let zkušeností
z New Yorku

Přednášky expertů
z Pratt Institute

Hyperlocal

TOWARDS COMMUNITY PLACES

Ronald a Yvette
Shiffman
Eva Hanhardt
David Burney
Eve Baron

19. 6. 2024 19⁰⁰
CAMP Praha

20. 6. 2024 18⁰⁰
KUMST Brno

cceamoba.cz

Příliš jednoduchá spravedlnost

Sociální drama Saint Omer

Rok a půl po francouzské premiéře přichází do českých kin hraný snímek dokumentaristky Alice Diop. Intimní dílo, oceněné na festivalu v Benátkách, sleduje soudní proces se ženou, která zabila své dítě. Režisérka se však místo na otázku viny zaměřila na složitost mezilidských vztahů a potřebu porozumění.

JULIE ŠAFOVÁ

Filmové drama *Saint Omer* začíná na univerzitní přednášce spisovatelky Ramy. Kamera přepíná mezi pohledy na tváře dívek v posluchárně a historickými záběry francouzských žen, kterým dav stíhá vlasy za domnělou kolaboraci s nacisty. Rama projekci doplňuje předčítáním pasáže z textu francouzské spisovatelky Marguerite Duras. A právě její esej výrazně ovlivnil tvorbu režisérky Alice Diop.

Kontroverzní text nazvaný Ušlechtilá, nevyhnutelně ušlechtilá Christine V. otiskla Duras v deníku Libération roku 1985. Odkazuje v něm k dodnes nevyřešené vraždě čtyřletého chlapce na severu Francie, ale okolo zločinu staví fiktivní příběh, v němž ze zabítí chlapce viní jeho matku, zároveň však osud matky-vražedkyně přetváří v univerzální líčení údělu žen a jejich útlu v patriarchální společnosti. Infanticida je v autorčině pojetí obranou proti celoživotně zakoušené tyranii, finálním volním aktem žen, které jsou „uvězněné na svobodě“. Matka mrtvého chlapce je v podání Marguerite Duras vinná i nevinna zároveň, protože justiční pojetí spravedlnosti není vždy totožné se spravedlností skutečnou. „Oběť nespravedlivého zacházení, ano, tou byla, ale vinná, ne, není vinná,“ píše.

Druhou událostí, ze které *Saint Omer* čerpá, je vražda z roku 2013. Mladá žena tehdy nechala svou patnáctiměsíční dceru na pláži během začínajícího přílivu. Následně byla zadržena, usvědčena z vraždy a odsouzena k dvaceti letům ve vězení. Soudního jednání se tehdy účastnila i dokumentaristka Alice Diop, která právě na motivy tohoto případu snímek natočila.

Žádné monstrum

Ve filmu přihlíží procesu spisovatelka Rama, pracující na románu, jenž má být moderní verzí řeckého mýtu o Médeii. Většinu děje přitom tvoří zpověď mladé ženy-pachatelky, která se v klaustrofobní soudní místnosti během několika dní pokouší vysvětlit (nikoliv ospravedlnit) svůj čin. Navzdory očekávání nesedí na lavici obžalovaných necitlivé monstrum ani žena zmítaná šílenstvím. Matka mrtvého dítěte je vzdělaná, krásná a složitá osobnost.

Výrazným faktorem je skutečnost, že souzená žena pochází ze Senegalu. Před vyšetřovateli mluví o těžkém dětství v ambiciózní rodině, o vztahu se starším mužem i neúspěšných studiích na univerzitě. „Černá žena je vždy povrchem pro různé projekce,“ řekla o této postavě Alice Diop, jejíž rodiče rovněž emigrovali

ze západní Afriky. Režisérka tak dělá vše pro to, aby její hrdinka nebyla předvídatelným stereotypem. Žena mluví souvisle a bez emocí, zároveň však svůj čin považuje za důsledek prokletí. Diop prostřednictvím jejího vyprávění tematizuje strasti přistěhovalců, latentní rasismus soudu ovšem nikdy neakcentuje natolik, aby se stal karikaturou. Brzy po začátku jednání například zazní, že obviněná se „hlásí k západní kultuře“, o chvíli později se jí ale její profesorka z univerzity zeptá, proč si „nevybrala někoho bližšího své kultuře“, když se ukáže, že studentka pocházející z Afriky pracuje na textu o rakouském filosofovi.

Alice Diop se osudům imigrantů ve Francii věnuje ve své dokumentární tvorbě dlouhodobě. Jejich nejistotu migrantů v nové zemi neinvazivně zachytila už v *Ambulanci* (La Permanence, 2016), kde sleduje návštěvníky ordinace na pařížském předměstí. Uprchlíky, včetně svých příbuzných, nechává Diop sdílet své životy i v dokumentu *My* (Nous, 2021). *Saint Omer* je režisérčiným vůbec prvním hraným filmem. Vnímat ho pouze jako sociální drama o etnických nebo genderových nerovnostech by ovšem bylo zjednodušující. Režisérka žádný společenský problém konkrétně nepojmenovává, pouze odhaluje situace, ve kterých není černobílý ani ten nejhorší z představitelných zločinů.

Potřeba pečovat

Podobně jako v loňském soudním dramatu *Anatomie pádu* (Anatomie d'une chute, 2023)

Francouzky Justine Triet ani v *Saint Omer* nehraje pravda stěžejní roli. Justiční rámec je pouze kulisou pro katarzi, která nespočívá v odhalení pravdy ani ve vynesení rozsudku. Katarzi navíc nezažívá ta, jež čelí obvinění, ale spisovatelka, která dění pozoruje. Kvůli soudnímu líčení je totiž donucena čelit vlastnímu traumatu z dospívání a následnému odcizení s matkou.

Alice Diop se díky oběma ženským postavám daří balancovat mezi hluboce osobním příběhem a vyprávěním plným paralel a odkazů na různé společné vzpomínky či pocity, které nelze popsat slovy. V závěru téměř beze slov – zejména díky výjimečnému výkonu obou protagonistek v podání Kayije Kagame a Guslagie Malandy – vzniká mezi ženami vzácné spojení, které ovšem není odpuštěním, ale spíše empatickým porozuměním, o kterém hovoří například americká feministická spisovatelka Audre Lorde, když říká, že „pro ženy není potřeba a touha pečovat o sebe navzájem patologickou záležitostí, ale skutečnou spásou a jen díky tomuto vědomí můžeme v sobě znovu objevit skutečnou sílu“. Francouzské dokumentaristce se podařilo natočit dílo, které tuto sílu opravdu nachází.

Autorka je filmová publicistka.

Saint Omer. Francie 2022, 122 minut. Režie Alice Diop, scénář Alice Diop, Amrita David, Marie N'Diaye, kamera Claire Mathon, hraje Kayije Kagame, Guslagie Malanda, Aurélia Petit, Valérie Dréville ad. Premiéra v ČR 30. 5. 2024.



Soudní drama Alice Diop nehledá viníka, spíše zkoumá širší společenské otázky. Foto Film Europe

filmový zápisník

Cannes 2024: Evropa dospívá

VÍT SCHMARC

Časy, kdy filmy o dospívání patřily na okraj velkých festivalů a do zvláštních sekcí, jsou očividně za námi. Po skončení covidové pandemie si „coming of age“ dramata začala razit cestu do hlavních soutěží. Snímek Lucase Dhonta *Blízko* (Close, 2022), který pojednává o tenké hranici mezi kamarádstvím a láskou i mezi teenagerovskou idylou a tragédií, získal předloni Grand Prix, tedy druhou nejdůležitější cenu festivalu v Cannes. V témže roce ovládl vedlejší sekci Un Certain Regard „streetcastingový“ titul *Les Pires* (Ti nejhorší, 2022) režijního dua Lise Akoka a Romane Gueret: pozoruhodná metareflexe způsobu, jakým filmaři pracují s dětmi ze sociálně

problematických lokalit. Loni zase Un Certain Regard opanovala prvotina *Jak mít sex* (How To Have Sex, 2023), v níž Molly Manning Walker ohledává tenké hranice intimity a nenápadné formy sexuálního násilí.

Zatímco evropská vlna sociálních dramát všedního dne působí už trochu vyčerpáně, díla o dospívání přinášejí novou energii spojenou především s neherci, které filmaři a filmařky nacházejí přímo v prostředí, o němž chtějí vypovídat. Pátrá se po autenticitě, přirozenosti, obyčejných příbězích, výmluvnosti, zarputilosti, ale i po nostalgické zkušenosti dětství, v níž všichni nacházejí me společnou řeč.

Letošní ročník festivalu v Cannes byl v tomto ohledu pestrý. Jediným debutem v hlavní soutěži bylo drama Agathe Riedinger s příznačným názvem *Diamant brut* (Nebroušený diamant). Sled všedních výjevů ze života teenagerky z nižší sociální třídy, která eskapisticky touží po účasti v reality show a na sociálních sítích si úspěšně vytváří image hvězdičky, pohání energie debutující herečky Malou Khebizi. V sekci Un Certain Regard se představil nový film islandského režiséra Rúnara Rúnarssona *Ljósbrott* (Když

se rozednívá). Ten zkoumá skrytý žal a specifickou vztahovou dynamiku v partě hrdinů, kterou zasáhla tragická ztráta kamaráda. Youth Award si z téže sekce odnesla prvotina Louise Courvoisier *Vingt Dieux* (Probaha), která vychází z režisérčiny důvěrné znalosti života v zemědělských komunitách oblasti Jura a je radostnou oslavou dětské živelnosti i ukázkou typově precizního obsazení. Italský debutant Julien Colonna představil ve filmu *Le Royaume* (Království) zvláštní formu teenage gangsterky, která rozpad jednoho ze sicilských mafiánských klanů sleduje z perspektivy dospívající dcery jeho „kápa“. Specifickým druhem „coming of age“ žánru je také vizuálně uhrančivý animák *Flow* od Gintse Zilbalodise, baladický příběh o kotěti, které se ve fantastním světě zasaženém potopou učí důvěře i nelitostným pravidlům života a smrti.

Sekce Týden kritiky nabídla další dva pozoruhodné evropské příspěvky k tématu. Debutující Antoine Chevrollier ve snímku *La Pampa* vytvořil špinavější a vypjatější období zmiňovaného Dhontova titulu *Blízko*, tentokrát z prostředí vesnického motokrosového klubu, v němž nedobrovolný coming

out jednoho z hrdinů odstartuje velmi bolavou a tragickou sérii událostí. Nenápadným vrcholem filmů o dospívání byl debut talentovaného belgického režiséra Leonarda Van Dijle *Julie Zwijgt* (Julie je zticha), soustředěný psychologický portrét nadané tenistky, jež tiše zpracovává traumatický vztah s problematickým trenérem. V mnohém připomíná snímek *Dalva*, který se v Týdnu kritiky objevil předloni (uveden byl i na festivalu v Karlových Varech). Oba tituly sledují téma zneužívání z pozice oběti, která ho nemusí prožívat jako výhradně negativní zkušenost, protože nechápe podstatu mocenské hry, do níž byla zatažena. A oba filmy představují v psychicky náročných rolích ohromující herecké talenty, Zeldu Samson a Tesu Van den Broeck.

Nastupující generaci evropských filmařů v Cannes charakterizuje skromnost, důraz na všednost a malé věci, promyšlená práce s neherci, energie čerpaná z vnímavého zachycení sociálního prostředí i návrat do zdánlivě bezpečné náruče dospívání, v němž se všechny příkopy, úzkosti a tenze, kterými jsme obklopeni, teprve formují.

Autor je ředitel distribuční společnosti Artcam.

Mezi nostalgií a hororem

Dragová hauntologie Cindy Lee

Cindy Lee je hudební projekt a zároveň alter ego kanadského hudebníka Patricka Flegela, známého mimo jiné ze skupiny Women. Dvouhodinové album *Diamond Jubilee* je nostalgickou, ale také lehce morbidní cestou do hudební minulosti, v níž nechybějí temné stíny ani znepokojivé inkarnace popových hvězd.

JULIA PÁTÁ

Na pozadí psychedelické projekce, která by mohla patřit do filmu Kennetha Angera, se pohybuje hypnagogický přízrak se strašidelným půvabem operní pěvkyně Rebekah Del Rio z Lynchova filmu *Mulholland Drive*. Zastřený, zkreslený vokál jako by uvízl mezi dvěma rušícími se rozhlasovými frekvencemi, z nichž se vynořují jednoduché melodie reverbované kytary. „V pubertě jsme se pořád dívali na filmy. Jediné, co mě zajímalo, byla filmová škola,“ říká v jednom z rozhovorů Patrick Flegel, stojící za projektem Cindy Lee, v němž kromě skládání písní a zpěvu obstarává také dragové ztvárnění popové divy hasnoucí pod tíhou šoubyznysu.

Mimo dohled médií

Nezasvěcené může první setkání s nejnovějším albem Cindy Lee, nazvaným *Diamond Jubilee*, zarazit. Jak je možné, že nahrávka, která na Pitchforku získala rekordních 9,1 bodu z deseti (a umístila se tak za desku *Fetch the Bolt Cutters* od Fiony Apple), není dostupná na běžném streamingu, včetně platformy jako Bandcamp?

Investigativní práce vede na stránku geocities.ws/ccqsk. Pod velkým nápisem „Bizarre Life“ visí přebal desky s vybledlou barevnou fotografií obilného terminálu kdesi v kanadské Albertě, na níž je dokreslená sedící postava s modrým mikádem. Vedle odkazu na YouTube se nachází link na úložiště, kde se dá nahrávka stáhnout. O kousek níž, pod spoustou poblikávajících gifů, je drobným neonově modrým písmem napsáno: „Výkonný ředitel Spotify je zloděj a válečná svině. Ukradl rockerům sto milionů eur a investoval je do ‚Helsingu‘. ‚Helsing‘ je společnost vyvíjející umělou inteligenci pro armádu.“

Způsob distribuce *Diamond Jubilee* je v době, kdy podle údajů Recording Industry Association of America (RIAA) až 84 procent příjmů z hudby jde právě přes Spotify (jež umělcům a umělkyním s méně než tisícem poslechů ročně neodvádí tantiemy), poměrně výmluvným stanoviskem. Dodejme, že zmíněná recenze na Pitchforku drasticky navýšila prodeje lístků na koncerty jarního turné Cindy Lee. Se zajímavým postřehem tehdy přišla americká stanice NPR, která o letošním úspěchu tohoto DIY projektu hovořila jako o vítězství hudební kritiky a důkazu o její důležitosti. Ačkoliv se takové tvrzení může zdát nadnesené, je to přece jen lehké povzbuzení. Ukazuje se totiž, že „streamingový realismus“ má i svá slepá místa a že ani dnes není od věci uvažovat nad alternativními formami distribuce hudby.

Mluvit o vítězství publicistiky v souvislosti se Cindy Lee, která je známá svou skepsí k hudební žurnalistice, je nicméně paradoxní. Na redditovém účtu Realistik Studios, jehož prostřednictvím odpovídá na dotazy svých fanoušků a fanynek, Flegel dokonce označil hudební kritiku za „vedlejší produkt“, „parazita“ a pouhý „stín věcí, které jsou skutečné a smysluplné“. V současnosti se hudebník stáhl z mediálního prostoru a rozhovory poskytuje jen zřídka. Ostatně i o společném projektu Patricka Flegela a Morgan Cook s názvem Androgynous Mind v roce 2012, na nějž Cindy Lee navazuje, je informací poskrovnu. A když už, tak je najdeme v archivech nepříliš známých webzínů, internetových blogů nebo právě v uzavřených redditových vláknech.

Pryč z nudlového bistra

Důvody obratu k DIY tvorbě i sebeprezentaci lze u Flegela hledat ve zkušenosti s rychlým vzestupem a následným pádem skupiny Women. Tu založil v roce 2007 spolu se svým bratrem Mattem Flegelem, Christopherem Reimerem a Mikem Wallacem a její první nahrávky prý vzešly z tísnivé atmosféry úmorných zim v západokanadském městě Calgary. Eponymní debut a následující album *Public Strain* (2010) výrazně čerpaly z odkazu no wave a mísily noise, drone, popové postupy a existenciální texty. Skupina se dočkala jak pochvalného hodnocení, včetně zmínek o jedné z nejdůležitějších kanadských rockových kapel desetiletí, tak příměrů naznačujících, že jde o odvar Beach Boys nebo o rockové Animal Collective. Samotní hudebníci o kapele napůl sarkasticky mluvili jako o „thrashi futuristického umění“ nebo „nudlovém bistru“.

Čtveřice působila pod patronátem kanadského labelu Flemish Eye, který vydával desky také pozdějším odnožím Women, jakou byla skupina Viet Cong (později kvůli kontroverznímu názvu přejmenovaná na Preoccupations), nebo posmrtné kompilace z tvorby kytaristy Christophera Reimera, který zemřel na selhání srdce krátce po rozpadu kapely v roce 2010. Konci Women předcházela násilná potyčka mezi členy kapely během jednoho z koncertů a po rozpuštění skupiny následovalo Flegelovo psychické zhroucení. Na další, udržitelnější hudební cestu se rozhodl vydat pod jménem Cindy Lee v projektu spojujícím estetiku drag performance s inspirací japonským filmem šedesátých a sedmdesátých let, hvězdami typu Faye Dunaway nebo Karen Carpenter i newyorským výtvarným undergroundem.

Archiv zapomenuté hudby

Dvouhodinová deska *Diamond Jubilee* obsahuje 32 tracků nahraných na různých místech Kanady a Spojených států. Vznikla ve spolupráci se Stevenem Lindem z dua Freak Heat Waves, které kdysi doprovázelo Women na koncertních šňůrách. Oproti předchozím nahrávkám, zejména výraznému *What's Tonight to Eternity?* (2020), založenému na zprocesovaných vokálech, noisových texturách a feedbacku, se jedná o výrazný kvalitativní vzestup. Ubylo tvrdších poloh, přednost dostaly melodie a prohloubila se snová, někdy až morbidně popová estetika, která by se dala shrnout poznámkou Rusta Cohlea v seriálu *Temný případ*: „Tohle místo vypadá jako něčí vzpomínka na město.“ Nahrávka vyvolává duchy motownových popových skupin, jako byly The Supremes, jednotlivé tracky mají ale mnohem širší žánrový záběr – odkazují na různé podoby populární hudby od šedesátých let přes disko a synth pop až do současnosti. Vše ale plyne v organickém toku, takže je někdy těžké rozeznat, kde jedna skladba končí a další začíná.

Jako by nám Cindy Lee sarkasticky předkládala variaci na algoritmický playlist Spotify s klíčovým slovem „retro“, ve kterém je lehké ztratit přehled o tom, co zrovna hraje. *Diamond Jubilee* ale nabízí mnohem konzistentnější a promyšlenější výběr – je to jakýsi průlet archivem zapomenuté hudby, ve které se klišovité lovesongy prolétají s něčím mnohem hrozivějším. „Septej mi / Slyšela jsem tě nahlas a jasně / Podívej se skrze mě / Je to láska, kterou jsem hledala?“ zpívá Cindy svým androgynním falzetem. Distorze, arytmiické beaty a náhlé tonální přechody svědčí o přítomnosti lidského prvku, ten zde ale působí jako děsivá, temná postava, která se náhle mihne ve špatném tripu – z něhož však můžeme vyjít s hlubším porozuměním skutečnosti. „Viděl jsem, jaká je realita doopravdy: nekonečná, beztvářá a nepopsatelná,“ popsal Flegel jeden ze svých psychedelických zážitků v rozhovoru pro webzín Gimie Gimie Gimie.

Ačkoli je *Diamond Jubilee* doposud nejpracovanějším výstupem Cindy Lee, stejně důležité jako album samotné je hodnotové nastavení, z něhož vyrostlo. Deska sice nevysílá na fyzickém nosiči, přesvědčivě však transponuje analogovou nostalgii a DIY postupy do doby algoritimizovaného poslechu. Možná i úspěch tohoto alba je snem, který pomine – a který dokáže být trochu děsivý. Rozhodně ale stojí za to ho chvíli snít.

Autorka je filmová a hudební publicistka.

Cindy Lee: *Diamond Jubilee*. Realistik 2024.



Patrick Flegel jako Cindy Lee. Foto Realistik Records

16 kopyt apokalypsy

Severní nástupiště na desce Orel, netopýr a pes

Pražské uskupení Severní nástupiště pokračuje v apropiaci poetiky trampské písně. Při svém nostalgickém průzkumu bloudí mezi westernovou a máchovskou krajinou, ale také mezi tklivostí a parodií: „stejně to skončí, že k večeři si ohřejem párky, / skutečnost končí mnohem dál, než bych si přál“.

ADAM TOMÁŠ



Tenkrát na Smíchově. Severní nástupiště se snaží tradiční folkovou poetiku vsadit do městského prostředí. Foto osz.org

Severní nástupiště je formace s proměnlivým, ale početným obsazením. Na nové desce *Orel, netopýr a pes*, kterou vydal pražský label Silver Rocket, hraje devět hudebníků, kteří využívají všemožné „táborákové“ nástroje, jako je akustická kytara, kontrabas nebo valcha suplující perkuse, ale slyšet jsou také brumle, akordeon nebo příčná flétna. Oproti předchozímu albu *Rostli jsme spolu* (2020) je z nahrávky cítit větší vyhranost i sebevědomí. Revival trampské písně tentokrát Tadeáš Polák a spol. spojují s komplikovanější poetikou navazující na dlouhou historii písní reflektujících vztah mezi člověkem a krajinou – což ostatně souzní s aktivistickými kořeny skupiny, jež byla v počátku spojená se scénou kolem pražského komunitního centra Klinika.

Z klubů do lesa

Jistě by se dalo spekulovat, nakolik odkazy k meziválečnému trampingu souvisejí se zkušeností lockdownu nebo zda zájem o historii československého trampingu nepodnítilo jeho sté výročí na konci minulé dekády; každopádně k nečekanému oživení této estetiky v prostředí městských DIY alternativních scén došlo právě v této době. Matadory

tohoto úniku z klubů do lesa se stali právě členové a členky Severního nástupiště.

Kapela už před pěti lety, v době debutového EP *O krysách a o vlčích* (2018), propojovala kontrakulturní poetiku navazující na pražský underground s romantikou a eskapismem trampské písně. Inspirovala se přitom i v zahraničí – třeba britskou kapelou Buriers básníka Jamese P. Honeyho, jehož dvě písně přetextovala a vydala pod názvem *J sme jako prach a Pán ať dá*. Podobně naložila s hitem Leonarda Cohena *So Long* Marianne, který do té doby (kupodivu) neměl kvalitní českou podobu.

Severní nástupiště ovšem zdaleka není revival. Spíše se snaží tradiční folkovou poetiku vsadit do městského prostředí, čímž vzniká jemné napětí mezi očekáváním a texty písní. Nová deska je navíc plná subtilních instrumentálních odkazů k tuzemským i zahraničním folkařům, zejména k Hoboes bratří Ryvolů, jejichž *Samota* patří do koncertního repertoáru Nástupiště. V písni *Noční krajina* se objeví typický ryvolovský rytmus upomínající na jízdu lokálkou, v závěru se ale ozve rituální zaříkávání v duchu amerického spirituálního folku.

Dvě krajiny

Oproti debutu si tentokrát kapela nevystačila jen s reinterpretací českých či světových „urfolkových“ inspirací a pracuje i s prvky moravského folkloru nebo středověké a renesanční písně, respektive její romantické rekonstrukce. Už na prosincovém singlu *16 kopyt* bylo zřetelné romantizující pojetí přírody; počet kopyt přitom může odkazovat k mytickým čtyřem jezdcům apokalypsy.

Tím se dostáváme k druhé poloze, kterou deska rovněž nešetří. Vedle nostalgického romantismu se zde totiž pracuje i s temnějšími polohami: například coververze Oldřicha Janoty, píseň *Tiha* všedních dní, zní v provedení Severního nástupiště téměř jako projekt Wovenhand temného amerického kazatele Davida Eugena Edwardse. A je to právě spojení angloamerického a domácího vlivu, jižanské gotiky a máchovské krajiny, co činí album *Orel, netopýr a pes* jedinečným. Tuzemský trampský folk se dočkal aktualizace, která není banální a pečlivě dává sentiment.

Autor je publicista.

Severní nástupiště: Orel, netopýr a pes. Silver Rocket 2024.

hudební zápisník

Symbol symbolu

BENJAMIN SLAVÍK

Francouzský filosof Jacques Derrida opakovaně formuloval myšlenku, že „význam je vždy odložen“: k původní skutečnosti nemáme přístup, protože je překryta znaky. Všem, s čím se setkáme, nutně předchází mýtus, který danou věc „odsouvá“. Dnes je tento charakteristický rys lidské kultury zvláště naléhavý. A nemusíme to ilustrovat na příkladu složitých společensko-kulturních fenoménů. Mně stačilo položit si zdánlivě banální otázku: jak vlastně zní letošní album Kim Gordon?

Gordon se svým způsobem stala „symbolem symbolu“: její jméno si automaticky spojujeme s kultovní noiserockovou skupinou Sonic Youth. Oddělit její sólovou tvorbu od kapely, jejíž členkou byla třicet let, je nemožné – vždycky uslyšíme nějaké ozvuky, vždycky

budeme srovnávat. První sólová deska Kim Gordon tomu vlastně nahrávala: nahrávka *No Home Record* (2019) byla plná hlučných, disharmonických kytar, a mohla tak být útěchou pro fanoušky rozpadlé skupiny. Při poslechu letošního alba je nicméně přes všechny podobnosti jasné, že Sonic Youth by podobnou nahrávku nikdy nevydali. Hluk Kim Gordon má docela jiný odstín než huk její někdejší skupiny.

Sonic Youth minimálně od druhé poloviny devadesátých let platili za kapelu „noisového eskapismu“. Jejich kytarové kompozice posluchače zaváděly do melancholických labyrintů, v nichž jsme pak nacházeli zastřené melodie. Povaha skladeb na nahrávce *The Collective* je docela jiná: tracky jsou mnohem „rozsekanější“, jako by neustále začínaly. Zatímco při poslechu Sonic Youth se posluchač mohl zasnít, Kim Gordon posluchače atakuje – namísto architektury sledujeme hroucení, nebo přesněji, jakési zvukové praskliny. Jako by se album pokoušelo zachytit estetiku destrukce. Na tomto pozadí pak lze vytvářet různé příběhy: zpočybňuje tímto způsobem jedenasedmdesátiletá hudebnice to, v čem její bývalá kapela nacházela největší

požitek? Jedná se o gesto ikonoklasmu, nebo naopak o fetišizaci jiné estetiky?

Nabízí se závěr, že se Gordon soustředí na to, co bylo v rozvrhu Sonic Youth potlačeno či zastřeno. Nemírím přitom k legendě, že roky upozaďovaná umělkyně konečně může rozvinout svůj talent. Jde mi o rozpor, který už jsem naznačil: interpretovat desku *The Collective* bez odkazu k Sonic Youth je nemožné, zároveň tím ale riskujeme, že se mineme s její jedinečností. Francouzská poststrukturalistická filosofie popisuje takto zastřenou strukturu jako „virtuální“ – nazývá tak realitu, která nevešla do aktuálního světa. A právě v tomto vztahu jsou nové písně Kim Gordon vůči tvorbě Sonic Youth.

Nové album Kim Gordon představuje pozoruhodný vzor už tím, že odmítá působivý zvuk noisové kytarové stěny (poznávací znamení Sonic Youth). Zároveň je ale složité určit, vůči čemu je tento vzor namířen. Ve snaze najít za její tvorbou nějaký skrytý význam už hudební publicisté vytvořili řadu příběhů, v nichž kromě žánrových souvislostí hraje roli i rozchod Kim Gordon a Thurstona Moora. Zajímavé je také časové ukotvení: na obalu vidíme mobilní telefon v poloze, jak bychom si dělali selfie,

a skladby jsou naplněné zvuky, které zoomerská generace zná z trapu. Stejně tak ale můžeme hledat odkazy k Alanu Vegovi nebo Marku E. Smithovi. Udělala hudebnice krok k mladé generaci, nebo se naopak vrací ke svým kořenům? Síla její poslední desky spočívá v tom, že dokáže tyto interpretace provokovat, a přitom jim uniká. „Noisová královna“, jež se stala symbolem nezávislé hudební scény, vydala nahrávku, která nestvrzuje její kariéru nebo osobnost. Spíše jako by hledala novou identitu.

Tuto „narativní“ neurčitost dobře představuje skladba *I Don't Miss My Mind*. Žijeme v době nárůstu duševních onemocnění, nedokážeme se soustředit, protože neustále čelíme všemožným podnětům. Zmíněná píseň nicméně může být vyložena nejen jako kritika současného fragmentarizovaného světa médií, technologií a sociálních sítí, ale také jako oslava této zkušenosti. Album *The Collective* je tak na jednu stranu mimořádně současné, na stranu druhou nám umožňuje se současnosti vzdálit. Přitom po nás nechce, abychom si vybrali. Naopak: abychom akceptovali obě možnosti.

Autor je hudební publicista.

Kim Gordon: The Collective. Matador 2024.

Šel za štěstím

Muzikál inspirovaný životem Karla Gotta

Jako poslední premiéru sezóny uvedlo Švandovo divadlo „filosofický retromuzikál“ *Návrat krále*. Okázale stylizovaná inscenace v režii Jakuba Čermáka a s hudbou Petra Marka a skupiny Midi Lidi se pokouší znovu rozebrat mýtus „božského Káji“ a proniknout do světa normalizační popkultury.

VOJTĚCH FRANK

Když v prosinci 2011 zemřel Václav Havel, vláda vyhlásila třídní státní smutek k uctění památky prvního porevolučního prezidenta. Další podobná smuteční událost se konala až o osm let později – při pohřbu Karla Gotta. Vzdát hold k rakvi vystavené na Žofíně přišlo během jediného dne skoro padesát tisíc lidí. Po „mistrově“ smrti se ale také strhla vypjatá debata o jeho životě a veřejném působení i vztahu české společnosti k tomuto populárnímu zpěvákovi. Pro jedny byl symbolem bezzubé oficiální kultury minulého režimu, pro jiné národním pokladem, jaký se objeví jednou za sto let.

Živou diskusi znovu rozvířilo vydání knihy Pavla Klusáka *Karel Gott. Československý příběh* (2022; viz A2 č. 13/2022). Hudební publicista se v ní pokusil vyrovnat s příběhem „Zlatého slavíka“ jako figury, která v průběhu své kariéry čím dál více vstupovala do veřejného (a politického) prostoru a spolutvářela jej, ale i jako umělce, u nějž je zajímavé hledat tvůrčí integritu, program a funkci jeho hudby. Obě tato témata jsou osou nové inscenace *Návrat krále*, uvedené na konci května ve Švandově divadle. Příběh o novodobém Švandovi dudákovi, zde

překřtěném na Gabriela Krále, má i obecnější rovinu zamyšlení nad veřejným a soukromým životem celebrit v autoritativním politickém systému.

Přeexponované znaky

Za vznikem inscenace stojí Jakub Čermák, výrazná osobnost tuzemského divadla, spojená se souborem Depresivní děti touží po penězích. Vedle několika svérázných adaptací klasických textů je také autorem vlastních dramatických děl, mezi něž se řadí i *Návrat krále*. Vedle hojného užívání hyperbol a záliby v žánru travestie se Čermák hlásí k odkazu Thomase Bernharda a k jeho metodě skeptického komentáře a zároveň přehánění, skrze něž se lze přiblížit k podstatě věci. I v Čermákově nejnovějším titulu se dominantním prostředkem stává jazyk: postavy se vyjadřují ve šroubovaných tezích, které ze všeho nejvíce připomínají publicistický styl doby pozdního socialismu, někdy plný automatických a vyprázdněných politických proklamací, jindy technicistní, snažící se za každou cenu vyhnout politickým konotacím – takové byly například recenze dobového popu v časopisu *Melodie*, které ve hře skvěle parafrázuje postava hudebního kritika ztvárněného Miroslavem Hruškou. V inscenaci ale tímto jazykem mluví všichni bez ohledu na jejich motivace, psychologii či charakterový typ. Jazyk se tak stává zastřešujícím znakem, který nevypovídá tolik o postavách, jako o době a autorské perspektivě.

Historická realita se vyjevuje v nejtýpčtějších, přeexponovaných znacích, zde sloužících hlavně síle a sugesci divadelní stylistiky. Ač se pojednává o době normalizace, rozmazává se představa chronologického času – vedle estetiky sedmdesátých let jsou tu účesy let šedesátých, vedle disco flitrů politická perzekuce v radonových dolech.

Jsme svědky bezčasí, které smazalo historický vývoj, nebo se jedná o dramaturgické nahodilosti a autorské schválnosti? A je vůbec namístě se mírou „historické přesnosti“ zabývat, když se jedná o alternativní jevištní realitu? Inscenace však obsahuje příliš mnoho odkazů na konkrétní osoby i události na to, aby tyto spojitosti bylo možné ignorovat.

Pokud Čermák prostřednictvím muzikálu hovoří o tématu „umění, zbabělosti a touhy uniknout z marasmu“, jak čteme v programu, činí tak skrze historické narativy, tedy to, co známe, čemu věříme a na co se můžeme napojit. Nemusí jít o „realistický“ odraz historie, naopak, i přehnané znaky s divákem skvěle komunikují díky našemu zvyku přemýšlet ve stereotypech. Jen občas v tomto hyperbolizovaném vyprávění některé věci praští do očí, protože tak docela nefungují – ne všechny historické jevy lze libovolně kombinovat za účelem vytvoření vtipu nebo pointy. Proč například Králův manažer po koncertě prodává fanynkám nelegálně vylišované desky? Zpěvák Gottova kalibru by to neměl zapotřebí.

Hrůzy tři a půl kila

Hudba Petra Marka a skupiny Midi Lidi v inscenaci skvěle evokuje „bezčasí“ normalizační populární hudby hlavního proudu – návrat k tradičním tanečním formám a vyklenutým kantilénám se tu snoubí s popovým aranžmá, z nějž je patrná poučenost dobovou západní produkcí. Na samém začátku představení na jevišti probíhá estrádní pořad, konferenciér uvádí jednotlivá čísla košilatými výstupy a zpěváci interpretují svá vokální čísla na nonsensové slabiky jako „hali-hali“. Tento moment, rámuující dvouapůlhodinové představení, manifestuje dnes často skloňovanou vyprázdněnost

a (zdánlivou) apolitičnost mainstreamové normalizační popkultury. Texty normalizačních písniček opravdu svou „formalistní“ veršotepeckou povahou mohly při poslechu svádět k ignorování, ovšem řada písní, které se staly hity, fungovala proto, že si do nich každý mohl dosadit vlastní emoční zkušenost, a naplnit tak píseň určitým obsahem.

Postavy začnou mluvit a zpívat srozumitelně až s příchodem Gabriela Krále, kterého s patřičnou dávkou stylizace i s psychologickou hloubkou hraje Jan Mansfeld. Markovy texty mají evokovat normalizační poetiku, občas ale sklouzávají k exhibicionismu. Nevinnou milostnou metaforiku opravdu nelze navodit dvojsmysly o pyjích a skulinách. Paradoxně daleko zdařilejší jsou písňové texty v parodiích na Kubišovou či Kryla, které obnažují nezřídka kýčovitý patos protestsongového stylu („Hrůzy tři a půl kila / nevinná porodila / a plivou na monstrance / bratranci od bratrance“). Kubišová a Kryl jsou v představení personifikacemi svědomí, které je (v případě Kubišové) ušlapáváno systémem a stádní společností nebo (v případě Kryla) vyznívá trochu naprázdno, neboť jeho hlas nemá z Mnichova kýžený dosah. Král je oproti nim „apoštolem konformity“. Do emigrace ho zahnal potřeba slávy a touha po lesku, v Německu ale nenachází, co hledal: je tu exotickým, fetišizovaným zbožím z Východu. Jeho písňe ztrácejí dosah; vrací se tedy zpět do Československa.

Nutkání odsoudit přizemnost

Čermák v „německém dějství“ komunikuje poměrně podstatné sdělení: když se disidenti baví o umění jako formě odporu, zmiňují vedle „Umělohmotných lidí z kosmu“ také Stockhausena či Schönberga. Řada postav však přímo říká, že se to „nedá poslouchat“. Jedna ze zaměstnankyň Svobodné Evropy se Královi v tajnosti svěřá s tím, že si občas tajně pouští normalizační hity, tancuje a zapomíná na životní trable i na svou politickou misi. Tato eskapistická funkce normalizačního popu, která bývá vnímána jako prostředek represivního státního aparátu k odvedení pozornosti od veřejných problémů k soukromým prožitkům, mohla být pozitivní v tom, že poskytovala únik do vlastního bezproblémového světa, kde vše funguje, jak má, vzpomíná se na „lepší časy“, a vlastně se tak utíká od přepolitizovaného diskursu normalizační každodennosti. Tuto funkci si v nostalgickém odstupu normalizační pop zachoval dodnes.

Právě o tom by Čermákova inscenace, nesená vynikajícími hereckými výkony, mohla mluvit jasněji. Bohužel je toto téma často shozeno intelektualistickým nutkáním odsoudit přizemnost („Kde smažák můj“), vytěžit hyperbolickou stylizaci a příběh poměrně konvenčně dramaturgicky uzavřít. Autoři si občas chtěli hlavně vystřelit z obrazů normalizace v panoptikální přehlídce absurdit, v osobě Gabriela Krále ale vystihli otázky, které jsou relevantní i dnes: Co je to angažované umění? Jak funguje údajná vyprázdněnost popkultury? Čím žijí a rostou celebrity a jak „obchodují“ s establishmentem? Škoda, že odpověď zůstala tak trochu na půli cesty, a to i kvůli proklamované „filosofičnosti“, která zde vlastně vůbec nemusela být.

Autor je muzikolog a dramaturg.

Jakub Čermák: *Návrat krále*. Režie Jakub Čermák, dramaturgie Martina Kinská, výprava Pavlína Chroňáková, Martina Zwyrtek, hudba Petr Marek, choreografie Marek Svobodník, účinkují Jan Mansfeld, Jakub Tvrdík, Jan Grundman, Anna Grundmanová, Miroslav Hruška, Nataša Bednářová, Bohdana Pavlíková, Marie Štípková, Andrea Buršová, Luboš Veselý ad. Švandovo divadlo, Praha. Psáno z premiéry 25. 5. 2024.



V inscenaci se rozmazává představa chronologického času – vedle disco flitrů narazíme na politickou perzekuci v radonových dolech. Foto Alena Hrbková

Mezi obrazem a jazykem

S Marií Rakušanovou o výstavě Očima Franze Kafky

V Západočeské galerii v Plzni si letos v létě připomínají sté výročí smrti Franze Kafky neobvyčejnou výstavou. Historička umění Marie Rakušanová na ní ve spolupráci s mezinárodním týmem akademiků a akademiček představuje bohatý svět umění a vizuální kultury Kafkovy doby.

DAVID BLÁHA

Výstava Očima Franze Kafky s podtitulem Mezi obrazem a jazykem se soustředí na spisovatelův vztah k výtvarnému umění. Jak dlouho jste na projektu pracovala a jaký byl výchozí koncept? Jedná se o větší projekt, jehož výstupem je i stejnojmenná publikace a mezinárodní konference Franz Kafka intermediální. Iniciovala ho někdy kolem roku 2020 Zuzana Jürgens z mnichovského Spolku Adalberta Stiftera. Od začátku jsme věděli, že nechceme dělat výstavu reflexí Kafkova díla, ale naopak prozkoumat, jak se on sám vztahoval k výtvarnému umění a vizuální kultuře. Sama dobře znám výtvarné umění daného období a dlouhodobě se zabývám také uměním Kafkových přátel, kteří byli členy umělecké skupiny Osma. S Ottou M. Urbanem jsem se bavila o koncepci výstavy KAFKAesque, kterou připravoval pro pražský DOX, a okamžitě jsme pochopili, že každý děláme úplně jiný projekt. Také v zahraničí probíhá několik výstav, i ty se ale věnují spíše pozdější recepci Kafkových myšlenek.

Takže klíčem plzeňské výstavy je představit díla, se kterými se Kafka osobně setkal nebo se k nim nějakým způsobem vztahoval? Vycházíme z Kafkových textů a z jeho osobních záznamů. Pracovala jsem s nedávno vydanými sebranými spisy, které prošly kritickou reflexí a byly očištěny od zásahů Maxe Broda. Ten když vydával Kafkovy deníky, řadu věcí vynechával a ukázalo se, že i některé části týkající se výtvarného umění a vizuální kultury. O několika výstavách prokazatelně víme, že na nich Kafka byl a že některým artefaktům věnoval hlubší reflexi. Je velmi zajímavé vidět, co ho zaujalo. Ve výstavě se například nachází projekce tří filmů, ke kterým máme doklady, že je Kafka viděl a promítly se buď do jeho deníkových reflexí, nebo přímo ovlivnily i konkrétní beletristické texty. Vždycky se to trochu odchyluje od stereotypní představy o něm. Jeho preference nebyly podmíněny pouhými formálními kvalitami nebo originalitou – přesahovaly estetické soudy, což se snažíme ukázat mimo jiné bohatostí různých typů exponátů. Prezентujeme obrazovou mnohost, která Kafku obklopovala, a snažíme se ukázat, že k němu obrazy promlouvaly různými jazyky, ať už formálními, či stylovými. Můžeme v tom vidět určitou paralelu k jazykové a kulturní mnohosti, která byla charakteristická pro tehdejší Prahu.

Jaký byl Kafkův vztah k českému uměleckému prostředí? Předpokládám, že jeho vnímání kanonických událostí „českých“ dějin umění, jakou byla například výstava Augusta Rodina v roce 1902, se poněkud odlišuje od našeho pohledu. Určitě. Zaujalo mě, že Deleuze a Guattari se ve své knize Kafka. Za menšinovou literaturu věnují poměrně nenápadnému textu z Kafkova deníku, kterému se dnes říká „Schéma k charakteristice malých literatur“. Deleuze a Guattari jako malý či menšinový jazyk vidí němčinu pražských židovských autorů, především samotného Kafky. V jejich chápání tato menšinová němčina podvracela velikou, hoch němčinu a spolu s ní i německou tradici. Menšinovost se ale v tom deníkovém textu nevztahovala k pražské němčině – Kafka měl na mysli českou literaturu a jidiš. Vystihuje to jeho vztah nejen k české literatuře, ale k české kultuře jako takové, o kterou se hodně zajímal. Například si všiml, že jsme tehdy byli velmi fixováni na Francouze, což je zajímavé slyšet z jeho úst.

Jak v prostoru plzeňských Masných krámů pracujete s citacemi z Kafkova díla? Dokáží si představit, že



Marie Rakušanová na slavnostním zahájení výstavy. Foto ZČG

je u tohoto typu výstavy těžké návštěvníky nezahltit textem. Na to jsme samozřejmě naráželi. Vždy se snažím pracovat s informacemi, které jsou krátké a stravitelné, ale v tomto případě to úplně nešlo. Bylo potřeba vysvětlit kontext vybraných uměleckých děl, jinak by nebylo srozumitelné, proč tam vůbec jsou. Na výstavě je proto poměrně dost textů, ale fungují v několika vrstvách a je nakonec na divákovi, kolik si toho chce načíst.

Jsou na výstavě k vidění i Kafkovy vlastní kresby? V originále je tam jediná. Od začátku jsme ale věděli, že není pravděpodobné, že by nám těch kreseb půjčili víc.

A kolik jich existuje? Kolem sto padesáti, je to poměrně objemný konvolut. Ani ne před deseti lety se zjistilo, že Max Brod s sebou do Izraele při útěku před nacisty odvezl většij množství kreseb, než se myslelo.

Jak ke Kafkovým kresbám přistupovat? Nezapadají spíše do žánru dopisních a kavárenských kresbiček než do výtvarného umění? Můžeme zde hledat paralely například s kariaturní kresbou Maxe Horba ze skupiny Osma, ke kterému měl Kafka v mládí blízko, protože spolu studovali na právech. Na výstavě zároveň ukazujeme několik karikatur od básníka Františka Gellnera, což byla výrazná figura v oblasti satirické kresby a karikatury. To je prostředí, ze kterého Kafkovy kresby vyrůstají. Kafkův zájem o kreslení vrcholil kolem roku 1907, což Broda přimělo, aby Kafka chvíli prosazoval jako výtvarného umělce. Brod tehdy vydával u Axela Juncquera sbírku básní a dlouho vydavatelství přemlouval, aby na titulní list dalo Kafkovu kresbu.

A Kafka o to měl zájem? Kafka napsal Brodovi, že mu moc děkuje za to, že se ho pokouší takto prosadit. Ze vzpomínek malíře Friedricha Feigela víme, že se Brod dokonce snažil, aby se Kafka stal členem Osmy, a prezentoval ho právě jako kreslíře.

Jak se tedy Kafka vztahoval k vizuálnímu zobrazování obecně? Když čteme jeho povídky a romány, často narazíme na velice sugestivní obrazy. Myslím si, a snažím se to ve výstavě ukázat, že jeho bohatá obraznost svědčí o otevřenosti k nejrozumnějším podnětům. Brod měl například

k umění poněkud konvenčnější vztah než Kafka a byl si jistý v soudech, co označit za kvalitní a co za nekvalitní. Pro Kafku je oproti tomu charakteristická otevřenost, ale zároveň i určitá nedůvěra v sebe sama jako hodnotitele uměleckých děl. Řekla bych, že cítil krizi reprezentace jak v jazykové, tak v obrazové rovině. To se ostatně projevilo i v jeho komentářích k ilustracím vlastních literárních děl, které dokládají, že pochyboval o tom, zda je obraz schopen ilustrovat text. Kafkovy texty jsou otevřené různým interpretacím a on se bál, že obrazový doprovod může tuto kvalitu narušovat.

V publikaci k výstavě je citát z Kafkova dopisu Felici Bauer z roku 1913, ve kterém píše, že „byl kdysi velký kreslíř“, ale školní kreslení u nějaké „špatné malířky“ mu zkazilo talent. Mohl být z Kafky velký výtvarník? O vlivu té „špatné malířky“ můžeme opravdu jenom spekulovat. K čemu ale máme doklady, je Kafkova školní docházka a prospěch. Naše kolegyně archivárka Hana Klínková nám dohledala jeho známky: z kreslení měl nejlepší dvojku a běžně trojku, takže je vidět, že rakousko-uherský systém výuky kreslení ho asi úplně nezaujal. Alexander Klee tyto poznatky v textu pro naši publikaci propojuje se svým vlastním výzkumem, v němž se zabývá specifikem rakousko-uherského školství, které kladlo obrovský důraz na kreslení podle předloh. Spekuluje o tom, zda právě toto předlohové kreslení Kafku neodradilo natolik, že když přišel na gymnázium, mohl si sice volitelně zapsat kreslení, ale raději se mu vyhnul. To ale stále ještě neznamená, že se nemohl výtvarnému umění věnovat později – mezi jeho přáteli bylo několik umělců, kteří po střední škole zamířili na akademii. Kafka se však rozhodl pro „spořádanou“ kariéru, ostatně i psaní se věnoval jen ve volném čase.

Cílí plzeňská výstava i na německé návštěvníky? Při přípravě jsme si silně uvědomovali, že se jedná o společné česko-německo-židovské dědictví, které musíme zkoumat v blízké spolupráci. Nezapomínáme na to ani v propagaci, která směřuje jak do Čech, tak do Německa. Výstava nemůže putovat, protože je tam mnoho věcí na papíře, které budeme muset po třech měsících kvůli citlivosti nahrazovat. Do konce léta tedy existuje jedinečná příležitost vidět umělecká díla společně tak, jak už to později nebude možné.

Marie Rakušanová (nar. 1978) je profesorka dějin umění, ředitelka Ústavu dějin umění FF UK. Zabývá se českým a světovým uměním přelomu 19. a 20. století a první poloviny 20. století. V letech 2002 až 2009 působila jako kurátorka v Galerii hlavního města Prahy. Je autorkou řady výstav a publikací, např. Křičte ústa! Předpoklady expresionismu (2007), Josef Váchal. Napsal, vyryl, vytiskl a svázal (2014) nebo Bohumil Kubišta a Evropa (2020). K výstavě Očima Franze Kafky: Mezi obrazem a jazykem, která probíhá v Západočeské galerii v Plzni do 28. října 2024, připravila obsáhlou stejnojmennou monografii, která vyšla v českém i anglickém jazyce.

SPOLEČNÉ TRÁVENÍ



NEJEN ROMSKÉ RECEPTY PRO SNESITELNĚJŠÍ KLIMA



Svět poprvé zažil rok, kdy bylo během všech měsíců o více než 1,5 stupně Celсия tepleji než před průmyslovou revolucí. Klima ovšem nesouvisí jen se vzrůstajícím procentem skleníkových plynů, ale také se stupňující se nenávistí a obavami. Žijeme ve světě několika válek a prožíváme únavu z protínajících se krizí – mnoho lidí cítí hluboké vyčerpání, bolavé tělo, ale i přetrvávající následky dlouhého covidu. I my samy to na sobě pozorujeme a vidíme to ve svém okolí.

Skrze praktiky společného vaření romských jídel, jedení, povídání si a sdílení kolektivní historie i osobních zážitků zjišťujeme, jak se ve vyživování našich těl spojuje tradice, vnímavost a schopnost vyjít s málem, jak to proměňuje identitu jedlíka i kuchařky a jak nás to vtahuje do nových metabolických vztahů s ostatními: s lidmi i více-než-lidmi, těžební krajinou i zahradou. Zkoumáme romské recepty, kuchařské epistemologie, ale také naše společné, propletené dědictví, z něhož romská kuchyně, stejně jako romský jazyk, mizí – a s tím bohužel i celý způsob života.

Jsme kolektiv zformovaný na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze z oborů genderových studií a antropologie, který ve spolupráci s romskými ženami ze severu Čech ohledává limity solidarity na pozadí rostoucích cen potravin a elektřiny, klimatické krize i vyčerpání po pandemii. Činíme tak prostřednictvím praktik společného vaření, jedení a trávení romských jídel.

Recept na veganskou sarmu

Sarma jsou závitky z vinného listu, podobně jako větší holubky (závitky ze zelí) plněné mletým masem. Jelikož je náš tým z velké části veganský, dovolili* jsme si adaptovat tradiční romský recept do veganské podoby. V naší verzi je místo mletého masa uzené tofu.

Postup (ingredience uvádíme pro cca 20 závitků):

Rozdrolíme 1 balení uzeného tofu a smícháme s 3 lžičkami rajského protlaku. Osolíme, opepříme a přidáme bylinky, například čerstvou petržel nebo sušenou majoránku. V pánvi rozejdeme rostlinný olej neutrální chuti a přidáme nakrájenou šalotku nebo půlku cibule a lžici protlaku. Po zhruba 2 minutách (až bude cibule nazlátlá) přidáme směs tofu a opékáme na mírném žáru asi 5 minut. Přidáme několik lžic vody dle potřeby. Spařené vinné listy plníme směsí a pokládáme vedle sebe do pekáče. Pokapeme třemi lžicemi oleje a podlijeme půlhrnkem vody. Závitky prokládáme bílým kysaným zelím. Pečeme při 180 stupních 20–25 minut, dle potřeby podléváme vodou nebo olejem.



Proměny proměn

Když se Řehoř Samsa ráno vzbudí proměněný v brouka, je zároveň stále ještě trochu Řehořem, ale přestává jím být. Co má společného motýl s housenkou a my sami s nemluvnětem, jímž jsme byli? Proměny se vzpírají striktní racionalitě, a přesto se bez nich nedá rozumět dnešnímu světu.

JOSEF HRDLIČKA

Moje teta byla jabloň. O mně se později říkalo, že jsem byl v mládí vlnou na vodě (...) Moje teta neurodila plody. Také moje potoky, podobny jiným vodám, uháněly s nesmyslným pleskáním do prázdna. Kořeny bychom měli opět vsadit do země, a třebaš to byl květináč, přenosný, a pak jít chytat vítr mezi dunami času.

Franz Wurm

Někdy v průběhu doby, po kterou se vědomě zajímám o proměnu a proměny, jsem si položil otázku, kdy jsem se vlastně s proměnou poprvé setkal. Odpovědí je více, podle toho, jak to myslíš – prodělal proměnu, nebo ji poznal? A zřejmě hodně z nich je nám společných. – Tedy poprvé asi v momentu svého zrození, který nelze přesně umístit, protože si na něj nepamatuji, a také v tom je proměna: poté si už něco pamatuji. To je radikální změna stavu, i když se možná úplně nepočítá, a leckdo oprávněně namítne, že člověk je po celý život ne asi zcela stejný, ale nějak identický. Nejsem si tím jist, ale budiž. Druhé setkání? Možná jako dítě, když jsem si uvědomil, že rostu, že dnes nejsem tím, kdo tu byl včera, třebaže si to uvědomuji a nějaký základ souvislosti se včerejškem tu je.

Ta zásadní setkání, kdy jsem si něco o proměně uvědomil, jsou dvě. První přinesl můj syn, který se od dětství intenzivně zajímal o hmyz. Náš byt se začal plnit nejrůznějšími drobnými živočichy a já mohl zblízka pozorovat, jak se krásná – neboť jsou krásné – housenka najednou rozhodne, zavine se do kukly a změní svůj tvar, pak kukla dozraje, jako by to byl nějaký plod, a vyletí motýl, který s tou housenkou na pohled sdílí velmi málo. Biologie pro to používá slovo proměna. Druhý dotek proměny byl a je spíše průběžný: postupně, jak stárnu a měním se, si stále víc uvědomuji, že proměna je všude a ve všem a že možná máme určitý strach z proměny právě proto, že jí nedopřáváme dostatečný prostor, nebo obráceně. – Řekl bych, že z různých společně sdílených bloků, které nám brání se měnit, pramení velká část našich frustrací: začíná to ve škole, odkud si děti přinášejí znechucení, protože jim učitelé pořád jen něco prikazují a zakazují; následuje rozmrzelost, kterou si nosíme ze zaměstnání, protože naši šéfové se často chovají jako oni učitelé; a končí to politikou, která furt jen něco reguluje, místo aby otevírala možnosti... A tak dál, jak mnozí víme. Neznamená to, že člověk má a může si dělat, co chce, o to vůbec nejde, proměna je něco jiného – cosi se mění, a když tomu bráníte, kukla se zdeformuje, motýl má zmačkaná křídla, celý je pokřivený, belhá se a brzy zajde. Jinak řečeno, proměna je také krásná.

Jistý zákaz proměny, který visí ve vzduchu a jež tu možná vyslovuji poněkud hyperbolicky, má něco společného s vyhoštěním básníků z obce, které provedl Platón, protože i tam šlo o regulaci a kontrolu něčeho, co se vymyká striktní racionalitě. Dnes jsou básníci na okraji, ale stejně na okraji je i naše proměnlivost, kterou bychom si měli pěstovat. Je příznačné, že západní filosofie si k proměně nevytvořila významný vztah. Dává přednost pojmu změny, za níž se skrývá identita. Housenka a motýl nejsou naším vzorem. Otázka ovšem není jednoduchá. Protože co myslíme proměnou a co změnou? Změna zjevně znamená, že cosi se v něčem změnilo a v něčem zůstalo stejné. Znamená proměna, že se změnilo úplně všechno? Pak by slovo nedávalo smysl, znamenalo by například mechanickou substituci. A stejně tak, když si vzpomeneme na všechny známé příběhy a obrazy proměn: vždy také něco zůstává, nejde o okamžité nahrazení jednoho druhým. Řehoř Samsa je na začátku Kafkovy *Proměny* (1915, česky 1929) broukem, a stále ještě také Řehořem; princezna je zakleta v žabu, kalif v čápa.

Řekněme tedy, že proměna je velká nebo podstatná změna. Pro Aristotela by to buď spadalo pod změnu, pokud nebude příliš velká, anebo jde o zánik a vznik něčeho nového, pokud se promění podstata věci. Tedy buď se Řehoř změnil málo, nebo je tu najednou brouk, a není tu Řehoř – jedno zaniklo, druhé vzniklo. Proměna je ale ještě někde jinde: cosi se zásadně změnilo, a přesto si uchovává určitou stopu předchozího stavu. To, že si něčím takovým procházíme, nám připomíná rané dětství: nepamatuji si je – byl jsem to já? To je bod vzniku; zemřu a nevím, co bude, zatímco dnes můžu celkem spolehlivě předvídat něco ze svého zítřka, pokud se tedy probudím. Řehořova metamorfóza provokuje, protože on ještě nezemřel, i když se probudil a bylo všechno jinak; i když všichni kolem něj nakonec chtěli, aby zmizel. – Jenže Řehoř se mění dál, v tom spočívá jádro příběhu, a na jeho konci je spíš broukem než původním Řehořem. Dalo by se říci, že po vnější proměně těla nastala proměna vědomí či duše.

Vždyť je to příběh

Proměna je tedy spojena s příběhem, a to už u Aristotela tématem není, za tím bychom museli jít do moderní filosofie, a ty podstatné příklady přináší literatura. V roce 1922, tedy pár let po Kafkovi, publikoval anglický spisovatel David Garnett povídku nazvanou *Dáma v lišce* (česky 1925). Stylem a způsobem vyprávění se Kafkově próze příliš nepodobá, ale samotná proměna se v mnoha rysech shoduje. Dáma se najednou změní v lišku. Místo je docela pěkné

svou strohostí a připomíná ten šok, s nímž se Řehoř probouzí. „Než došli k okraji lesa, náhle prudce vytrhla svou ruku z jeho a vykřikla, takže se okamžitě otočil. – Tam, kde před chvílí stála jeho žena, byla malá, zářivě rezavá liška.“

V obou případech proměnu *nevidíme*, ale jsme s ní konfrontováni nenadále. Zatímco u Kafky vyvolává Řehořova proměna celou řadu otázek, nutí k přemítání – co proměna může znamenat nebo symbolizovat, co se vlastně stalo a děje –, u Garnetta se otázka „proč?“ neklade, proměna fascinuje tím, že k ní došlo a jaké to mělo následky. Vyvolává soucit s dámou i jejím mužem. Blízké Kafkovi je to, že liška se zprvu chová stále jako dáma, ale postupně stává více „liškovatí“, až nakonec je proměna završena, a z dámy nezbývá téměř nic, snad jen matná, podvědomá a instinktivní vzpomínka.

Můžeme to vnímat také tak, že proměna patří do mýtu a pohádky, a pak je něčím nereálným. Zatímco pro Ovidia bylo mytické součástí světa a proměny u něj můžeme sledovat jako v přímém přenosu, pro Kafku a Garnetta spadá proměna do jiné sféry a v jejich příbězích můžeme vidět jen její výsledek. Samotný proces metamorfózy patří do říše pohádek, fantastických příběhů, anebo do našeho nitra, kam nikdo nemůže nahlédnout.

Naproti tomu u Ovidia zase nenajdete onu pozvolnou proměnu psychiky a celkového ustrojení, jakou líčí Kafka a zejména Garnett. Ovidiovy postavy jsou často latentně dvojí, i před proměnou v nich takřkajíc dříme to, čím budou po ní, což mnohdy signalizuje jméno postavy. Duševní proměnu nebo, můžeme říci, konverzi jako zásadní a navenek nezjevnou transformaci osobnosti přinášejí až první křesťanská století. V osmé knize Augustinových *Vyznání* (397–401, česky 1858) najdeme pěkné místo, kde jedna z postav čte o životě svatého Antonína a při tom se proměňuje: „To řekl a rozrušený tím, že se v něm začal rodit nový život, obrátil zrak opět ke knize: četl a v nitru, kams ty viděl, se proměňoval a jeho mysl se, jak se brzy ukázalo, vzdávala světa.“

To podivné vlákno

Tak nějak, jako příběh částečných změn, které se mohou sečíst v proměnu, vypadá náš život; jeho kontinuitu drží jednou tělo, třeba když spím, jednou paměť a vědomí, ale celé se to podobá provazu spletenému z více pramenů, jež se různě kříží, navazují a mění a na konci jsou jiné než na začátku. Můžeme říci, že je tu nějaké tenké vlákno, které se táhne od začátku do konce (života), jako v básni Cypriana Kamila Norwida *Moje písnička* (kterou ocituji v překladu Václava Renče)?

baobab-books.net



OTOČTE STRÁNKU A UCÍTÍTE PORYV VĚTRU. NOVÉ KNIHY Z BAOBABU 1) ANDREA ANTINORI – DOBRĚ SCHOVANÝ CHRT
2) JAKUB PLACHÝ – BEZVĚTRÍ 3) ALŽBĚTA DVOŘÁKOVÁ – ŽAKO A STOPOTVORNÁ 4) JUNKO NAKAMURA – RÁNO

Staré příběhy v přehřátém světě

*Zlá je, zlá, zle se snová
černá nit, všudy znova
je přede mnou, za mnou, vždy při mně,
ona v každém mém dechu,
ona v úsměvu, vzdechu,
v slze mé, modlitbě, hymně.*

Možná takové vlákno existuje, a na něm je navlečena řada našich proměn, které si uvědomujeme jen částečně; nebo ono vlákno můžeme předpokládat a vnímat jako nějaký imperativ či formu, která je na nás vložena, anebo také jako trauma vlastní identity. Kde ji ale hledat u housenky proměněné v motýla? Zcela jistě souvislou identitu musíme snášet v právní a občanské rovině – v jednu chvíli nás právní řád promění a jsme dospělí, máme právní zodpovědnost a podobně, což je napohled proměna navlečená zvenčí. Vedle toho si ale také připouštíme možnost, že se člověk může najednou proměnit v někoho jiného způsobem méně uzákoněným a méně očekávaným. Z právního hlediska se to mnohdy nepočítá, a zodpovědnost za minulé činy může narušit jen nějaká klasifikovaná událost poznamenávající identitu měřitelným způsobem nebo podle diagnózy – alkoholismus, duševní choroba, ztráta paměti.

Náš životní příběh se podobá Řehořovu, jen jaksi v pomalejším tempu – vezměte si novorozeně, popřípadě embryo, z něž dozraje starý člověk: on sám by nedokázal potvrdit, že jde o téhož jedince, naše osobní paměť na to nestačí. Dosvědčit by to mohl jen někdo, kdo by jej od narození do smrti pozoroval. Máme takového svědka? Pokud by tu byla Norwidova nit...

Olga Neveršilová
Mésíce III (Daphně)

*Všechno je přikrčené a číhavé
a žije jen tím, co bude. Ale co bude? A co
bylo? Je tohle letošní motýl
nebo loňský list?
Také krásný lýkovec
je sama nepřítomnost: dívka odešla
a na jejím místě
zůstal oblak vůně.*

A co když to nejde?

Co jsem dosud řekl, berme jako úvod. Nemluvil jsem zcela uspořádaně, spíš jsem se snažil připomenout, co všechno je ve hře, když uvažujeme o proměně. A podívejme se na věc z jiné strany. Zatím jsme sledovali proměny housenky, jako by na ničem jiném nezáleželo. Aby se ale housenka zakuklila a proměnila v motýla, potřebuje k tomu určité podmínky. Ovidiové postavy se často mění za nepříznivých okolností, jako by proměnou unikaly z bezvýhodné situace. Za ztížených podmínek se housenka někdy zakuklí dříve. Když jsou ale okolnosti hodně nepříznivé, nezakuklí se a zemře; a také motýl samotný se vylihně, vyletí z kukly a přežije jen za vhodných podmínek. Stejně jako leckteré květiny rozkvetou, nebo nerozkvetou. Zkrátka záleží na prostředí a to – tedy místo, svět – je rozhodující. Když opět připomenu Ovidia: místa jsou u něj neobyčejně významná, všechny příběhy se odehrávají někde, v nějakém kraji, na nějakém místě.

Představte si, že housence v jejím okolí zvyšujete teplotu. Do určitého bodu se nic neděje, pak ale životní cyklus motýla třeba upečete. Některí živočichové se změně teploty přizpůsobí, ale už to přizpůsobení znamená proměnu. Bruno Latour ve své poslední knize nazvané *Kde to jsem?* (2021, česky 2022) vztahuje Kafkovu *Proměnu* právě k prostředí, které se mění; má na mysli globální oteplení, ale také covidový lockdown. Hypotetický hrdina se vzbudí a ptá se, „kde to jsem?“, protože všechno okolo něj se změnilo a on se nemůže na nic podívat, aniž by cítil výčitky a zodpovědnost – zbývá mu jen vzdálená luna, obraz na obloze. Ptá



Ilustrace Alexey Klyuykov

se: „Ale kde to jsem? Jinde, v jiném čase, jsem někdo jiný, patřím k jinému národu. Jak si na to zvyknout? Tápavě jako vždy – jak jinak?“

Proměna se v Latourově podání obrací, nebo je viděná jinak, protože jeho Řehoř reaguje na proměnu prostředí, zatímco lidé kolem něj se odmítají proměnit (cituji v mírně pozměněném překladu Markéty Jakešové): „Možná teprve teď – s tykadly, články, výměšky, kusadly, končetinami – ses konečně stal člověkem! A tvoji rodiče a možná i tvá hodná sestra Markétka, ti, kteří zneklidnění a vyděšení klepou na dveře, ustaraní a vyděšení: nejsou naopak oni těmi, kteří se stali nelidskými, protože odmítli přijmout svou proměnu v hmyz? To oni by se měli cítit špatně, nikoli ty. Nejsou to snad oni, kdo se přetvořili a nechali se proměnit klimatickou krizí a pandemií v „monstra“? Celou dobu jsme četli Kafkovu povídku obráceně. Řehoř, pevně postavený na svých šesti chlupatých nohách, může konečně kráčet zpřímá a naučí nás, jak se vymanit z uvěznění.“

Latour naznačuje, že Řehoř, ale možná to platí stejně tak pro Garnettovu „dámu v lišku“, se adaptuje na změnu prostředí. Připomeňme si typickou proměnu u Ovidia: Dafné utíká před Apollónem, a když už neví kudy kam, promění se; Aktaion je proměněn Artemidou za trest atd. Proměna přichází v nouzi nebo v krajní situaci, ale ta je u Ovidia většinou vyvolána zásahem, nátlakem, násilím jiných postav. Řehoř a dáma se na první pohled mění bezdůvodně, nejsou vystaveni žádnému konkrétnímu násilí. Jak ale naznačuje Latour, příběhy moderní proměny můžeme číst také jako proměnu pod tlakem prostředí.

Morální a přírodní řád

Pro svou úvahu jsem zvolil název „Proměny proměn“ a k tomu se nyní dostáváme. Nejde ani tak o proměnu jedné bytosti v něco jiného, ale o to, že se proměňuje ve světě a že se mění i svět. Může se zdát, že trochu starší příběhy,

jako je ten Kafkův, nebo staré jako ty Ovidiovy, nám nemají co říci, protože naše přehřátá doba je něčím novým a nevidaným. Jak ukazuje Latour na Kafkovi, není to tak jisté. Nová situace proměňuje také staré příběhy, a nejen to, díky proměně se v nich ukazují nové myšlenky, kterých jsme si dříve nemuseli povšimnout nebo jsme je neuměli přečíst.

Za takové čtení stojí především Ovidius. Připomeňme si stručně začátek jeho *Proměn*, napsaných na počátku našeho letopočtu (česky 1885–1895). První kniha vypráví o stvoření světa božským demiurgem z chaosu; na závěr stvoření je stvořen také člověk a následují čtyři lidské věky. Ve zlatém věku je země nedotčená, „neporaněná od pluhů“, ale s postupem času násilí na zemi roste, až lidé železného věku vnikají i do nitra země, aby získali kovy. S tím se pojí násilí a zvrácenost vlastní člověku jakožto společenské bytosti, což dokládá epizoda s Lykáónem, který předložil Jupiterovi lidské maso a byl proměněn ve vlka. Jupiter poté na lidstvo sesílá potopu – tu přežijí jen Deukalion a Pyrrha a z kostí země, kamenů, stvoří nové lidstvo. Pro celek *Proměn* je tento začátek velice důležitý; můžeme si mimochodem všimnout, že skýtá určité paralely s Bibli. Jak ale souvisí s proměnou bytostí? Nejprve je tu fakt, že lidé vznikají ze země poté, co se jí dostane tvaru; a dále: k typickým ovidiovským proměnám dochází na uspořádané zemi, v prostředí, kde vládne řád a které poskytuje vhodný rámec pro jednotlivé příběhy a jednotlivé postavy. Proměna bytosti se děje na pozadí řádu, chaos takovým pozadím není, aspoň ne na pohled. Můžeme si ale představit, že Dafné se mění ve vavřínek, že látka jejího těla se navrací k chaosu, z něž se vynořuje v nové podobě, což my vidíme jako proměnu tvaru. Chaos se možná skrývá v neviditelné hloubce, i kdyby tomu tak ale bylo, stále je důležitější fakt, že taková proměna se musí odehrávat v uspořádaném prostředí, ve světě, jemuž ve zjevné rovině vládne řád.

Proměny v ovidiovském světě jsou charakteristické a od našich představ se liší spojením morálního a přírodního řádu, zatímco my se stále ještě domníváme, že oba řády jsou oddělené. Patrné je to na dvou místech. Při potopě se svět dočasně vrací do chaotického stavu, tedy potopa zasahuje jak přírodu, tak lidskou společnost, ačkoli její příčinou bylo jen zločinné chování lidí. A potom ve druhé knize *Proměn*, když mladý Faethón přemluví svého otce Héliu, aby mu zapůjčil sluneční vůz, jímž se řídí chod světa. Faethón, jak víme, řízení nezvládne a způsobí světovou katastrofu, tentokrát požár. Naprostému zničení země zabrání (na její vlastní prosbu) až Jupiter, který Faethóna srazí bleskem a věci uvede do pořádku. – Když se člověk (Faethón) pokouší řídit svět, vede jeho jednání ke světovému požáru a záchrana musí opět přijít od boha, který vládne oběma řádům.

Zatímco potopu v Bibli najdeme, podobný příběh, kdy se člověk snaží ujmout řádu přirozeného světa, nikoli; a právě tento příběh tvoří silnou paralelu k naší současné situaci. Jedinečnost Ovidiových *Proměn* spočívá v tom, že přírodní a lidský řád spojují, což je přítomné v pozadí celého díla.

Dokud nás země unesla

Francouzský filosof Michel Serres analyzuje toto spojení dvou řádů na postavě a roli Jupitera a říká, že jsme jej v průběhu lidských dějin analyzovali a odmytizovali ve dvou směrech přírodních a společenských věd, ale zapomněli jsme na právě pojitko mezi nimi, které je Jupiterovi vlastní. V knize *Vyjasňování* (1992, česky 2024) to shrnuje takto: „Ať už je kritika fyzikálních věd na straně dne a světa a kritika humanitních věd na straně otce, sociální autority a srdce jakákoli, zbývá otázka, proč žijeme se svým otcem v jasu dne. Zbývá skutečnost, že můj otec se se mnou kdysi držel za ruku a procházel pod tím samým sluncem, pod nímž se procházím já se svými vnuky, a že ani humanitní, ani fyzikální vědy neberou v úvahu tuto koexistenci skupiny a světa.“ Tato přítomnost pod sluncem a spolu, pojitko mezi společnostmi a přírodou, se může v některých chvílích vyjevit jako zázrak, většinou na ni ovšem nemyslíme, natolik se zdá být samozřejmá. Dnešní proměna proměn ovšem spočívá v tom, že si svou přítomnost zde a spolu palčivě uvědomujeme jako něco nesamozřejmého, jako dar.

Když Michel Serres tyto otázky zkoumá, dochází k jakési trojpatrové kompozici člověka, která je charakteristická pro globální věk či antropocén. „Zabíráme nyní celou škálu jsoucna, duchovních, živých a neživých: já myslím jakožto individuum; my žijeme jako kolektivní živočichové; naše celky se dostávají na úroveň moří (...) Myslící jedinec se ve společenství stal živočichem a mnohonásobně sdružený se mění v kámen,“ píše Serres v knize *Le contrat naturel* (Přirozená smlouva, 1990). Tedy v soukromí a o samotě jsem myslící, duchovní bytost, ve společnosti jsem politický živočich, ve styku s druhými přichází ke slovu má tělesná a biologická bytost, ale na úrovni lidstva představuji hmotu, hlinu smíchanou s vodou, prach, živél, jehož vlastností je rozsáhlost a svou existencí pouze zatěžuje prostředí či Zemi. První řád byl obvykle věcí soukromí nebo malých skupin, druhý přicházel se společností, a třetí zůstal v pozadí a pasivní – Země nás do určité chvíle bez námahy unese. Naše těla se po smrti vracela do země, odpady jsme odhazovali někam stranou. Dnes je tento třetí rozměr nanejvýš zřejmý a naléhavý. V první rovině přichází proměna mysli, ve druhé mají místo proměny bytostí, o kterých jsme nejvíce hovořili, a ve třetí jsme našeňeni velkou vlnou proměny, jejíž jsme jen částice. Proměna proměn spočívá v tom, že toto trojí je úzce propojené a to přesně odpovídá chvíli, kdy Faethón převzal otěže. Autor je básník a komparatista.

Z náročnosti může povstat vznášení

S překladatelkou a germanistkou Věrou Koubovou jsme mluvili o „dobrodružstvích vyprovokovaných jazykem“ i o Kafkově smíchu a básnivosti. Mimo jiné jsme se zeptali, zda se dá vstoupit do stop všudypřítomného pražského chodce a jak k mytizovanému autorovi přistupuje popkultura.

BLANKA ČINÁTLOVÁ



Věra Koubová v Siremi. Foto Blanka Činátlová

Letošní rok je ve znamení akcí, které připomínají život a dílo Franze Kafky. Málo autorů se těší tak hojným interpretacím, ale i zájmu životopisců. Víme, ve kterých kavárnách sedával, kde zahradničil, jakou četbu doporučoval sestřám. Je vůbec něco, co o Kafkovi ještě nevíme a měli bychom vědět? Nevíme to nejpodstatnější. Pokud se vydáváme na výpravy jeho životem, může nás jako ty, kdo sami zahradničí, potěšit, že v něm nacházíme spřízněného ducha, ale řekne nám to jen něco o nás a naší zvědavosti. To, co je o Kafkovi potřeba vědět, budeme vědět, až když se ho naučíme číst. A to je v dnešní době, kdy pro přehlcnost obrazy na internetu, v televizi nebo v komiksech schopnost číst ztrácíme, čím dál těžší.

Felici Bauerové poslal Kafka několikrát své fotografické portréty s komentářem, že tak doopravdy nevypadá – jeho jedinou „pravdivou fotografií“ prý zná adresátka z jeho textů. Značnou část Kafkova díla tvoří právě autobiografické texty, korespondence a deníky. Do jaké míry jsou pravdivým literárním autopořetrem? Připomeňme si Kafkovu charakteristiku sebe samého: „Nejsem nic jiného než literatura. Já z literatury sestávám.“ I kdyby nám to neřekl, museli bychom na to při pozorném čtení přijít sami. Ať píše, kde píše, v povídce, v deníku,

v dopise, nikde nepíše než literaturu. A píše ji natolik z hloubi své bytosti, že na světlo ze svého nitra dostává, doluje, vynáší obraz sebe sama. Je to přesný autoportrét a je to jednoznačně literatura. A jestliže se nám někde zdá, že Kafka zveličuje nebo upadá do protikladu, je to vždy jen v rámci stylu, a tudíž rozpoznatelné, nebo dokonce i jím samým vyslovené. O Dopisu otci například sám říká, že je to dopis advokáta, který přehání, aby co nejlépe ukázal, jak vzniká strach z otce.

Kafka se charakterizoval jako „nedochvilný pisatel dopisů“. Jeho listy rodině, přátelům i ženám ale svědčí spíš o cizelovanosti a komponovanosti. V případě milostné korespondence si pak nelze nevšimnout výrazné tělesnosti – Kafka si Mileniny dopisy rozkládá na obličej, mazlí se s nimi i hádá. Jak náročné je pro překladatelku pobývat v takovém světě? Je to nakažlivé. Člověk se pak mazlí s překladem. Nemůže už brát překlad jako řemeslnou nebo snad lingvistickou záležitost. Opouští ho střízlivost. Je na tom svým způsobem lépe než autor, který si ovšem hru prstů mazlíčích se s ještě neotevřeným dopisem užívá, jenže překladatel je zároveň i čtenářem, sleduje divadlo odehrávající se před ním v němčině a scénu si vychutnává i v češtině – přicházejí-li mu z ní slova. Ale nemožnou nepřicházet, když je vlastně zároveň

i „autorem“. Pobývat v takovém světě je jako pobývat v čtenářském ráji: je to náročné, ale právě z náročnosti může povstat vznášení.

Řada učebnicových charakteristik Kafkova stylu zdůrazňuje lakoničnost či strohost úřednického jazyka, případně dialogickou absurditu. Jeho texty jsou ale plné metafor. Dopisy Mileně, které jste překládala, přímo dokládají schopnost básnit. Vyplývá to pouze z konvencí milostného dopisu, nebo se zde zřetelněji ukazuje něco, co je vlastní i dalším Kafkovým textům? Kafka píše literaturu stejně intenzivně v takzvané literárních textech jako v korespondenci nebo denících. Rozdíl je pouze v tom, že zde má před sebou konkrétního čtenáře, ať už sám sebe, nebo přítele či milovanou ženu. Tím pak stoupá, dejme tomu, srozumitelnost výpovědi, nebo lépe: její „srdečnost“, její život a lidské teplo. V jeho korespondenci se ženami však myslím nelze najít banální zamilované obraty, jak na to občas narážíme jinde, i u věhlasných autorů. Kafka v sobě nikde nezapře pozorovatele a tvůrce, což mu zjednává od adresáta odstup i v těch nejvytjatějších a nejvzrušenějších chvílích. Jako by měl v sobě hráz, která nepustí nic, co by bylo plytké. Strohý jazyk pak o to výrazněji dává vyvstat metafoře. Obraz se neztrácí ve werfelovské barokní záplavě. A ovšem, čteme-li Kafkovy romány zblízka, do hloubi,

S Věrou Koubovou o Franzi Kafkovi a čtenářském ráji

odhalíme barvitost jeho stylu všude. Mnohý odstavec jako by ústil v patos, škála odstínů od temné přes komickou až potutelnou notu je všudypřítomná i v Procesu, a dokonce i v té hrůzostrašné historii o kárné kolonii.

Fernando Pessoa, v leččems Kafkův blíženec, napsal, že každý milostný jazyk je směšný, jinak by to nebyl milostný jazyk. A jeho milostné dopisy to skutečně potvrzují. Jak si vysvětlujete, že právě Kafkův milostný jazyk je prost nejen plytkosti, ale i trapnosti, k níž je Kafka tak citlivý? Vidíte, zrovna čtu Knihu neklidu, kterou jsem dostala darem od jedné milé, velmi mladé slovenské čtenářky – což dokazuje, že i v devatenácti může člověk hltat nelehkou literaturu, nebo právě v tom věku! A stejně tak se může vyskytnout autor, který svůj život žije zaujatě, v tomhle případě vzhledem k jazyku a literatuře. Má v sobě onu záklopku, nemůže mluvit trapně, protože i v milostném dopise stojí zároveň nad věcí. A neznamená to, že by byl méně zamilovaný, je to prostě jeho modus vivendi: literatura vždy a všude. Milováním pak nejen miluje ženu, on v sobě milováním stupňuje literaturu. Nebo, chcete-li, život. V jednom dopise Mileně Kafka praví: „A já vlastně vůbec nemiluji Tebe, nýbrž víc, nýbrž své bytí Tebou mi darované.“

Pořádáte literární procházky po místech spojených s Kafkou. Co pro vás znamená vstoupit do Kafkových stop? Mé procházky nesou záměrně jiný název, nechodím ani tak „ve stopách“ Franze Kafky, jako „z příběhu do příběhu“ s Franzem Kafkou. Jen vlastně nahrazuji čtenářské kreslo tam, kde je lidem milejší vnímat autora ušima a rozhlížet se přitom očima po místech jeho inspirace. Je snad určitým stvrzením kvality jeho textů, že mě pořád ještě neomrzelo ty drobné příběhy předčítat a těšit se z toho, jak ten neobyčejný humor, ty neobvyklé úhly pohledu působí na druhé. Možná si tak i užívám čtenářského společenství – když už jinak sedám jen o samotě u psacího stolu nebo ve zmíněném čtenářském křesle. Hraje zde ale také roli moje nespokojenost s tím, jak je Kafka vnímán skrze klišé, slůvka jako „kafkárna“ a povrchní obrazy člověka depresivního a nevstřícného. Rozdíl od skutečného člověka je tak nehorázně veliký! Budete se ptát, jak to můžu vědět, a ráda vám odpovím, že naprosto opačný charakter jeho povahy jsem vyčetla nejen z jeho textů: existují i vzpomínky známých, přátel i milých – třeba nekrolog Mileny Jesenské nebo příběhy Dory Diamantové, která s ním přímo žila v jedné domácnosti... To všeobecné zkreslení nelze vysvětlit jinak, než že Kafka prostě nemá čtenáře, že se lidé jen spoléhají na to, co o něm slyšeli. A tak se snažím, kapku po kapce, šířit v malých procházejících se skupinkách jeho „pravý“ obraz, nezátížený jakýmkoli nánosem.

V Kafkově knihovně je řada výtvarných monografií. Víme, že chodil rád do kina a divadla, že byl výborný kreslíř a karikaturista, a především: jeho texty jsou velmi vizuální. Vy sama se autorsky věnujete fotografii. Je pro vás vztah k obrazu při překládání Kafky důležitý? Kafkovo dílo sestává v podstatě jen z obrazů, všechny myšlenky a nápady podává jimi, všechno je to slovní imaginace. To je základní fakt, jež překladatel musí nahlédnout. Kafka byl tak přesný pozorovatel, že jím popsané gesto mnohdy vysloví charakter celé postavy. A to je důležité vědět. Jenže právě na tomto poli dochází, řekla bych až celosvětově, k osudové změně. Ostře vnímáme složitost Kafkových románů, a abychom k nim

umožnili přístup, pokoušíme se jejich řeč zjednodušit – adaptujeme je. Kolik slavných kreslířů už podle Kafky vytvořilo paralelní romány v komiksech! Jsou to někdy výrazná díla, která je jistě možné obdivovat – ovšem jakožto díla oněch kreslířů, nikoli jako díla Kafkova.

Co se při adaptaci děje? Kafkovy očima neuchopitelné, abstraktní obrazy zdvojujeme konkrétními kresbami. Když Kafku napadlo, že by vydavatel Proměny mohl nechat povídku ilustrovat, v hrůze se vrhl ke stolu a napsal do nakladatelství: Jen to ne! Jen žádného brouka! Nanejvýš pootevřené dveře... Slovní obrazy totiž ponechávají otvor, kterým příští neuchopitelné, tajuplné, absurdní, přízračné. Vidíme-li v komiksu pod slovní bublinou brouka, přízračno je v tahu. A co hůř, v tahu je rovněž čtenářova souhra s autorem, jeho představivost je s konečnou platností svázána představou kreslíře. Jak mám potom jako čtenář ještě v duchu usilovat o svou představu, tápat ve své zkušenosti, snažit se autorovi porozumět?

Kafky se vydatně chopila popkultura – ať už v podobě turistického kýče, srovnatelného snad jen se švejkovskými pivnicemi, nebo v komiksových adaptacích či životopisných seriálech. I sám Kafka ale byl konzumentem dobové populární kultury a zpěvačky, cirkusové krasojedkyně či varietní umělci vstupují i do jeho próz. Patří tedy Kafka popkultuře, anebo se jedná o podružnost, která pouze odvádí pozornost od jeho náročnému díla? Kafka byl nakloněn všemu novému, dokonce ani nijak zvlášť nesmutnil nad zkázou starého židovského ghetta, chodil tím zbořeništěm-staveništěm se zjevnou zvědavostí, stejně jako přijímal nové vynálezy, třeba parlograf nebo telefon – a přece se necítil dobře, měl-li telefon fyzicky použít. Při své touze svět uchopit ze všech stran musel poznávat všechny, cirkus, varieté Lucernu, vše musel propojovat. Avšak spisovatelovo zkoumání, aby dokázal svět vpravit do textu, je něco docela jiného, než když druzí hotový text zkreší – nezaleknu se ani slova znetvoří. Tehdy vznikají falešné interpretace, jež nám znemožní text pochopit, nebo i jen se ocitnout v jeho snových tenatech, takže vnímáme něco odlišného, než co autor napsal. Konkrétní reakce čtenářů na komiksy podle Kafkových románů hovoří jednoznačně: adaptací se srozumitelnosti nedosáhne, naopak, vše se rozklíží, rozkouskuje, zviditelní se nepřítomnost zápletky – přitom v Kafkově díle je zápletka v každém odstavci, jde o dobrodružství vyprovokovaná jazykem, která nejsnadněji nahlédneme v dopisech, protože tam je nemusíme luštit, tam se nám podávají přímo a živě. Proč nutíme číst žáky a studenty jako první jeho složité romány, když by mnohem lepší službu poskytly krátké povídky nebo právě dopisy? Kafkův životopisec Reiner Stach vypráví, jak se v Brazílii dvanáctileté, třináctileté dívky do autora Dopisů Mileně beznadějně zamilovávají. A v momentě, kdy třeba i podvědomě nahlédneme, že příběh se nám podává tímto dobrodružným barvitým jazykem, budeme číst i Proces jinýma očima.

Překládáte také texty Friedricha Nietzscheho. On i Kafka často píší o smíchu, ironii, jejich styl má výrazné groteskní rysy. Oběma je vlastní určitá pořouchlost. Jsou si podle vás v této pořouchlosti podobní? A je vám osobně Kafkův či Nietzscheho smysl pro humor blízký? Chceme-li být konkrétní, budeme muset v jejich smíchu asi přece jen rozlišovat. U Nietzscheho šlo často o „radostnost“, kladný

pocit vzhledem k osudu, postoj, kterým přemáhal své strašlivé fyzické bolesti a nemoci a také svou osamělost. Kafka nikdy osamělý nebyl, se svými přáteli se pravidelně stýkal, vyměňoval si s nimi své literární zkušenosti. A nemoci propadl, až když se začal nutit ke vstupu do zodpovědného lidského svazku. Ale myslím, že pro oba představovaly smích, ironie, groteska, pořouchlost – u Nietzscheho až jízlivost – způsob, jak odlehčit nebezpečí přílišné vážnosti. Jak literatura, tak filosofie potřebují nadhled a všechny jmenované prostředky „zešikmují“ světlo, v němž autoři píší. Nietzscheho amor fati je úžasný nápad, jak procházet životem. Kafkův humor v krátkých povídkách a dopisech čtenáře v životě nadnáší. Ano, v těchto aspektech mi jsou oba nápomocní a jsem ráda, že jsem se jim ocitla nablízku.

Pro Kafkův i Nietzscheho způsob myšlení i psaní je důležitý fragment a oba to i přímo tematizují. Je náročné v překladu zprostředkovat fragmentárnost, aforističnost či nedořečenost, jak ji umožňují jejich specifická němčina? Už jsme tu v jedné otázce nakously „básnivost“ Franze Kafky. Osobně si myslím, že Kafka byl básník. Básník v próze. Nejen že používá jednoznačně básnické prostředky, jako jsou metafora, příměr, alegorie, nadřazení, paradox, komika či absurdita, navíc mu vyhovuje i krátký formát. Jeho „fragmenty“ jsou často dotvořené a uzavřené celky, kdežto román nedokončil ani jeden. Také Nietzschemu vyhovovala forma aforismu nebo básně a i pro něj platí ucelenost jednotlivých útvarů.

Nezdá se mi ale, že by bylo nutné nějak dlouho přemýšlet, jak tyto celky převést do češtiny. Vycházím prostě z daného německého tvaru a pokouším se mu co nejvěrněji, ve všech možných rovinách, porozumět, přesně jako básni. Tyto „fragmenty“ je nutno stále dokola číst a prokopávat se postupně k vrstvám, ze kterých vzešly – autor svou inspiraci zná, překladatel se k ní musí pročíst. Jejich překládání se tudíž velmi podobá překladu poezie. Vaše otázka ale možná míří spíš ke „schopnostem“ češtiny. Bohatý, složitý, a přesto přehledný jazyk, jakým je dřívější ryzí němčina, jde převádět do dnešní češtiny čím dál hůř. My se v našem jazyce stále horečnatěji zbavujeme všech zpřehledňujících a zhutňujících prostředků a vlivem různých ideologií jazyk naopak rozmělnujeme – ale v tom si s námi současná němčina nezádá, ba naopak. Sevřenosti aforismů to ovšem nepřidá.

V srpnu má vyjít doplněné a aktualizované vydání vašeho překladu Dopisů Mileně. V čem bude aktualizované a doplněné? Od posledního vydání Dopisů Mileně uběhlo téměř čtvrt století. Už tehdy spolupracovalo dnes zamlklé Nakladatelství Franze Kafky s německým kritickým vydáním, které však zdaleka nebylo ve věci Kafkovy korespondence u konce bádání. Poslední ze svazků tohoto chronologického kritického vydání není venku ještě ani dnes, ale bádání mezitím samozřejmě pokročilo. Takže nové české vydání obsahuje jinak datované dopisy, tedy oproti roku 2001 v jiném řazení, a doplněn byl z deníků – i Brodových – nějaký ten krátký úryvek v podobě koncipovaného či citovaného dopisu. K žádným podstatným změnám v náplni korespondence však nedošlo. Všechna dříve vytečkovaná místa, kvůli zmínkám o osobách, které v době předešlých vydání v šedesátých letech ještě žily, nebo „cenzurované“ pasáže těžko stravitelné po zážitku holocaustu už byly do posledního vydaného

díla z Kafkova nakladatelství v roce 2001 doplněny.

Zatímco v minulosti vznikal nespočet často protichůdných nebo zavádějících interpretací Kafkova díla, dnes můžeme sledovat (částečně asi pod vlivem Reinera Stacha) snahu číst Kafku bez jakéhokoliv předporozumění. O čem tento trend vypovídá? Ano, jako bychom už nechtěli propadat předem daným hodnotícím postojům. Jestliže badatelé nasazovali na Kafkovo dílo své šablony, bylo to proto, že potřebují vodítka, směr, kterým dílo vysvětlovat. Dnes chceme být bez vodítek a řetězů, ale nedokážeme víc než se nechat vést životopisem. A tak se ani Reiner Stach neobešel bez předem stanovené biografické devízy. Dnes sice opouštíme sionismus, politické ideové pozadí, c. k. úřednickou linii, ale místo nich se v televizních seriálech vrháme na pitvání Kafkova života. Jenže shrnout něco podstatného o autorově díle vyžaduje důkladnou četbu tohoto díla, nikoli života.

V úvodu jste mluvila o tom, že je potřeba naučit se Kafku číst. Vyžaduje to nějaké specifické čtenářské dovednosti? Tu nejdůležitější, bez které se pravý čtenář neobejde: číst pozorně. Žádnou jinou.

Předpokládám, že ti, co Kafkovy texty čtou a jeho dílem se zabývají kontinuálně, nemají potřebu připomínat si výročí jeho smrti. Přesto – je něco, co vám v kafkovských „oslavách“ chybí? Naštěstí už konečně mohu mluvit v podmiňovacím způsobu: bylo by mi velmi scházelo, kdyby se někdo nevzchopil a neujal se v rok takového výročí reedice Kafkova v Čechách už dávno rozebraného díla. Jenže on se takový dobrodruh našel a Kafkovy spisy začalo znovu vydávat nakladatelství – KAVKA!

Věra Koubová (nar. 1953) vystudovala germanistiku a anglistiku na FF UK a také Pražskou fotografickou školu. Působí jako překladatelka a věnuje se rovněž autorské fotografii. Z němčiny překládá texty básnické (například Franz Wurm, Paul Celan), prozaické (Peter Handke) i filosofické (Friedrich Nietzsche). Z díla Franze Kafky přeložila Deníky 1913–1923, Deníky z cest, Dopisy Mileně, Dopisy přátelům a nedokončený román Nezvěstný. Mimo to do češtiny převedla milostný román současného německého spisovatele Michaela Kumpfmüllera Náhlera života (2011, česky 2012), který vypráví příběh posledního roku Kafkova života.

ZTRÁTA ÚZEMÍ

Nové texty Jakuba Řeháka jsou imaginativní poctou Vršovcům a Grébovce. V básnické skladbě se roztříštěné vědomí zastavuje u tajemných domů trpících všemožnými neduhy i u jejich přízračných obyvatel. Není přitom jasné, zda rozpadající se městská čtvrť čeká na apokalypsu, nebo ji už dávno prožila.

Ztráta území

1.
Je to nádraží, jehož tváře se v noci nafukují a zdi se stávají propustnými. Tváře smutné jako chleba a stromy ztracené v nočním světle. Mráz na kapotách automobilů. V parku chodcům zelenají tváře, když se sklánějí k magnetickým chodníkům. Zpoza grotty se line mlčenlivé světlo. Teenageři pláčou v nedalekých ochozech a snaží se ze sebe strhnout kůži. Vracím se už jen jako stín a poslouchám jemné souchotiny šelestit ve vypnutém potrubí. Ze zrcadla opřeného na konci chodby vytéká skleněná voda. Zaparkované automobily krvácejí díky otevřeným dveřím. Policejní stroje pročesávají náhorní plošinu ulice a hledají lidské vši a výkaly, aby je za rozbřesku mohly hrdě vystavit v cizích rezidencích. Plíce mi krvácejí, když se nemohu nadechnout vzduchu Vršovic. Procházím po schodech a vidím, že z činžovního domu se stává rozinka, která má rakovinu. Její hroznové království se rozšiřuje potrubím a proniká spícím ženám do úst. Dnes nevyjde měsíc, otevřeme okna a vstoupíme do vzduchu, který hoří nad ulicí.

2.
Ptáš se mne, proč nejsem víc politický a proč jsou mé ruce průsvitné, a já ti odpovídám, že po válce zbydou v ulicích jen papírky. Vidím vycházet pokořeného muže, jak prolévají své slzy, které pak proudí do prázdných püllitrů. Vidím ženy, jak si svlékají bílé pláště a jak později za nimi přijíždějí znásilňovači na bicyklech a ony se jim podvolují s umrzajícím výrazem ve tváři. Vidím, že ulicemi utíká veliké žluté zvíře a trhá tmu plnou lidských částí. Vidím, že se zrychleně otvírají vietnamské večerky a explodují v nich banánové výbušniny. Vidím sněť dopadat na podlahu zašlou člověkem pod přísahou. Vidím dětské upíry prosvětlovat kostry dospělých. V pásmu soumraků nad kancelářskými budovami se objevuje zmrzlá tvář. Dětské kočárky jsou vyrabovány a zahnízдили v nich potkani.

3.
Jsem už jen stín, mé žíly se proměňují ve vykachličkovaný podchod nádraží, vracím se tam, kde jsem nikdy předtím nebyl. Umírám v slzách na lavičce a vidím, jak se stromy konejšivě sklánějí k budovám, jež si hladí nafouklá břicha. Stačí otevřít okno a vstoupit do mihotavého pásu v horním poschodí ulice. Dům má zápal mozkových blan a všude kolem se množí zprávy. Dům umírá na špatné zažívání, jeho střeva jsou ucpaná. Jsem jenom stín a potkávám sousedy bez tváře. Ženám v parku navečer hoří displeje jejich tváří. Navečer zbývá mumlání elektrických zásuvek, mezi nimiž přeskakují jiskry. Prsty vodovodního potrubí propouštějí plicní melodii.

4.
Vracím se jako stín a vidím rozsvícené oči sousedů v kalné chodbě i jejich napražené prsty. Výtah se se mnou obrací hlavou dolů. Pluji v bývalém činžáku a slyším, jak v keřích chrastí krev vytékající z potrubí.

Obloha se mi dere čelem ven a výškové budovy na horizontu hoří růžovým ohněm a ten se zrcadlí v mém oku. Psi jsou venčeni a hovoří hlasem tisíce uvolněných vodítek. Sjíždím činžákem a výtah se se mnou zvolna obrací hlavou dolů. Sousedé přikládají špičaté prsty na ústa a jejich siluety se ztrácejí ve tmě. Páchnoucí potoky se líně proplétají lhostejnou čtvrtí. V pátých patrech se divoce rozsvěcuje kuchyňské světlo ve žluté barvě. Domy se stěhují a z vodovodů tryská voda. Činžák je zaplaven vodou a já jako embryo pluji ve výtahu, který se se mnou obrací hlavou dolů. Sjíždím po vnitřní kostře domu a mé plovoucí oči vidí každého nájemníka. Podivná znaková řeč vyluzovaná na žebrech topení. Nemohu vykročit z domu, neustále proplouvám zatopenými chodbami. Napadlý sníh ihned roztává a netvoří krysalky na prokřehlých rukách, které se marně snaží prosvítit temnotu dne. Nejsou zde žádné ženy, jen sousedé otvírají ústa a polykají vodu zaplavující činžovní dům. Nikdo není. Nic není.

5.
Noční prodavačky usínají za okny prázdných pekařství obklopeny bílými bochníky chleba, bolí je břicho, když na ně dopadají prašné slzy. Měním se ve stín a spatřím v jednom keři Doroteu, její pokožka září jako mýdlo. V nočních hodinách se z otevřených dveří tramvají vyplněných žlutým máslem sypou zelená jablka, co později hnijí v kalužích za vydatného deště. Vietnamské obchody a optiky uzavírají úmluvy s modrými tabulkami skla. V jiné čtvrti pak ani nehlesnou popraskané zimní zahrady. Jsem stín a potkávám hřmotné sousedy, v očích jim svítí vyhořelá pojistky. Auta koronerů znuřené parkují na chodnících. Na stromy ve vnitroblocích dopadá falešný sníh a zlé mláďátko ukazuje zuby. Lidé se stávají součástí tmy, rozpouštějí se v ní, až jsou od ní zcela neoddělitelní. Muži s pěstěnými kníry procházejí do zhaslých tělocvičen a hledají dámská lýtka. Tramvaje se stávají sypkými a jejich písek je roznášen zlověstným větrem po celé čtvrti, kde antény meditují a není vidět ani jediná hvězda, která by chtěla souložit.

6.
V kopcích zní vzdálené cinkání invalidních vozíků. Park vyhladověli a poskytli k užívání neviditelným jednotkám, o nichž se nesmí mluvit. Kostry prehistorických zvířat byly později nalezeny v písku zhroutené grotty. Vracím se z provinilých venerických Vinohrad mezi své knihy. Vršovice spí v podzemí rozložitých ořechových stromů a jejich mízou je sladké husté zlo, které vzlíná od kořenů mezi dlažební kostky. Jen park je nevinný, jen Grébovka svléká bílou sukni a natahuje se na zelenou travu a nechá mne do sebe vstoupit. Nádraží a jeho tajné labyrinty svou zlověstnou mechanickou páteří spojují vyzábělé čtvrti. Kopce jsou plné vyhynulých bunkrů a laboratoří.

7.
U nádražní budovy se stromy sebe dotýkají, hovoří spolu a jejich větve se mění v sít zvláštních náznaků. Pozoroval jsem kouřící komíny a čáru vzduchu napnutou mezi dvěma kopci, které mezi sebou komunikují.

U lavičky se zrovna škrtí jeden z venčených psíků na vodítku a nebeský vzduch má zvláštní průzračnou kvalitu. Zdi parku mi vtékají do tváří a já se učím porozumět nakloněné čtvrti. Večer se scházejí prázdné uniformy a vzpomínají na lidskou výplň, která je v lepších časech provázela. Z lavičky v parku je vidět tajemná budova nádraží, v noci se propadá do melancholického mlčení, pohlcena vlastními těžkými šťávy. Za prosklenými dveřmi budovy stojí semafor, který opuštěně vydává několik barevných mrknutí. Vlaky bílé jako kost a žluté jako nová podoba bezpečnosti, žluté jako šaty s axolotlovým vzorem, míjejí melancholické nádraží, kde se každou noc z automatů ozývá nezřetelné bzučení morseovky, kterou kuckají vyřazené telegrafní mechaniky.

8.
Zkrachovalé karoserie budoucích aut září v liduprázdných ulicích. Jsem daleko od všeho řevu a třeštění světla. *Anděl Vršovc* se žlutými křídly je daleko, už se mi nevlíí za hlavou, nemohu se jej dotknout ústy. Kdo si ještě pamatuje světlo keře u řeky? Kdo si pamatuje vyhynulé továrny na prací prášky? Kdo si pamatuje na přímé cesty kolem pěnicího fotbalového stadionu? Eskadry smrti jsou žluté a lepkavé jako pivo, jsou to uniformované vosy, zadírající se do pláště mozku. Kdyby tak pukla vodovodní potrubí, kdyby se z kanálových přepadů staly „dekonstruované“ mříže, kdyby tak v ulici *Rostovská* vydalo její zvlněné břicho pravdu o stokách a žhnoucích letních bytech, vzpomněl by si někdo? Vnikly by prsty mezi omítku a cihly v ulici *Košická*? Prsty bílé jako mozkové plátno spuštěné na volné prostranství a sukně léta a písek opilých svatebčanek, které se ztratily v dřevěném pavilonu, kde se na podlaze kutálela rtuť huďby. Vzpomněl by si někdo? Nikdo by si nevzpomněl.

9.
Tančící listonošky rozumějí zvláštním hrám a partiím domovního vzduchu. Ucpané parky a nové dřevěné trakty. Pění všudypřítomná domácí limonáda zla, mezi níž se potácí několik letištních pobudů v teplákových soupravách. Mé horké prsty se dotýkají sklenic čtvrti a vyluzují huďbu nepodobnou ničemu, snad jen bílé vrstvě oblohy nad zelenými stadiony. Pampeliška je uklizena, z košů plyne černé krkající tajemství. Pár očí od řeky to vše pozoruje. Vybouraná auta se i s červenými jezdci řítí do řeky a převracejí se na střechy. *Anděl Vršovc* je rudý, sexuální a experimentální, stoupá do pomalovaných ulic, do modrozlutých poliklinik, ochutnává hrůzu kovového období. Láska nám zněla v ušních bubincích jako zvon vzdálené bouřky, co uhodil a rozsypal křišťálové lustry deště po neumytých chodnících, z nichž se pak stanou pokožkoví vrazi.

10.
Anděl Vršovc je žlutý a červený. Má žlutou halenku a červenou sukni. Jeho polibky chutnají neukojitelně mezi dveřmi v politickém bytě, v domovním vchodu bez vyznání, kde stále přecházejí ostrostřelci-sousedé. *Anděla*

Jakub Řehák

Vršovic je možné spatřit na jedné z mnoha zídek, jež podpírají venerické svahy.

Anděl Vršovic ví, ve kterých drogeriích se vaří to pravé veganské mýdlo, aby jim proměnil svou kůži. Má rád denní světlo. Rád se dívá na nákladáky, co rozvázejí prošlé tiskoviny. Miluje vůni papíru, a když si papírové listy přitiskne k nosu, začne okamžitě kýchat.

Opakuji: *Anděl Vršovic* je červený a žlutý. Vyhlásil nade mnou fatvu a daroval mi tramvajový rukáv plný zrnitého prachu. Miluji žlutou barvu jeho halenky a odhaduji, že červene budou zbroceny jeho rty.

Anděl Vršovic je náladový. Je jako chůze po suché ulici. Je jako obchod s váženým zbožím. Je jako móda sama, která promlouvá skrze mluvu luxusních pásků a přezek, jejichž tvar a velikost se stále mění.

Anděl Vršovic je i není erotický. Ve slově *erotický* cítí plavecké bazény, které se na jeho území také vyskytují. Anděl Vršovic přeplave čtyřicetkrát bazén o pětadvaceti metrech. Slovo *pětadvacet* je žluté a bílé.

Ahoj, Anděli Vršovic, i já tě kdysi poznal a uměl jsem s tebou hovořit. Jsi jako *vajíčko s krvavou slzou* uvnitř žlutku.

11.

Vršovice se nadýmají a smršťují jako potměšilá medúza.

Moje *monetistická* zpráva nemůže existovat, dobrat se k tobě, která jsi její tajnou příjemkyní.

Ulice *Moskevská* mne pronásleduje svými špičatými prsty, na jejichž konci se blyští drobné krámy, sklepy, zpuchřelé domovní vchody. Vešel jsem dovnitř nehtového studia, Vietnamky seděly na rudých židlích a všechny se na mne podívaly.

Vršovice jsou pes, který běhá, až už vůbec nemůže.

Vršovice mne učily mluvit a teď tu pobíhám sám jen s plandajícím vodítkem.

Vršovice jsou plné žlutého molitanu, který se v ulicích naměstnal do výšky prvních pater pronajatých domů.

Pracovníci technických správ jsou zoufalí a mají šedé slzy v očích.

Vršovice jsou modrobílé autobusy, které si mocně ulevují v zatáčkách a „harmonikují“ můj mozek.

Jsem už jen stlačená guma v kloubové části autobusu.

Lidé Vršovic se rozutekli za svými soukromými prapory.

Ledničky oplakávají jejich nepřítomnost.

12.

A potom jsi na mne promluvila jazykem všech soudů, co leží navršeny na sebe v práchnivějících ulicích posypaných rozklíženými ptáčími hnízdy.

A potom jsi pozvedla ruku k nebesům a začala přecházet po vynalézavých schodištích, která se nacházejí uvnitř soudů.

„Soudy jsou jako šátek, uvážou si tě kolem krku,“ řekla jsi a já přikývnul a byl jsem radostí bez sebe nad tvou definicí.

A potom jsem tě sledoval z okna smršťujícího se autobusu, ano, mluvila jsi jazykem ptáčích zasedání, mluvila jsi řečí vršovických instancí a polosarkasticky ses smála, zjevila ses mi jako předzvěst i jako neuskutečněná vzpomínka. Považoval jsem tě za sestru, chtěl mít s tebou incestní vztah. Jmenovala ses tak, jak jsem se měl jmenovat já, kdybych byl žena.

A rodný dům kdesi daleko chátral i s žebry ústředního topení a s velkými prosklenými okny v prázdném obývacím pokoji.

A mrtvý bloudil opodál a hledal „Chateau Průhledné ruce“, z kapes mu čouhala nemajetná sláma, nevěděl, že v posledních měsících mi v hlavě zněla operetní fraška s názvem „Ztráta území“.



Ilustrace Eva Maceková

Grébovka aneb souboj parků

Průběh chůze se podobá průběhu básně. Při chůzi ke mně proudí obrazy a mysl sponatně vyplavuje věty a slova. Jít městem je stejné jako psát báseň. Toto je krátká báseň, jedna z mých každodenních procházek po blízkém parku. Neviděl jsem Grébovku růst, ale znám ji, mám k ní důvěrný, ambivalentní vztah. Grébovku kdosi uschoval mezi domy a jako koberec rozvinul z kopců Vinohrad. „Grébovka je falešná, našminkovaná,“ řekla mi jednou Dorotea, se kterou jsem se tady seznámil. Každý den stoupám do prudkého schodiště, které se zvedá k náhorní plošině nad vinicí. Míjím lisabonské domy v ulici Košícká. Bílé domy pokojně rozjímající v ulici vedle prudkého svahu jako by do Prahy ani nepatřily.

Když stoupám do schodů Grébovky, opisuji pohyb ne nepodobný pohybu plavidla ve zdymadle, které je vyzdviženo do plavební komory. Kolem mne proplouvá mohutný zaoceánský parník nuselského údolí. Vane tu suchý vítr, který má okrové žlutou příchut jako barva pískovcové masy, z níž je postavena nedaleká grotta. Samotná grotta je pro život Grébovky esenciální a i v mém životě hrála stěžejní roli. V parku se borovice vzpínají proti nebi. Praskot suchých větví, smůla ztuhle tekoucí po kmeni. Borovice je tajemný strom, který podněcuje obraznost. Smrk je banální a strohý, ale borovice dodává pražským zákoutím přímořský ráz. Toto město je mořem lidských hlasů, kroků a výkřiků, ale skutečné moře mu chybí. V Praze je nutné snít o jiných životech. Jako o nich sním já, když jdu Grébovkou, ale v hlavě, v bočním mozku mi přitom problikávají obrazy Folimanky. Jiného tajemného parku u Botiče, přes který přepadávají krátké mosty a já si tu připadám jako v miniaturní ztrouchnivělé maketě Petrohradu, co se brzy zřítí.

Folimanka ve svém jméně obsahuje šilenství (francouzsky „la folie“ – šilenství). Folimankou

krácejí hloučky lidí a mají rozsvícené dlaně plné čerstvých nápojů. Uzavírají mezi sebou tajné úmluvy pod černými větvemi stromů a v letním žáru jim na temena dopadají rezavý prach. „Dokud se ve Folimance čepovalo halucinogenní pivo Ferdinand, zdály se mi dlouhé epické sny,“ řekla mi jednou Dorotea, která Folimanku také znala. „Ve snech jsem zažívala magická dobrodružství na nádražích a v dřevěných kůlnách.“ Ano. Nahořklé pivo Ferdinand nahradil banální Kozel a Plzeň. Dlouhé, výpravné, iniciační sny se odkládají.

Ve Folimance padají ořechy ke kotníkům roller skates girls. Bruslařky netuší, že v ořechu je zakletý můj mozek, který pomocí zrezivělých děrných štítků překládá do slov milostnou báseň plnou stesku po Dorotee. Jako Gurdžijev napsal balet *Souboj mágů*, který obsahoval esoterické pravdy jeho učení, tak já píšu *Souboj parků*, lucidní zprávu chodce o každodenních dobrodružstvích, která procházejí uchem jehly jeho vědomí a žhaví ho do běla jako prázdnou wordovskou stránku, na niž dopadají virtuální černá písmena.

Mám raději Folimanku, ale právě v Grébovce jsem jednoho večera potkal lišku, která se proměnila v ženu a jmenovala se Dorotea. Liška běžela po trávníku a huňatý ocas měla větší než tělo. Lišky jsou v Praze běžné, ale málokdy podstupují proměnu v lidskou bytost. Když se ke mně liška přiblížila, bál jsem se vztekliny a hrůzou zavíral oči, sotva jsem je však otevřel, stála přede mnou Dorotea. Normální Dorotea. Měla ráda písně Cat Stevense a vyráběla si záložky do knih. Myslel jsem na knihu Davida Garnetta *Dáma v lišku*. Tu knihu mi Dorotea darovala i se záložkou. Seděli jsme spolu na lavičce v parku a sledovali zaoceánský parník nuselského údolí. Pouštěli si z mobilu píseň Father and Son od Cat Stevense, vanul suchý žlutý vítr. Položila mi hlavu na rameno a já cítil, jak do mne proudí veškerá její jemnost. Pokračuji ve své procházce kolem grotty. Připomíná „Ideální palác“ listonoše Chevala, snovou stavbu, kterou vytesal do pískovce francouzský poštovní úředník stížený záchvatem

metodického šilenství. Pískové masy grotty se mu vzdáleně podobají, ale čekají, až budou někým dotvořeny. Čekají na generální myšlenku. Na posedlost. Za zimních večerů nad grottou visí magnetická záře, která se každým okamžikem musí proměnit v nazelenalou auroru, polární záři, ale nikdy to nenastane. V posledních minutách předtím, než krajinu pohltní tma, je zázrak odčarován před očima. Dorotea se mnou byla chvíli a já na ni mám už jen vzpomínky: nahnátl jsem v přítmí grotty její záda přes šaty a cítil, že jsou jen slupkou věcí mnohem křehčích. Dotkl jsem se Dorotey dlaní a zavřel rozechvěním oči. Když jsem je otevřel, proměnila se zpátky v lišku a odběhla pryč. Do Folimanky.

Pomalu vycházím z Grébovky a dál pokračuji Koperníkovou ulicí, kterou jsem si v duchu překřtil na ulici *Palácových převratů*, protože v ní stojí pyšné bílé vily obehnané bílými zdmi, které jednoho dne budou pokořeny. Ale to už je jiná báseň. *Elegie*, kterou jsem napsal během chůze dnes, byla o dvou parcích, které spolu bojovaly o mou i tvou přízeň, Doroteo. Dva parky, co se v mysli překrývají jak minulé životy. Pokládám tento příspěvek k tajné geografii k tvým nepřítomným nohám a doufám, že se jednoho dne vrátíš. Vždyť od doby, Doroteo, co jsi znovu získala liščí podobu a zmizela, každý den dochází k novému konci světa. Od té doby nastalo velké vymírání. A já nevím, jak ho zastavit.

Jakub Řehák (nar. 1978) je básník, esejista a editor. Naposled vydal objemný svazek *literárněkritických textů Poezie ve věku vnějškovosti (2022) a k vydání připravil poslední básnické skladby Stanislava Dvorského pod názvem Pozastavené stmívání (2023). V létě mu v nakladatelství Odeon vyjde nová sbírka Konkrétní poštolka.*

HUDEBNÍ DIVADLO 21. STOLETÍ — SVĚTOVÉ A ČESKÉ PREMIÉRY

New
Opera
Days
Ostrava
Dny
nové
opery

26.—30.06.2024

Informace a předprodej: www.newmusicostrava.cz

DUSAPIN
CHALOUPKA
SHPILMAN & ELIASEROV
RUSSOLO & REZEK
DAVIS
HAPKA
CLEARE

Ostrava!!!
MINISTERSTVO KULTURY
Město Ostrava
Kulturní společnost
WINKLERŮVI
Hana & Martin VOŘÁNKOVÍ
Čepel
SATUM
OKK
Vltava
Karlovský kraj

PLETIVO A2

literární podcast
Blanky Činátlové

Galerie Kafka
Sirem

28–30/6/2024

Festival deziluze

Miss Petty X MYLIA
Tokyo Drift
Cringe Prince
Yasha 96
Gambz Reprs
Ida The Young
BoLs/sLoB

Něco co
Radá penis, něco si př
Sirem ušima Franze Kaf
Paměť národa

Zapomnělsem
Santet Label
Sun Apollo
Eae Best
Chief Bromden

vystavy
Hlas Zapletal, Milica Mijajlović, Nicolas Prokop,
Martina Staňková, Simona Koutná, Agnes
Sharp, Nela Britaňáková, Tereza Vokorová,
Eva Rybářová, Adam Zúřnický, Jan K

doprovodný program
Open Mic, Divadlo OLDStars, Blešák,
Kafka o páté, Zahajovací ceremonie,
Deníčková terapie, Karaoke, Přednáška
archeologie a historie Siremi a okolí,
Ulička Proměny, Obrácená realita, Dílna
hlasových koutků, Antikvariát, For what?
Serosvět aku set, Dětský koutek,
Kaleidoscope: Dílna všímavosti

hudba
Klasracinski/project/, Emotionally Spoonfed,
Syntax Error, ŠatySVlečkou, Niko Bra,
Russian Sleep Experiment, The Ashtays

ústecký kraj
Česko-německý
fond budoucnosti
Mladé umění
pro zdraví
ON
LEMON
KAR'KA 2024
Karlovský kraj
BOOM
events

Avoid Floating
Gallery, Výtoň,
Praha & zast.
Kublov

11. ročník
multižánrového
festivalu

Cesty...

27/6 — 18/7 2024

KNIHOVNA
na vlnách

27/6
... ke světu

2/7
... ke světu
a k naší roli
v něm

9/7
... k sobě

11/7
... ženy

16/7
... k druhým

18/7
... bloudění
a hledání

VOID

Městská knihovna v Praze

Filozofická fakulta
Univerzita Karlova

Nemrtvé paláce kultury

Velká kniha o kulturních domech v Československu



KC Golf Semily. Foto Martin Netočný a Oskar Helcel

Kulturní dům najdeme prakticky v každém českém a slovenském městě či větší obci. Rozsáhlá publikace Osvěta, kultura, zábava se věnuje nejen jejich historii, typologii a politickému kontextu, v němž vznikaly a fungovaly, ale také vývoji kulturní politiky a roli kultury ve společnosti.

ALŽBĚTA MEDKOVÁ

„Tvorivá nostalgia odhaľuje fantázie doby, a práve v týchto fantáziách a možnostiach sa rodí budúcnosť. Človek nemá nostalgiu za minulosťou, aká bola, ale za minulosťou, aká mohla byť.“ – „Ale v čase se nepohybujeme jen vpřed, někdy se vracíme a minulé se opakuje.“ Tento dialog kulturních historiků Svetlany Boym a Davida Crowleyho se ve skutečnosti neodehrál. Ostatně i v knize, odkud oba výroky cituji, je dělí několik set stran. Každopádně vystihují jedno z hlavních témat, jimž se věnuje publikace *Osvěta, kultura, zábava* s podtitulem *Kulturní domy v Československu*. Jakou roli hrají tyto všudypřítomné budovy v celospolečenské historické paměti i v našich nejosobnějších vzpomínkách?

Politický nástroj

„Kulturák“ najdeme téměř v každé větší vesnici, dosud ale neexistovala publikace, která by zevrubně shrnovala jejich historii, typologii, programovou náplň a hlavně zasazení do společensko-politického kontextu. Podnětem pro vznik takové knihy se stal projekt fotografií Oskara Helcela a Martina Netočného, kteří několik let dokumentovali kulturní domy po celém Česku i Slovensku. S editorkami publikace Irenou Lehkožiovou a Michaelou Janečkovou se pak dohodli, že by jejich fotografie mohly být doplněny odbornými články, a výsledkem je skoro devět set stran, kde obraz a text tvoří dvě rovnocenné vrstvy.

Autoři a autorky ohledávají problematiku kulturních domů ze všech možných stran a přinášejí jejich komplexní, někdy až akademicky důkladný obraz. Knize se tak daří nabourávat některé zažitě, avšak nepřesné představy, například že výstavba těchto budov je záležitostí především minulého režimu a východního bloku. Předchůdci poválečných kulturáků se totiž v Evropě objevovali už v 19. století. Stavební boom sice nastal až po druhé světové válce, ovšem pro pochopení vývoje těchto institucí je důležitý i kontext první republiky a protektorátu, kdy také docházelo v omezené míře k výstavbě či aspoň plánování kulturních domů.

Idea, že kultura má povznášet společnost, byla přirozeně jedním z hnacích motorů kulturního dění dávno před rokem 1948. Teprve po něm ale stát poskytl budování kulturních domů tak rozsáhlou ekonomickou, politickou a legislativní podporu. V socialistickém Československu se zdůrazňoval osvětový potenciál kultury a právě kulturní domy byly vnímány jako důležitý nástroj kulturní politiky. Právě od jejich proměn se odvíjela i architektonická podoba kulturáků, které se v knize věnuje hned několik kapitol a kterou vedle Helcelových a Netočného fotografií přibližuje i množství dobových snímků a skic. Podoba budov variuje od staveb vycházejících ze socialistického realismu přes přísnou modernu až po postmoderní pokusy, od architektonických klenotů po banální stavby, někdy se jedná o návrhy nejzvučnějších jmen československé architektury, jindy o domy postavené svépomocí při akcích Z (což ovšem nemuselo být v rozporu).

Venkov moderní

Cenné na knize česko-slovenského autorského kolektivu je právě téma kulturní politiky a toho, jakou roli kultura ve společnosti hraje. V 19. století byla součástí emancipačních hnutí, což se odrazilo i v budování institucí a jejich sídel, jež si stavěla jednotlivá etnika, třídy či konfese. Následoval pokrokový universalismus a masarykovský humanismus, který se snažil kultivovat nejširší vrstvy obyvatelstva. Socialistický režim pak k osvětě přidal propagaci stranické politiky, k čemuž v šedesátých letech přibyl požadavek uspokojování kulturních potřeb všech obyvatel. Po sametové revoluci došlo k ekonomizaci kultury: ta už neměla sloužit humanistické emancipaci či státní propagandě, ale měla si na sebe především vydělat. V mnoha případech se tak z kulturních domů stala centra komerčních služeb pochybné kvality a na řadě míst zanikly.

Situace po roce 1989 by mohla ústít v jednostrannou, plochou adoraci kulturáků, vezoucí se na současné popularity modernistické architektury. Je proto třeba připomenout, že kulturní domy byly zejména v padesátých letech stavěny jako místa propagandy autoritářského

režimu, zároveň ale neskloznout k jejich odmítání v duchu nereflexovaného antikomunismu. Kniha se zdárně vyhýbá oběma pólům a zároveň nastavuje zrcadlo naší současnosti. Zatímco předchozí dvě stě let se různorodá státní uspořádání snažila pomocí kultury povznést i ty nejzapadlejší kraje a dopřát kulturní statky i lidem na nejnižších stupních společenského žebříčku, polistopadový režim na to hlavně ve svých počátcích zcela rezignoval. Dodejme, že ačkoli byly kulturní domy nástroji centralizované státní politiky, byly obyvateli žádány a v mnoha případech, zvláště na venkově, i budovány, což podle socioložky Hany Librové „do značné míry odpovídalo touze nezůstat zaostalými venkovany“.

Přestože řada kulturních domů nemá v současnosti odpovídající využití, většina z nich slouží místním společenstvím dodnes. Zhruba v posledních deseti letech se po éře odmítání čehokoli spojeného s minulým režimem do kulturáků znovu investuje a obce je opět vnímají jako místa příhodná pro společenské a kulturní využití. Jiné vhodné prostory ostatně v menších obcích ani nebývají. Na druhou stranu zejména ve velkých městech s lukrativními pozemky se stále destruuji i velmi kvalitní stavby – v čele s pražským Edenem, který v blízké době zřejmě nemine demolice, a bratislavským Istropolisem, zbouraným v roce 2022. Henrieta Moravčíková s Peterem Szalayem v souvislosti s Istropolisem upozorňují, že „jadrom problému může být právě politická vůle dnešních elit vymazat architekturu modernismu pre jej schopnosť vyvolávať spomienky na dedičstvo sociálneho štátu“.

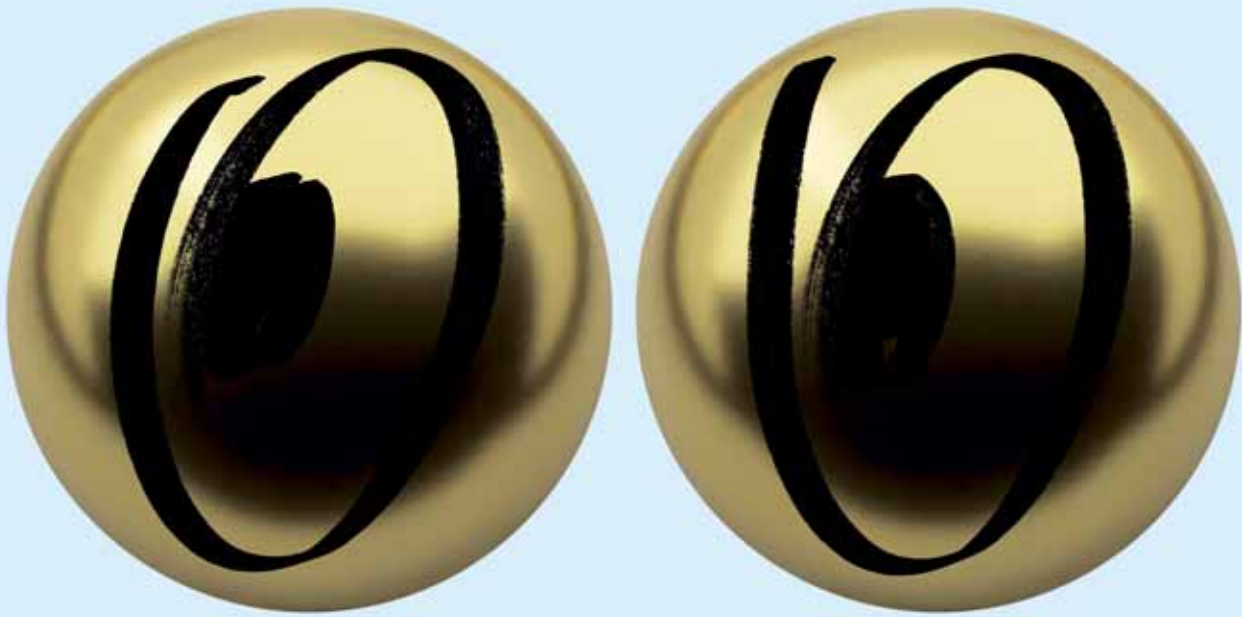
Žité utopie

Kulturní domy jsou pro mnoho lidí v Česku i na Slovensku dějištěm autentických osobních vzpomínek, které formují náš pohled na minulost často výrazněji než velké dějinné události. Kulturáky byly a jsou místem, kde se konají taneční, maturitní plesy, místní zábavy, volby nebo školní představení, a troufám si tvrdit, že v Česku neexistuje osoba, která by aspoň jednou v životě nenavštívila kulturní dům. Jsou nedílnou součástí naší fyzické i mentální krajiny. Nepřímým důkazem jsou i fotografie Helcela a Netočného, kteří se při snímání interiérů kulturních domů zaměřili jednou na velkolepé prostory, jindy na drobné detaily, vždy ale bez lidí. Z jejich snímků číší atmosféra přízračného bezčasí: sledujeme něco ztraceného v minulosti a zároveň velmi blízkého. Defilé sedaček, opon, jevišť i hledišť, svítidel a šaten z desítek československých kulturáků se slévá v jeden univerzální, důvěrně známý prostor, kde je cítit vůně koženky a lehce zatuchlých závěsů, prach usedá na letité monstery a třpytí se ve svitu vitráží a luxferů, zatímco je slyšet vrzání sedadel, cvakání těžkých lítaček a ozvěnu v prázdných sálech.

Tato zkušenost je příliš kolektivní a určující na to, abychom kulturní domy mohli odmávnout jako utopistický projekt, který skončil s minulým režimem. Mnohé se nepovedlo, ale kulturní domy jsou tak silnou součástí naší identity, že predikce jednoho z autorů Lukáše Veverky, že by se mohly stát znovu nástrojem emancipace, tentokrát v rámci komunitní kultury budované zdola, není tak pošetilá, jak by se na první pohled mohlo zdát. Jak píše David Crowley v závěru své předmluvy: „V dějinách kulturních domů můžeme rozkrývat méně se představy o utváření a kontrole veřejného prostoru, proměnlivé pojetí občanství a kultury, obyčejné potěšení z pospolitosti i ideologické imperativy a vize nového vedle adaptivního zrecyklování starého.“

Michaela Janečková, Irena Lehkožiová (eds.):

Osvěta, kultura, zábava. Kulturní domy v Československu. Galerie VI PER / UMPRUM, Praha 2023, 888 stran.



29/6–29/9
2024
VERNISÁŽ
29/6 15.00

Společnost
Jindřicha
Chalupeckého

GAMPA + 29 = ❤️ C: centrum pro
otevřenou kulturu

GAMPA — GALERIE MĚSTA PARDUBIC
AUTOMATICKÉ MLÝNY 1962, PARDUBICE
OTEVŘENO: ÚT–NE 11.00–19.00
GAMPA.CZ SJCH.CZ AUTOMATICKEMLYNY.EU

VELKÝ ZLATÝ VĚČI — 35 LET CENY JINDŘICHA CHALUPECKÉHO

Za finanční podporu děkujeme



MINISTERSTVO
KULTURY



Státní fond kultury ČR

Pardubice

Mediální partneři

ART
ANTIQUES

artalk

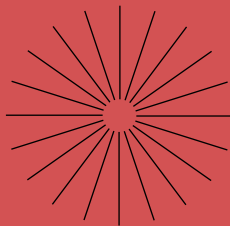
Artikl

ArtMap

Artyčok

A2

Flash Art



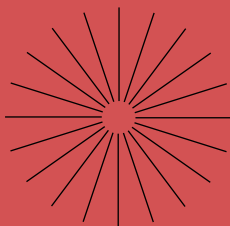
49.0673747N / 17.4688414E

FILMOVKA

50. LETNÍ FILMOVÁ ŠKOLA UHERSKÉ HRADIŠTĚ

LFS.CZ

26/07–01/08/2024



1975 — 2024

1975 — 2024

FILMOVÉ SEKCE (VÝBĚR)

DAVID LYNCH FEDERICO FELLINI NOVÝ HOLLYWOOD TUNISKO
CHANTAL AKERMANOVÁ ZDENĚK LIŠKA KAREL ZEMAN EVROPA V LIDOVÝCH KOMEDIÍCH

Pořadatel



Hlavní partner



Partner



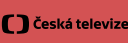
Finanční podpora



Finanční podpora EU



Generální mediální partner



Hlavní mediální partneři



Regionální mediální partneři



Mediální partneři



Liberální únos

Tragédie polské levice

Ústup levicové politiky, který můžeme sledovat takřka v celé Evropě, se nevyhnul ani Polsku, kde levice svou krizi řeší příklonem k politice identity a kulturním válkám. Některé její strategie – například využívání politiky oběti – jsou přitom blízké i alternativní pravici.

BLAŻEJ SZYMANKIEWICZ

Polská levice – ale i ta středoevropská – se dlouhodobě nachází v krizi. Witold Gombrowicz, jeden z nejvýznamnějších polských spisovatelů 20. století, kdysi napsal: „Mně vadí, že se levice příliš často stává zástěrkou pro nesmírně liberální a naprosto sobecké imperialistické zájmy.“ Tato slova pocházejí z doby před pařížským květnem 1968 a zdá se, že dnes jsou aktuálnější než kdy dříve. V Polsku se liberalismus stal pro levice téměř synonymem a efektivně rozpouští prvky tradičně levicového smýšlení.

Po roce 1989 roli levice v Polsku převzali hlavně postkomunisté z Polské sjednocené dělnické strany (PZPR), z níž vznikl Svaz demokratické levice (SLD). V devadesátých letech existovaly i jiné levicové subjekty, třeba Unie práce nebo Polská socialistická strana, byly ale okrajové, bez většího vlivu na polskou politiku. Postkomunisté, kteří vládli v Polsku v letech 1993 až 1997 a 2001 až 2005, kromě názvu nikdy neměli se sociálnědemokratickými hodnotami moc společného a připomínali spíše centristické liberály. Později na jejich úkor posílily tábory konzervativního Práva a spravedlnosti (PiS) a liberální Občanské platformy (PO), které střídavě vládnou v Polsku už téměř dvacet let.

Špatná pověst

O úpadku postkomunistické levice v Polsku nejlépe vypovídá fakt, že se ve volbách v roce 2015 vůbec nedostala do parlamentu a její prezidentská kandidátka Magdalena Ogórek (později spojenkyně Jarosława Kaczyńského) získala jen 2,4 procenta hlasu, za což se stala terčem posměšků. Ve volbách v roce 2019 se levice do parlamentu vrátila – jako koalice stran SLD, Wiosna (Jaro), Razem (Společně) a pár menších uskupení získala 12,5 procenta. V roce 2023 však přišlo zklamání: levice se sice poprvé od roku 2005 stala součástí vlády, ale ztratila 23 křesel v parlamentu. Současně prochází určitou krizí identity: oslovuje hlavně mladé liberály nebo progresivní velkoměstské voličstvo, a pokud to tak bude i nadále, je možné, že v příštích letech Polsko zase nebude mít v parlamentu žádnou levicovou stranu.

Špatná situace polské levice vyplývá nejméně ze dvou faktorů. Zprv, části voličů se levice asociuje s totalitou nebo „kulturním marxismem“, který údajně vládne na Západě. Zadruhé, požadavky polské levice se většinou shodují s programem liberálů. Polská společnost je z velké části rozpolcena mezi konzervativce a (neo)liberály, což levice evidentně neprospívá. Proč tomu tak je?

Z české perspektivy se může zdát zvláštní, že se voličstvo polské krajní pravice a levicových stran z hlediska politických názorů příliš neliší. Levici i krajní pravici v Polsku podporují většinou lidé mladší čtyřiceti let, jejichž názory jsou obvykle velmi liberální jak v oblasti společenských hodnot, tak ekonomiky. Krajně pravicová Konfederace (kuriózní spojení libertariánů a nacionalistů) v loňských volbách dosáhla pouze sedmiprocentní podpory, nicméně pokud by v Polsku měli volební práva pouze mladí muži, vyhrála by tato strana parlamentní volby s výsledkem 40 procent. Zajímavé je, že (podle průzkumu agentury CBOS

ze srpna 2023) přes 50 procent voličů Konfederace podporuje právo žen na interrupci (u voličů levice je to přes 80 procent): z toho je patrné, že mladá generace v Polsku má velmi liberální, individualistické světonázory. Většina mladých Polek ovšem volí koalici Levice, takže je vidět, že společenská polarizace v Polsku neprobíhá jenom podle politických názorů, ale i podle genderu.

Průzkumy ukazují, že pokud by v Polsku vznikla nová sociálnědemokratická strana, mohla by získat až dvacetiprocentní podporu. Problém je ale v tom, že pojmy jako „levice“ nebo „socialismus“ mají u polské veřejnosti velmi špatnou pověst a jsou spojovány téměř výhradně s totalitou, „rozhozováním“ peněz nebo „politikou identity“, kterou známe z amerických kampusů a sociálních sítí. Tím pádem je levice v Polsku odsouzena k politice entrismu, což znamená hrozbu pohlcení jinými politickými stranami či ztrátu věrohodnosti.

A právě to se také děje. Koalice Levice měla jít k nedávným dubnovým volbám do samospráv společně s Občanskou koalicí, jenže premiér Donald Tusk na poslední chvíli oznámil, že půjde do voleb sám, protože vnitřní stranické průzkumy ukazují, že společný start s Levicí nepřinese jeho straně žádný prospěch. Proč by měli liberálně a progresivně smýšlející Poláci volit levice, když mnohem silnější a početnější liberálové mají skoro stejný program, aspoň v oblasti světonázorových otázek? V posledních letech navíc převzali i jiné doposud levicové požadavky, jako je uvolnění zákazu interrupcí, práva žen a sexuálních menšin nebo sekularizace státu.

Politika identity

Neoliberalní ekonomická transformace devadesátých let, neschopnost politiků a absence občanské výchovy napáchaly v polské společnosti nesmírné škody, což se odráží i na volebních preferencích voličů. Dění v Polsku je ale součástí globálního fenoménu. Polsko není žádný ostrov „tradičních hodnot“, ani se tam nezastavil čas. To, že mladé ženy volí levice a mladí muži krajní pravici, můžeme pozorovat i v Německu, Francii nebo USA.

Mladí lidé jsou individualističtí: levice cílí na ženy sloganem „Moje tělo, moje volba“, mladí muži jsou zase přitahováni k pravici hesly jako „Moje peněženka, moje věc“. Sociální demokracie se stále více feminizuje a přichází o hlasy bývalých voličů z dělnické třídy. Po hlasech mužů sahá alternativní pravice, která je odpůrcem mainstreamu: Trump v USA, AfD v Německu nebo Vox ve Španělsku.

Hry zvané „politika identity“ se účastní všichni a levice přitom stojí tam, kam se sama umístila. Dnešní politika není pro konkrétní společenskou třídu, ale pro identitu, přičemž nezískává podporu věcným programem, ale příběhem. V posledních třiceti letech se Polky výrazně emancipovaly, zatímco muži cítí zmatek způsobený novými socioekonomickými podmínkami liberálního řádu. Proto volí krajní pravici, která z nich dělá oběti – stejně jako část levice dělá oběti z žen – a využívá jejich obavy. (Před rokem jsem dělal rozhovor s Petrou Hůlovou, která tvrdila, že současný konflikt mužů a žen je pouze internetová fikce. Jenže to vůbec neznamená, že nemá reálný dopad na společnost.)

Levice a Konfederace zaujaly konkrétní pozice polského společenského spektra – první reprezentuje téměř výlučně mladé ženy, druhá mladé a naštvané muže. Politika identity je hrou s nulovým součtem: důležitý je prospěch pouze jedné skupiny, ať už to budou ženy, LGBTQ+ lidé, mladí muži nebo Afroameričani. Hlavní tváře Levice jako Robert Biedroń nebo Anna Maria Żukowska výslovně tvrdí, že „levice je žena“, čímž ovšem odrazují mnohé potenciální voliče. Sociolog Maciej Gdula už v roce 2021 upozorňoval, že v elektorátu polské levice nastala výrazná změna: levice přišla o bezmála půl milionu voličů starších padesáti let a získala pouze 125 tisíc voličů pod třicet let.

Vliv politiky identity je jasný: prohlubuje se polarizace a mladí muži si jen potvrzují své předsudky vůči levici. Nedávno na polských sociálních sítích proběhla „debata“ o tom, zda má levice mužům vůbec co nabídnout. Diskuse dopadla podle očekávání: každý se zakopal ve vlastním táboře a požadavky levice i jejich

potenciálních mužských voličů byly zesměšňovány. Ani sázka na práva žen polské levici neprospěla – Polky raději volí liberální Občanskou platformu nebo centristickou koalici Třetí cesta. U mužů to vypadá ještě hůř – podle průzkumů je Levice posledním uskupením, které chtějí volit, bez ohledu na věk.

Opustit bublinu

Paradoxem současné polské politiky a politické paměti je fakt, že nezávislé Polsko po první světové válce vzniklo za účasti polských vlasteneckých socialistů, dnes je ovšem „levičáctví“ asociováno s antipatriotismem. Na to, že na přelomu 19. a 20. století byl moderní nacionalismus a boj o suverenitu státu silně spjat s levicovým smýšlením, se zapomíná. O absurdnosti polské situace svědčí, že když prostředí ztožňované s levicí přijde s návrhem nových sociálních příspěvků, reformy veřejné dopravy nebo bytové politiky, objeví se okamžité zmínky o „almužně“, „etatismu“ nebo „komunismu“. Když něco podobného navrhnou liberálové nebo konzervativci, téměř všichni jim tleskají. Označení „levičák“ je urážkou, která může mříť na kohokoli od Angely Merkelové přes unijní elity až po klasické liberály.

V nejnovějších průzkumech má koalice Levice kolem deseti procent a nezdá se, že by tato podpora mohla růst. Jak z toho ven? Řešení je nabíledni: opustit bublinu identitární politiky a kulturních válek a soustředit se na univerzální otázky – na daňovou a bytovou politiku, pracovní právo, reformu vzdělání, infrastrukturu, energetiku a regulaci developerů a velkých korporací, které se často skrývají za fasádou liberálního progresivismu. Když například levicová poslankyně Paulina Matysiak začala podporovat projekt výstavby Centrálního komunikačního uzlu, tedy železniční rychlodráhy a obrovského letiště u Varšavy, získala právem respekt u veřejnosti.

Vše nasvědčuje tomu, že polská levice se i nadále bude snažit koexistovat s liberály v rámci jedné vlády a prosazovat tak své zájmy. Uvidíme, jestli jí to prospěje. Jsem v tomto ohledu velmi skeptický.

Autor je polonista a překladatel.



Proč by měli liberálně a progresivně smýšlející Poláci volit levice, když mnohem silnější liberálové mají skoro stejný program? Foto Tomasz Molina

Mezinárodní výstava zvukového umění v rámci festivalu FAUN
An International exhibition of sound art organised as part of
the FAUN festival

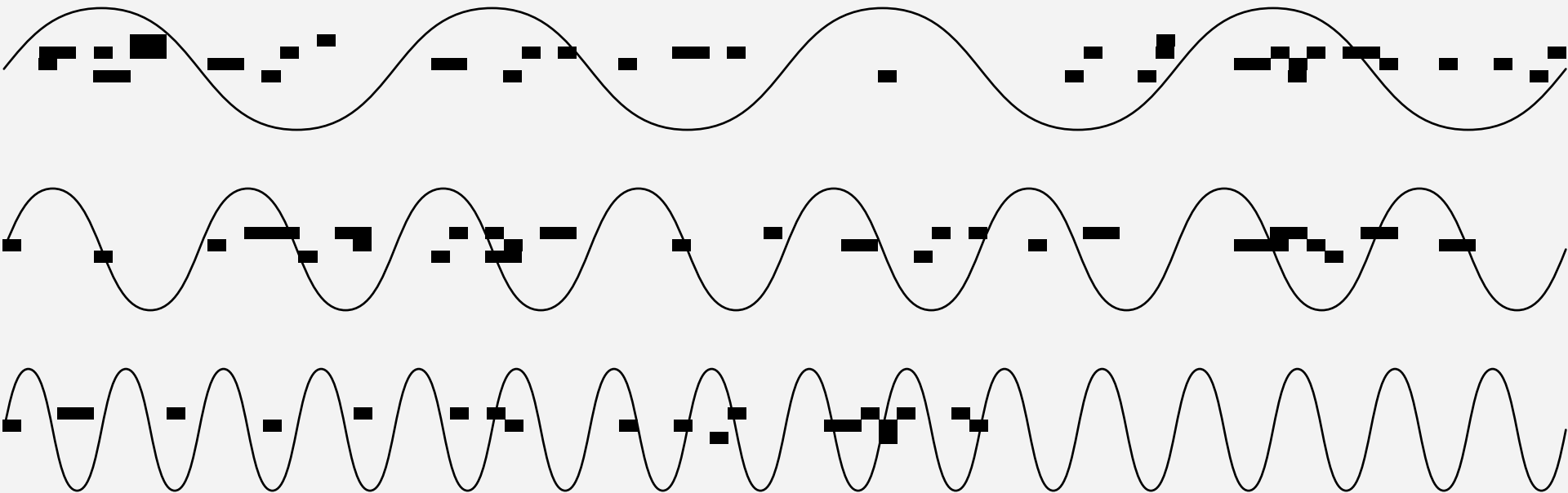
Dům umění města Brna
House of Arts Brno

5 4 – 14 7 2024

Beyond the Sound

Jana Winderen (NO)
Interspecifics (MX)
Gil Delindro (PT)
::vtol:: (RU)
Raviv Ganchrow (US/IL/NL)
Evelina Domnitch (NL)
+ Dmitry Gelfand (NL)
Ioana Vreme Moser (RO/DE)

www.dum-umeni.cz
www.faunfestival.cz



POP MESSE

BRNO AREÁL VELODROM
VÝSTAVIŠTĚ BVV
25—27/7/2024

ALABASTERDEPLUME ANNA VAVERKOVÁ
ARMANDHAMMER ASAMOTO BADFOCUS CASHU
CESARCHUNK CHARLOTTEADIGÉRY & BOLIS PUPUL
CIDRIM & DORIAN CONCEPT DUŠAN VLK DVA
GURRIERS GUSGUS HOTLINE TNT HRTL
IGLOOGHOST KIASMOS MARIE DAVIDSON
MAT213 NABIHAHIQBAL NATHAN MICAY NIVVA
OLOFDREIER ROHONY SLEAFORD MODS
THE ECSTASY OF SAINT THERESA ZDECHLY OSA

ZA FINANČNÍ PODPORY STATUTÁRNÍHO MĚSTA BRNA A JIHOŘAVSKÉHO KRAJE

OFICIÁLNÍ PARTNER

B | R | N | O | jihomoravský kraj

FESTIVAL SE KONÁ POD ZÁŠTITOU
PRIMÁTORŮKY STATUTÁRNÍHO MĚSTA BRNO MARKÉTY VAŇKOVÉ
A HEJTMANA JIHOŘAVSKÉHO KRAJE JANA GROLICHA.

čepi

Sociální evoluce naruby

Úsvit všeho podle Graebera a Wengrowa

Radikální antropolog David Graeber a nekonvenční archeolog David Wengrow pracovali v minulé dekádě na zásadním díle, které patrně bude ještě nějakou dobu dělat vrásky společenským vědcům. Ambicí knihy Úsvit všeho je změnit náš pohled na sociální evoluci a předložit „novou historii lidstva“ nebo aspoň její hypotézu.

PETR PROFEN MAREŠ

Už název knihy *Úsvit všeho* (The Dawn of Everything, 2021) nás zavádí na samý počátek historie lidstva. David Graeber a David Wengrow předkládají alternativní náhledy na minulost, aniž by se jednalo o lacinou konspirační teorii. Nejde tu o nic menšího než o hledání historických důkazů pro revizi představ o lineární evoluci od malých rovnostářských skupin lovců a sběračů ke komplexním zemědělským civilizacím udržovaným pomocí násilí. Autoři si kladou otázku, zda může rovněž u větších komunit fungovat rovnost, decentralizace moci a demokratické řízení, při němž se na chodu společnosti může podílet většina obyvatel.

Hřích vlastnictví

Intelektuální opus vznikl jako desetiletý dialog. Společná práce byla dokončena těsně před Graeberovou náhlou smrtí v roce 2020 a po svém vydání se stala bestsellerem. Graeber je znám jako autor zásadní práce *Dluh. Posledních 5000 let* (2011, česky 2012) i provokativních esejů jako *Utopie pravidel* (2015, česky 2017) nebo *Bullshit Jobs* (Práce na hovno, 2018; viz A2 č. 19/2013). Jeho knihy patří do zlatého fondu levicové, k anarchismu se hlásící literatury a jeho jméno je zárukou kontroverze, ale také poctivé vědecké práce. V *Úsvitu všeho* tak dojde například na zásadní otázku „rovnosti“ a na to, zda pro ni existují nějaká obecně platná kritéria. V historii se totiž projevuje diametrálně odlišnými způsoby, na něž ekonomy uctívaný Giniho koeficient nestačí. Jak uvádějí Graeber s Wengrowem: „Můžeme trvat na tom, že všichni jsou nebo by měli být naprosto stejní (...) anebo naopak můžeme trvat na tom, že všichni jsou naprosto odlišní, protože neexistují žádná kritéria pro srovnání.“ První extrém evokuje totalitární systémy, druhý neoliberální individualismus, nicméně „skutečné rovnostářství obvykle zahrnuje trochu z obojího“.

Autorská dvojice podrobuje kritice rovněž dilemma mezi Rousseauovým konceptem „urozeného divocha“ a Hobbesovou tezí „člověk člověku vlkem“. Oba narativy jsou produktem novověkého myšlení, což znamená, že vznikly v kontextu západního pojetí vlastnických vztahů. Právě vynálezem soukromého vlastnictví však podle autorů začíná problém moderního světa, vrcholícího v kapitalismu a akumulaci zdrojů ve prospěch elit. Ne že by předtím vlastnictví neexistovalo, ale teprve západní myšlení z něj vytvořilo nedotknutelnou, až posvátnou kategorii a smysl svobody. Tím vznikly i nerozlučně spjaté fenomény bohatství a chudoba. Některé společnosti ovšem daly před zotročením přednost rovnostářství. V některých společnostech bylo udělování rozkazů dokonce považováno za stejnou nehoráznost jako pojídání lidského masa. A někdy se obyvatelstvo raději stěhovalo z dosahu moci „bohem pomazaného“ despoty, aby nemuselo čelit jeho zvůli a žilo si po svém ve svobodnějším uspořádání – ať už se jednalo o sdružení autonomních rodin, nebo o volné klanové konfederace. Autoři z toho vyvozují tři základní emancipační svobody: svobodu pohybu, svobodu neposlušnosti a svobodu vytvářet nové společenské světy.

Politická zřízení byla v průběhu dějin variabilní a často vedle sebe koexistovaly dva tak rozdílné systémy jako „primitivní demokracie“ a otrokářská tyranie. Případně se sociální struktura flexibilně měnila v průběhu ročních dob od potulných tlup sběračů po usedlé zemědělce, jak tomu zřejmě bylo v době vzniku britského Stonehenge. Někdy vznikla kulturní identita schizomogenezí, když jeden kmen nepřijal sousední zvyk, i když se zdál být pro přežití výhodnější.

Nezápadní perspektivy

Graeber a Wengrow kritizují rovněž „post-osvícence“ Jareda Diamonda, Stevena Pinkera nebo Yuvala Harariho, tedy pisatele podobně opulentních děl o historii lidstva, jimž mimo jiné vyčítají vidění světa výhradně skrze západní prizma a opomenutí domorodé perspektivy. Dvojice autorů v tomto kontextu připomíná, jakou roli v osvícenském myšlení mohli sehrát indiánští filosofové, jako byl Kondiaronk z kmene Wendatů, který už v 17. století provedl britkou kritiku západního kolonialismu, pranýřující dobývání území i hierarchické vztahy.

Potvrzení svých tezí Graeber s Wengrowem hledají až u prvních městských civilizací Uruku, Mohendžodára nebo opomíjené cucuteni-trypilské kultury na území dnešní Ukrajiny. Archeologické nálezy potvrdily, že na těchto místech lidé žili ve stejných obydlích a stavěli stejné hroby, z čehož se dá usuzovat na rovnostářsky orientovanou společnost. Demokracii mohla být i indiánská republika Tlaxcala, jež se bránila expanzi krvelačných Aztéků. Sněm lidu byl volen losováním, aby nemoh-

hierarchii a umrtvující rozhodování. Dočteme se o decentralizovaném společenství ayllu před nástupem Inké říše nebo o malých roztroušených komunitách v povodí Mississippi po opuštění Kahótie. Byla to vesměs společenství postavená na rituálech, hrách, výkladech snů, umění, tajném učení nebo „ženských principech“ jako pilířích sociální organizace. Ženy byly zřejmě i vynálezkyněmi řady věcí a technik, které si posléze muži přivlastnili. Minimálně uznání genderové komplementarity je nasnadě.

Přehodnocením prošel i Eliadeho koncept dějin jako vývoje od cyklického mytologického bezčasí k moderní linearitě. Dějiny jsou podle Graebera a Wengrowa proměnlivé a nevyzpytatelné a nikdy přesně nezjistíme, co čemu předcházelo. Odpověď na otázku po původu rovnostářství či nerovnosti tak zůstává otevřená, protože čím hlouběji do minulosti se díváme, tím více mizí jasné důkazy a zbývají domněnky badatelů, držících se často svého diskursu. Tak vznikají příběhy o vývoji civilizací, které se časem stávají dogmatem.



Madridský kodex je jednou z nejdůležitějších památek mayského písennictví. Foto britannica.com

lo dojít ke zvolení charismatického tyрана, a následoval rituál „zlomení ega“.

Na stát autoři nahlízejí jako na problematickou instituci, umožňující monopol násilí, kontrolu informací a vládu charismatického vůdce, a ptají se, zda je centralizovaný stát vůbec pro řízení společnosti nutný. Odpověď nacházejí v období, které historici považují za protohistorii, přechodovou fázi nebo úpadek, protože nevygenerovalo žádné svrchované krutovládce ani megalomanské chrámy či paláce. Anarchická fáze dějin však nemusí být nutně považována za úpadkovou, ale naopak za demokratickou a svobodnou. Příkladem jsou Mayové, kteří na rozdíl od násilnické říše Aztéků žili v době conquisty roztroušeně a rozhodovali pomocí hromadných sněmů, obdobně jako dnešní zapatisté v Chiapasu.

Původ rovnostářství

Ke státu neodmyslitelně patří i byrokracie, kterou však autoři a priori neodmítají, pokud je zaváděna dobrovolně a nefunguje jako donucovací nástroj udržující nastolenou

Autory lze snadno obvinít z relativismu, orientace na marginální jevy a jednostranného zaměření na sociálně orientované společnosti. Nedá se však popřít, že Graeber s Wengrowem učí čtenáře nahlížet historické fenomény z jiné perspektivy než konzervativní vědci a mají odvahu klást si otázky, jež by ještě před časem byly mnohými jejich kolegy považovány za naivní nebo směšné. V této situaci se ujali role „šaška na královském dvoře“, který může říkat i to, co není králi po chuti. Uvidíme, zda se z jejich pojetí sociální evoluce stane nové paradigma, nebo bude jen dalším pokusem převyprávět historii k obrazu svému. Každopádně se v jejich rukou ze společenské vědy stává kreativní proces, kde víc záleží na předsudky nezátěženém přístupu než na ustálených předpokladech. Dějiny byly zřejmě o dost barvitější, než jsme ochotni si připustit.

Autor je publicista.

David Graeber, David Wengrow: Úsvit všeho. Nová historie lidstva. Přeložila Viktorie Hanišová. Jan Melvil, Praha 2024, 650 stran.

Řetěz různých příběhů

Narativy vzniku Československa

Kolektivní monografie Nekončící příběh analyzuje způsob, jímž ve 20. století české a slovenské dějepisectví reflektovalo vznik společného státu. Snaží se přitom nevyhýbat žádným interpretacím, které jednotlivé historiografické přístupy v různých dobách přinášely.

VOJTĚCH ČURDA

Jedním z frekventovaných témat současného dějepisectví je historická paměť a její úskalí, respektive politická instrumentalizace dějin a s ní spojené polemiky či kulturní války. Ačkoliv vznik samostatného Československa patří mezi konsenzuální milníky a je posvěcen státními oslavami, jeho interpretace procházela v průběhu minulého století rozmanitými zákrutami. Jan Hálek, Boris Moskovič, Tomáš W. Pavlíček a Jakub Štofanič v monografii *Nekončící příběh* se právě těmto zákrutům věnují – od sporů o zásluhy na vzniku republiky v meziválečných letech po různé devadesátých let v době jeho rozpadu.

Ve službách státu

Historici z Masarykova ústavu sledují řadu polemik, které od počátku československého státu vyvstávaly. Obvykle bývají připomínány tři verze zakladatelského narativu: první z nich vycházela z prohraného milieua kolem T. G. Masaryka a zdůrazňovala zahraniční odbojovou akci; druhá kolem konzervativní pravice naopak vyzdvihovala podíl domácího odboje; a proti oběma se vymezovali představitelé radikálního socialismu, kteří v říjnových událostech viděli nedokončenou, v horším případě zrazenou revoluci, inspirovanou bolševickým převratem v Rusku. Záběr autorů monografie se nicméně rozšiřuje o perspektivu slovenského či německého dějepisectví.

Autoři se zároveň zaměřují na roli historiografie v politických aktualizacích historických obrazů. Dějepisectví pro ně není jen akademickou disciplínou, pozorující z odstupu dějinné zvraty, nýbrž oborem, který nemá daleko k politické angažovanosti. Masarykův poválečný triumf tak mohl být chápán jako vyústění jeho filosofie a satisfakce ve sporu s historikem Josefem Pekařem. Mladší generace historiků, vstupujících nezřídka do služeb oficiální státní ideologie, se zároveň vymezovala vůči Pekařově přezíravosti k sociologii a dalším společenským vědám.

Na Slovensku, kde v meziválečných letech probíhal střet čechoslovakistických koncepcí s klerikálně orientovaným autonomismem luďácké strany Andreje Hlinky, mělo ideu společného státu upevňovat působení českých historiků v univerzitním prostředí. Výmluvné bylo angažmá Václava Chaloupeckého na Komenského univerzitě v Bratislavě. V jeho díle byly počátky společného státu Čechů a Slováků ahistoricky situovány až do období Velkomoravské říše, přičemž církevní misie měly přicházet ze slovanského světa. Chaloupecký přitom ke slovenskému prostředí přistupoval se značnou nadřazeností a paternalismem.

Státní narativ byl nicméně problematizován ze strany rouské historiografie, která reflektovala neochotu pohraničních regionů připojit se k nové republice. Vznik československého státu jako společného „místa paměti“ totiž společnost štěpil více, než se mohlo při pohledu na oficiální ceremonie a oslavy zdát.

Proti buržoazním legendám

Stranou nezůstaly ani hlasy, které se k říjnovým idejím stavěly skepticky. Zatímco v době pomnichovské druhé republiky byl



Karikatura A. H. Brunnera srovnávající navrácení Alsaska Francii se ztrátou části Těšínska

zakladatelský mýtus první republiky odmítán z národně-konzervativní perspektivy, v raných padesátých letech se vedl boj proti „buržoazním legendám“ o zásluhách legionářských jednotek, zahraniční odbojové akce nebo prezidenta Wilsona. Publikace sleduje i reformistickou perspektivu šedesátých let, útlum historické vědy v letech normalizace a plastičtější zpracování zrodu Československa v době perestrojky.

Zčásti se jedná o probádaný terén, neboť vývoj oboru ve stalinové a poststalinové epoše byl už zmapován kupříkladu v *Angažovaném dějepisectví* (2015) Vítězslava Sommera. Přínosem knihy je však reflexe osobních příběhů některých historiků, kteří procházeli složitým názorovým vývojem. Hálek s Moskovičem zachycují například zranění Karla Pichlíka, jenž jako začínající historik v období stalinismu říjnové události popisoval jako oklamání českého a slovenského lidu politickou reakcí. V šedesátých letech však stanul na pozici reformního dějepisectví a jeho monografie *Bez legend* (1968) v mnoha ohledech československý zahraniční odboj rehabilitovala. Autoři si kladou otázku, nakolik byl Pichlíkův názorový obrat podmíněn politickými a sociálními proměnami československé společnosti, nesahají však k prvoplánovým odpovědím. Výrazný vliv mohlo mít setkání s meziválečným prohraným historikem Jaroslavem Werstadtem, k němuž paradoxně došlo na pohřbu Jindřicha Veselého, někdejšího velitele Státní bezpečnosti a pozdějšího šéfa Ústavu dějin KSČ.

Podnětné jsou i vhledy do historiografie pozdního socialismu. Například historik Jan Galandauer z Ústavu marxismu-leninismu ve své práci *Vznik československé republiky 1918* (1988) popíral kanonický výklad „československé

revoluce“ jako ozvěny Říjnové revoluce v Rusku. Podobně Otto Urban v syntetickém díle *Česká společnost 1848–1918* upustil od stereotypního hodnocení aktivistické politiky českých politických stran v období Velké války coby oportunistické a přiznal jí i ušlechtlejší pohnutky.

Vypravěči u táborových ohňů

V devadesátých letech se do hodnocení vzniku Československa propisovaly spory mezi oběma částmi federalizované republiky. Autoři zmiňují i neortodoxní (a někdy problematické) pohledy na československý stát z pozice kritiky nacionalismu, které se objevovaly v revue Střední Evropa a které najdeme už v původně samizdatové publikaci, již pod pseudonymem Podiven napsali Petr Pithart, Petr Příhoda a Milan Otáhal.

Nekončící příběh ukazuje vyprávění o vzniku Československa jako řetěz různorodých interpretací, podmíněných nacionálními i sociálními spory. Jednotlivé přístupy jsou přitom postaveny vedle sebe v chronologickém sledu, aniž by směřovaly k syntetické závěru. To může souviset i se zakotveností autorů v postmoderních koncepcích Haydena Whitea, který v historických textech viděl různorodé formy literárních žánrů a zápletek. Ještě více však může publikace připomínat známou tezi Dušana Třeštíka o historických jako vyprávěcích u táborových ohňů, jejichž příběhy mají vnášet smysl do chaotických a nepředvídatelných toků dějin.

Autor je historik.

Jan Hálek, Boris Moskovič, Jakub Štofanič, Tomáš W. Pavlíček (eds.): *Nekončící příběh. Historiografické narativy vzniku Československa v proměnách času a prostoru*. Academia, Praha 2024, 332 stran.

ULTIMÁTUM

Nejzelenější mezi zelenými

MATOUŠ HRDINA

Volby do Evropského parlamentu přinesly levicovým a liberálním voličům několik nepříjemných překvapení. Kromě výrazného úspěchu radikální pravice v řadě evropských zemí mezi ně patří i nevalné výsledky Zelených, jejichž neúspěch vybízí k otázce, zda je v současnosti ještě možné stavět politiku na environmentálních tématech. Aktuální prohry vynikají zejména ve srovnání s předchozími eurovolbami v roce 2019, kdy se Evropou prohnala doslova zelená vlna. Environmentální témata tehdy dominovala velké části veřejné debaty a Zelení tyto nálady představili ve volební úspěchy v Německu, ve Francii, v Irsku i dalších státech západní Evropy. Dílčí úspěchy pak Zelení zaznamenali i v národních parlamentních volbách, ale v roce 2024 jsou politické nálady v Evropě už výrazně jiné.

Zelení prožívají největší propad ze všech frakcí v Evropském parlamentu: přišli o desítku poslanců a posunuli se ze čtvrtého nejsilnějšího bloku až na šestou pozici. Své pozice si sice udrželi v Dánsku či v Nizozemí, ale ve Francii a zejména v Německu utrpěli debakl (mizerný výsledek v Česku je už tradice). Jako hlavní příčina tohoto propadu bývá zmiňována ekonomická nejistota vyvolaná pandemií, válkou na Ukrajině a souvisejícími krizemi. Ta prý ve voličích vyvolává úzkost a strach z dopadů Green Dealu. Na tom je něco pravdy, také je však možné, že dobré výsledky v předchozích volbách mohly být výjimkou způsobenou mimořádně příznivými okolnostmi roku 2019. Pořád to však není dostačující odpověď.

Experti oslovení britským Guardianem upozorňují, že podpora zelených opatření u voličů většinou kopíruje jejich ideologické směřování a že odpor proti Green Dealu lze za přímou příčinu neúspěchu Zelených označit jen v menšině případů. Potíž je spíš v tom, že zelená politika se v Evropě stala politickým mainstreamem, a tak se na čistě environmentálních tématech lze v současnosti jen těžko profilovat. Green Deal a přestavba ekonomiky jsou navzdory populistickým proklamacím rozjetý vlak, proti jehož zastavení by se dnes bouřily i vlivné byznysové kruhy. Nejrozumnější klimatická opatření mají širokou politickou podporu. A i když by šlo právem namítat, že u většiny stran je podpora zelených témat pokrytecká a nedostatečná, z vnějšího, laického pohledu to působí, jako by různé zelené politiky prozrazovaly skoro všichni a Zelení se jen snažili být ze všech nejzelenější.

Zelení sice ve svých programech akcentovali i ekonomickou krizi a jiná palčivá sociální témata, ale stále s nimi nepracují tak výrazně jako jiné strany, včetně zmínované populistické ultrapravice. Vidět to lze ostatně na složení české kandidátky, které dominovala ředitelka feministické neziskovky, dvaadvacetiletý klimatický aktivista a nezisková právnička, tedy jistě zajímavé osobnosti, které ale u širší veřejnosti jen těžko vyvolají důvěru v to, že cibule nebude dál zdražovat a nikdo vám nesebere kotel na uhlí.

Z pozice minoritní strany bojující o přežití je nesnadné nastolovat témata, naopak je potřeba reagovat na otázky, které veřejné debatě reálně dominují. Důraz na slušnost a „opravdovou“ zelenost přinese jen hlasy hrstky přesvědčených, a ty ke vstupu do evropského ani českého parlamentu stačit nebudou.



Marco Balzano
Život nečeká
Přeložila Kateřina Vinšová
Pistorius & Olšanská 2023, 190 s.

Druhá do češtiny přeložená kniha italského spisovatele Marca Balzana je beletrizovaným dokumentem popisujícím osudy lidí, kteří migrovali za prací z chudých regionů Sicílie a Kalábie na průmyslový sever. Ačkoliv chudobně venkovské kulisy mohou připomenout konec 19. století nebo období hospodářské krize před druhou světovou válkou, brzy s překvapením zjistíme, že se jedná o popis jedné z posledních migračních vln na začátku šedesátých let. Příběh svého života vypráví vězeň, který si odpýváka trest za zločin, jenž mu převrátil život naruby, ovšem detaily se dozvídáme až na konci knihy. Hlavní hrdina Ninetto v devíti letech odjíždí z rodné sicilské vsi za nejistou prací do Milána, kde přežívá v nedůstojných podmínkách, živi se podřadnou prací a zažívá různé ústrky i osudovou lásku. V patnácti ho přijmou do fabriky, kde stráví dvaatřicet let „stejnýho a neměnnýho života (...) až je to k zblití“. Svět kolem mezitím plyne a nečeká na něj, jeho dcera dospěje v cizího člověka a Ninetto si uvědomí, že svůj život „zahodil na smetiště“, protože „dřina chudáků nezanechá stopu“. V novém miléniu je hrdina po deseti letech propuštěn z vězení. Zde začíná kontrastní linie, která tematizuje proměnu města i lidí, rychlý technologický vývoj společnosti a její odcizenost. Autor se snaží zachytit duševní pochody rezignovaného člověka, který žije s vinou, nedokáže se vyrovnat se svobodou a zažívá šok z proměny světa. Kniha však není bezvýchodná. Stále zde zůstávají pevné body, jichž se dá držet: drobné radosti života, vzpomínky na to dobré v něm a soužití s blízkými.
Karel Kouba



Joachim B. Schmidt
Kalmann
Přeložila Marta Eich
Prostor 2023, 256 s.

Joachim B. Schmidt píše německy, ale žije na Islandu, kam také zasadil svou novelu Kalmann. Kvazidetektivní příběh je založen na vypravěčské nespolehlivosti protagonisty, dané jeho přiznanou intelektuální nedostatečností. Centrální perspektivou mentálně zaostalého Kalmanna se novela podobá například Podivnému případu se psem (2003, česky 2014) od Marka Haddona – hrdina se vyznačuje nekontrolovanou fyzickou silou, častým nepochopením obrazných vyjádření, obsedantním sledováním televize či repetitivností myšlenek. Zvláštní způsob myšlení a chování však není vypravěčsky sugerován jako například u postavy Benjyho z Faulknerova románu Hluk a vířava (1929, česky 1997), ale pouze popisován. Novela se maskuje jako detektivka, až do posledních stránek se ale jen vrší další neznámé bez sebemenšího pokroku ve vyšetřování; pouze se dokola vykresluje protagonistovo specifické uvažování, které je však zjevně od první kapitoly. Všechny zásadní události, jejichž až nevěrohodný sled obrátí život vesnice naruby, se stanou Kalmannovi: to on je obětí zásahu policejní jednotky, on objeví lidskou ruku ve žraločím žaludku, on připraví smrtící pokrm hákarl, on potká ledního medvěda... Jako by ostatní lidé v Raufarhöfnu byli jen komparzem – však jsou to také postavy nepropracované a povrchní. Kniha tak sází především na atraktivitu islandského prostředí a netypického hrdinu. Využití obojího je však předvídatelné a z Kalmanna žádnou literární událost nedělá.
Klára Soukupová



Jan Jindra, Judita Matyášová
S Kafkou na cestách
Labyrint 2024, 272 s.

Za gymnaziálních let v Turnově jsme po škole chodili pít pivo do pizzerie Maškovka – tehdy nalávali i nezletilým. Jde se tam kolem židovského hřbitova, nad nímž v devadesátých letech prohnali silniční průtah, kterému padla za oběť i část někdejšího Maškova arboreta. Teprve z knihy novinářky Judity Matyášové a fotografa Jana Jindry jsem se dověděl, že se tam v září 1918 ubytoval Franz Kafka. „Přednosti hotelu: dobré vedení, velká čistotnost, podle mne vynikající kuchyně,“ píše odtud příteli. Nevýhodou je ovšem „výlučně masitá strava“. Jan Jindra vyfotil, co z Maškových zahrad zbylo, a Judita Matyášová dodává, že většina „ustoupila neúprosnému silničnímu hadovi“. V geograficky a víceméně chronologicky členěné knize je Turnov jedním ze zhruba sedmdesáti hesel – o pár stránek dál je už Kafka v Želízech a píše dopis otcí. Podobným, sympaticky stručným, ale ne suchým způsobem jsou tu zpracovány i pražské adresy, výlety z mládí, služební výjezdy na sever Čech i cesty po alpských sanatoriích. Kniha vznikla rozpracováním publikace z roku 2009, je ale zajímavěji vypravená a řada hesel přibyla. Autorská dvojice po konkrétních místech pátrala důkladně: jednu kancelář například fotograf identifikoval podle úhlu dopadajícího světla. I když si nemyslím, že by se z toho dalo pro literaturu mnoho vyvodit, nic naplat – je to pěkné. Stejně jako úryvky z Kafkových dopisů o zdánlivých banalitách, například o myších za skříní u sestry v Sífemi: „Kočka se ke mně dostaví večer hubená a ráno ji vynášejí tlustou.“
Michal Špína



Jürgen Moltmann
Ukřižovaný Bůh
Přeložil Petr Gallus
Biblion 2023, 468 s.

Německý evangelický teolog Jürgen Moltmann ve svém syntetickém díle s podtitulem „Kristův kříž jako základ a kritika křesťanské teologie“ promýšlí do důsledků, co na základě Ježíšova ukřižování je křesťanství a co tato víra umožňuje. Zabývá se christologickými paradoxy: Bůh je mrtev, a přece není mrtev; jestliže byl Ježíš Bůh, nemohl zemřít, jestliže zemřel, nebyl Bůh. (Pokud by spasitelovo tělo bylo pouze zdánlivé, jak se domnívali dokétisté, bylo by ukřižování pouhé divadlo.) Podobně jako trinitární dogmatika před nás věc klade zdánlivě neřešitelné rozpory, vyzývající ke společnému vzepětí myšlení i víry. Moltmann vychází z existencialistického pojetí, v němž tajemství Ježíšovy historické osobnosti i božství nahrazují interpretace a analogie vlastní soudobému člověku. Podle autora je Ježíš v historickém čase anticipací přicházejícího Boha, v čase eschatologickém Boží inkarnací. „Bratrství s Kristem znamená trpící a aktivní podíl na dějinách tohoto Boha.“ Text názorně ukazuje, že v teologii se Ježíšův obraz v posledním století proměňuje poměrně dynamicky; v církvích je tento pohyb pomalejší, neboť bývá obtížné smířovat víru a spekulaci (ovšem podle autorova teologického souvěrce Karla Bartha je náboženství pouze „nevíra, pověra a modloslužba“). I Bůh je autorovi nakonec synonymem „dění“, nemodlíme se však k dění, ale v rámci dění. Moltmannův intenzivní text ukazuje možnosti i nezbytnosti vytváření nového teologického jazyka, který odebírá Ježíše náboženství a plně ho dává spiritualitě.
Jiří Zizler



Vrah naoko
(Hit Man)
Režie Richard Linklater, USA 2023, 113 min.
Premiéra na Netflixu 7. 6. 2024

Gary je učitel, který vlastní Hondu Civic, dvě kočky a rád pozoruje ptáky. Ron je policista v utajení, jenž vystupuje jako falešný nájemný vrah. Gary a Ron jsou jedna a táž osoba. Nový snímek amerického režiséra Richarda Linklatera ovšem nestojí na faktu, že hrdina (volně inspirovaný skutečným případem Garyho Johnsona) žije dvojí život. To je jen premisa, být poměrně zábavná, neboť Gary, jenž do role zabijáka nečekaně povýšil po suspendování kolegy, se do své úlohy nečekaně vžívá, když si pro každé setkání volí jiný převlek a vizáž. Ovšem až poté, co se rozhodne rozmluvit jedné z obětí, aby si zaplatila vraždu manžela a šla za to do vězení, se věci dají skutečně do pohybu a začnou se komplikovat způsobem, jenž může připomenout tvorbu bratří Coenů. Stejně jako jejich hrdinům i Garymu osud přihrává nečekané náhody a setkání – a kriminální thriller se mění v romanci. Linklater je známý zejména díky vztahové trilogii Před úsvitem (1995), Před soumrakem (2004) a Před půlnocí (2013) a svému neambicióznějšímu počínu Chlapectví (2014). Vrah naoko je od Chlapectví režisérův nejvýraznější film a navazuje na jeho hravější a komediálnější díla. Linklater nemíří dál než k podmanivé žánrové variaci, spoléhající na proměny herce a spoluscenáristy Glenna Powella a na hrátky s různými koncepcemi nájemného vraha v dějinách kinematografie. Ale díky faktu, že oním vrahem je profesor filosofie, jenž přednáší o různých podobách sebepojímání, dostává tato hra další rozměr.
Tomáš Stejskal



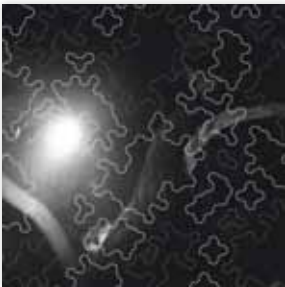
Umění pohybu. Sport – politika – kultura v díle Zdeňka Němečka
Galerie UM, Praha, 5. 6. – 31. 7. 2024

Pokud se občas pohybujete po Praze, práci Zdeňka Němečka jste pravděpodobně zaznamenali, aniž byste nutně znali jeho jméno. Polozapomenutý autor narozený v roce 1931 aktivně tvořil od padesátých let až do své smrti v roce 1989. Nejznámější jsou jeho pozdně modernistická zobrazení sportovců a sportovkyň, často určená do veřejného prostoru. Připomenout můžeme hokejistu před stadionem na pražském Výstavišti nebo dynamické cyklisty a běžce, kteří zamrzlí v pohybu stojí před bývalým sochařovým ateliérem v Libni. Východiskem pro Němečkovu malou monografickou přehlídku v galerii UM je zkušenost filmařky a kurátorky Michaely Režové, která podle doprovodného textu nezískala státní dotaci na svůj animovaný dokument o Němečkovi s odůvodněním, že sochař byl celý život v komunistické straně, a jeho tvorba je proto problematická. Základem výstavy je tak v první řadě názor, že je potřeba tuto vrstvu dějin českého umění a priori neodmítat, ale poctivě ji prozkoumat. Jednoduchá a elegantní konstrukce architektury výstavy připomíná něco mezi sochařským ateliérem a depozitářem (podobně jako v nedávné výstavě Ivana Meštroviće v GHMP). V instalaci se nacházejí sádrové modely, ale i větší díla přesunutá sem z exteriérů, na nichž se ještě drží mech. Režová navíc dává Němečkovým sochám sportovců a sportovkyň život, když je rozpohybovává v krátkých sekvencích promítaných na zeď. Ukazuje tak, že když se děl vzniklých za minulého režimu přestaneme bát, výstavy o nich mohou být sebestředně, poučené a dokonce hravé.
David Bláha



Maria Pourchet, Ondřej Novotný Oheň
MeetFactory, Praha, psáno z reprízy 7. 6. 2024

Vytrhnout se z ubíjející každodennosti a dát zacyklenému životu alespoň nějaký směr si přeje stárnoucí akademická Laura, která veškeré své tužby vloží do milostného vztahu s Clémentem, citově zamrzlým bankéřem, jehož existence drží pohromadě díky dobře placenému zaměstnání, občasným návštěvám nesnesitelné matky a útlocitnému vztahu k přisvojenému psíku Tatkoví. Tyto dvě trpitelské postavy sleduje román Oheň (2021, česky 2022) od Marie Pourchet. Surově nesmlouvavou výpověď o nesmyslných bolestech západní civilizace letos adaptovali ve smíchovské MeetFactory a po Houellebecgově Serotoninu a Obyčejné ženě od Annie Ernaux jde o další převod současné francouzské prózy do divadelní podoby. Pro režii Tomáše Soldána je typická výrazová úspornost: soustředí se na budování svíravé atmosféry za pomoci temnělých, do růžova laděných světel v kombinaci s drncivou hudbou od Tomáše Vtípila. Podobně jednoduchá, ale efektivní je i práce s technikou live cinema, která v průběhu představení zachycuje, jak hrdina v podání Lukáše Černocho postupně propadá šílenství. Do středu jeviště je umístěna vyvýšená pohovka (praktikáblý s fuchsiovým čalouněním), jež slouží k odpočinku, milování, ale i k hádkám rozvedené pedagožky s její dcerou Věrou, ztvárněnou éterickou Viktorií Pejkovou. Gabriela Pyšná v roli Laury skvěle propojuje strach a odpor ke stárnoucímu, ale sexuálním chťčem stále hnanému tělu se snahou osmyslnit bezuzdným vztahem svou bědnou existenci. Jiskra lásky, která měla znovu zažehnout životní elán, však vede jen k dalšímu vyhoření.
Štěpán Truhlařík



Stanislav Abrahám Důl Lazy
CD, LOM 2024

V Dole Lazy se těžilo černé uhlí v letech 1892 až 2019. Původní název zněl Neuschacht, v roce 1950 byl důl pojmenován po tehdejšíím předsedovi vlády Antonínu Zápotockém a začátkem devadesátých let dostal název, pod nímž letos vyšel sestřih terénních nahrávek, které Stanislav Abrahám na šachtě natočil již v roce 2010. Materiál měl být použit v audiovizuální instalaci v Národním technickém muzeu, ta však nebyla nikdy realizována. Field recordings lze obvykle poslouchat jako specifické hudební kompozice, ale přiznám se, že v případě Dolu Lazy se mi to příliš nedaří. Ačkoli úvodní vteřiny připomínají zvukovou zkoušku skupiny Einstürzende Neubauten na počátku osmdesátých let a nahrávka obsahuje mnoho silných momentů, které by se daly vnímat jako svěbytná experimentální hudba, jeden výrazný prvek ji neustále vrací do dokumentárního žánru: lidské hlasy. Promluvy havířů, ať už to jsou komentáře přímo související s vykonávanou pracovní činností, instrukce „průvodců“ či hlášky typu „Já tě mrdám“, opakovaně připomínají, že zaznamenané zvuky jsou vedlejším produktem náročné lidské práce. Dominanci dokumentární funkce nahrává i to, že se z osmdesáti procent jedná o autentickou stereofonní stopu, jen na několika místech jsou nahrávky postprodukčně vrstveny přes sebe. Z popisu by leckdo mohl získat dojem, že je to trochu nuda, nicméně právě deziluzivní vstupy, narušující kouzlo „hudebních“ zvuků připomínkou všednodenní reality fyzické práce, činí z Abrahámových záznamů opravdu zajímavý počín. Co na tom, že nejde o hudbu – je jí snad na světě málo?
Jan Klamm

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABÄRET FREDA BRUNOLDA 2024

A2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 1250 Kč / 26 čísel

zvýhodněné roční předplatné pro studenty,
seniory, ZTP nebo rodiče na mateřské
či rodičovské dovolené – 1049 Kč / 26 čísel

roční předplatné pro knihovny – 899 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 699 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 329 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 2124 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

Předplatné objednávejte na adrese distribuce@advojka.czVíce informací najdete na www.advojka.cz

eskalátor

Franz Kafka sedí v ložce, jeho přítel Max Brod vesluje. „Podívej, pán se chce zabít,“ poznamená Kafka, zatímco soustředěně pozoruje muže, který stojí na zábradlí mostu. Scéna zachycující upřímné zaujetí situací sebevraha je jedním z mnoha momentů šestidílné německorakouské minisérie Kafka, jež vykresluje spisovatele v přesných detailech, a přitom se vyhýbají klišé životopisného žánru. Seriálový Kafka není žádný výstřední génius, herec Joel Basman ho ztvárňuje jako skromného a empatického muže, obvykle toho nejtiššího ve společnosti, ale také jako člověka, který umí jednat velmi pragmaticky, je-li k tomu donucen situací – takové jednání ho ovšem příliš nezajímá. Podle scénáře, na němž se podílel literární historik Reiner Stach, autor trojdílné kafkovské monografie, vzniklo nápaditě zrežirované a suverénně vyprávěné dílo, při jehož sledování jsem si rekapituloval tuzemské pokusy o „quality TV“. Stačí si vzpomenout třeba na seriál Božena, kde literáti zkoprněle recitují repliky jako z učebnice pro druhý stupeň základní školy. Zatímco německého Kafky se chopil scenárista, který se mu věnoval osmnáct let, pro tuzemský snímek Franz, jehož premiéra je naplánovaná na příští rok, si režisérka Agnieszka Holland vybrala Marka Epsteinu. Ten se vyznačuje tím, že doposud nenašel žádný opravdu dobrý scénář, a jak sám přiznává, o Kafkovi vůbec nic neví. „Spíš jsem

přemýšlel, proč bych to měl psát já,“ popisuje v rozhovoru pro Respekt svůj údiv, že jej Holland oslovila. První verzi scénáře prý napsal jako drama vystavěné kolem spisovatelových milostných příběhů. Režisérka mu ji však hodila na hlavu s tím, že to chce punkovější přístup. Prozatímni indicie jsou vskutku neradostné, a tak závěrečné slovo raději nechme Epsteinovi: „Říkal jsem si, že kdyby se sešly všechny filmařské zázraky, nemusí tohle spojení dopadnout špatně.“

Tomáš Stejskal

Není to tak dávno, co každodenní součástí venkovského koloritu bylo vykrmování prasat v drastických podmínkách samovazby v těsném chlívků, připoutávání psů řetězem k boudě, topení čerstvě narozených kotat či trávení nejrůznějších divokých zvířat pesticidem karbofuranem. V průběhu pár desítek let byl karbofuran zakázán Evropskou unií, ze psů a koček se staly zbožštělé součásti interiérů a vepře i ostatní užitková zvířata chováme v koncentracích, které nejsou tolik na očích. Každodenní venkovský sadismus, ona sůl země, která člověku dává zakusit jeho vítězství nad přírodou, však zdaleka nevymizel. Nacházíme ho v méně nápadných detailech, jež jsou ovšem všudypřítomné: kde není asfalt nebo šterk, tam jsou sterilní anglické trávníky, kde zůstal plevel, tam se pravidelně vrací zahrádkář a stříká ho dosud bohužel nezakázaným rakovinotvorným herbicidem glyphosátem. Nad tím vším se tyčí torza stromů „ošetřená“ samozvanými arboristy

(rozuměj kýmoli, kdo má k dispozici plošinu a motorovou pilu), protože co kdyby některá z větví spadla na auta, která pod nimi parkují? Čest výjimkám, ale procházky českou krajinou jsou často velmi smutnou přehlídkou přízemnosti, nevkusy a absence fantazie. Za agresivní potřebou kontrolovat každý relikv staré kulturní krajiny se přitom skrývá definitivní odtržení od přírody – málokterý venkovan si ji dnes dokáže představit jinak než jako kompozici z katalogu Hornbachu. V duchu tak společně s Master's Hammer pronáším kletbu: „Chlap, kterej porazí posvátnej strom, / pomalu zešílí a do roka zemře. / Až vychladne jeho prach, / po záhadných chorobách / na demenční potomstva / padne kletba sodomstva. / Nespočine po smrti, / svědomí ho rozdrtí.“

Karel Kouba

Minimálně poslední dekádu je častým tématem nejrůznějších debat, publicistických článků, vědeckých studií i uměleckých děl krize maskulinity. Společnost se v problematice genderu výrazně posunula, stále však existují lidé, kteří se domnívají, že krizi maskulinity nezpůsobují genderové stereotypy, ale ti, co na ně upozorňují. Ukazují to i reakce na kauzu Dominika Feriho, odsouzeného k tříletému nepodmíněnému trestu za znásilnění. „To bude super, když budu mít přítelkyni, budeme spolu deset let chodit a já se s ní rozejdu a ona mě nahlásí, že jsem ji celých deset let každý den znásilňoval. Důkazy nejsou potřeba, jdu si sednout. Paráda, takhle to prosím vypadá,

když je nějaké pohlaví diskriminováno.“ Když něco podobného čtete, snadno začnete pochybovat o tom, jestli v našem přemýšlení o maskulinitě a femininitě k nějakému progresu vůbec dochází. Pokud se ale doopravdy vrátíte zpět – například tak, že si pustíte kterýkoli akční film z osmdesátých let –, uvědomíte si, že to, co dnes většina lidí považuje za výstřelky, byla tehdy norma. Já jsem před nedávnem v kocovině zhlédl snímek Predátor s Arnoldem Schwarzeneggerem a od začátku jsem musel myslet na to, jak dlouhou cestu jsme ušli. Přišlo mi, že dnešní mladá generace by snadno mohla nabyt dojmu, že jde o parodii, neboť mix šovinismu, sexismu a xenofobie, jež film od prvních minut servíruje, je z dnešního hlediska těžko pochopitelný. „Vy jste ale banda teplejších kreténů, tohle z vás udělá v posteli pořádný tyranosauri – jako jsem já,“ říká jedna z postav během úvodního transportu do akce, v sekvenci, v níž se sice nic neděje, ale testosteron z obrazovky přímo stříká. Zajímavé je, že titulní „predátor“, fyzicky i technologicky extrémně dobře vybavený návštěvník z kosmu, skupinku amerických vojáků nejprve pouze pozoruje a vraždit začne teprve poté, co jeden z hrdinů odvypráví sexistický vtip týkající se příliš velké vagíny. A můžete hádat, kdo umře jako první... V narážce na zmíněný vtip lze konstatovat, že mezi koncem osmdesátých let a dneškem se našťáště rozléhá opravdu velká propast. Opravdu velká propast... Ne, neříkám to dvakrát, to je jenom ozvěna.

Jan Klamm