

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

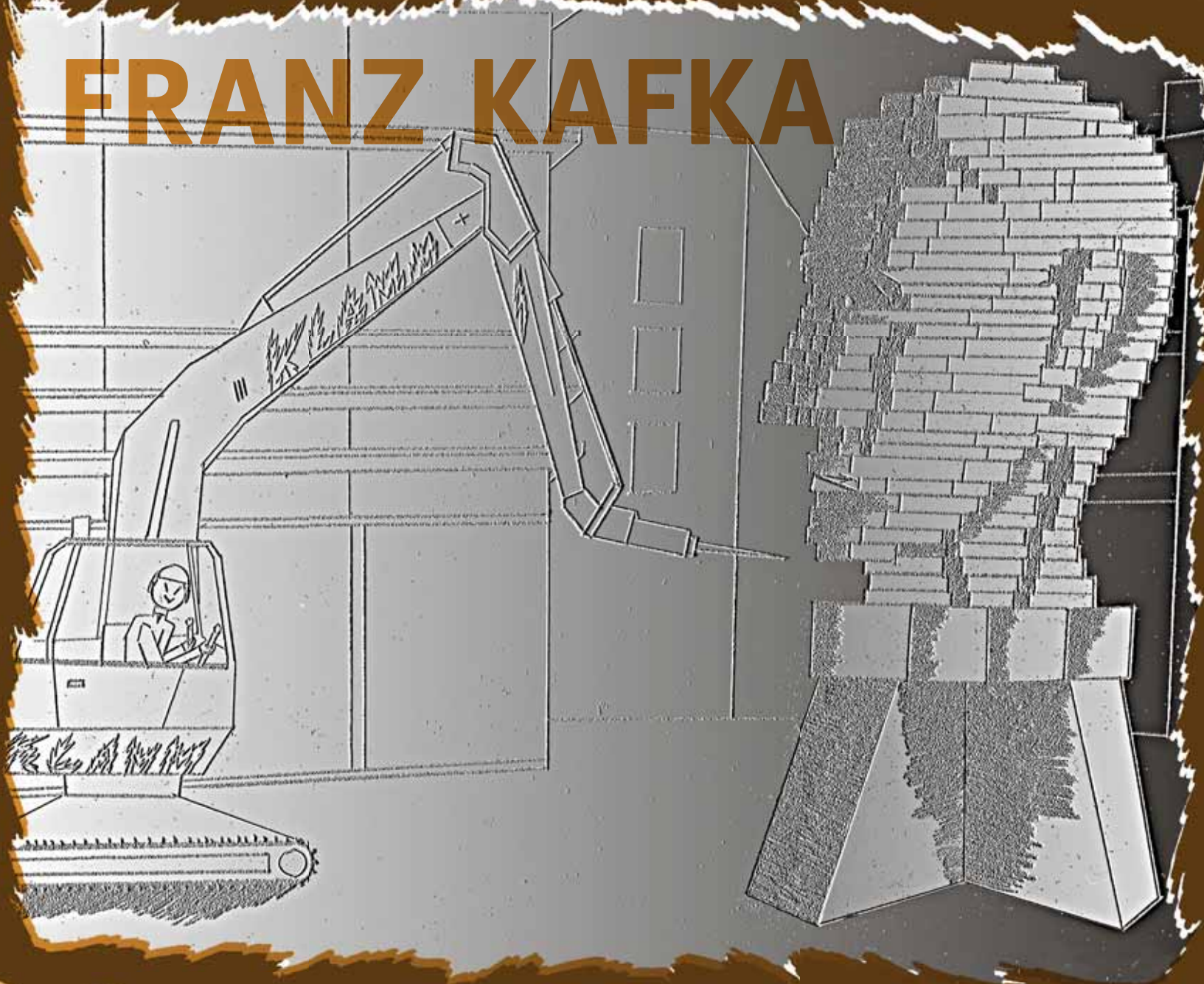
2. 1. 2019 ROČNÍK XV

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

1

FRANZ KAFKA



Ilustrace Lucie Lučanská, 2019
ISSN 1803-6635



nová sbírka Pavla Kolmačky

Kniha obrazů Jeana-Luca Godarda

Cena Jindřicha Chalupického 2018

a progresivní romantismus

Gazelle Twin

kam směřuje festival PAF?

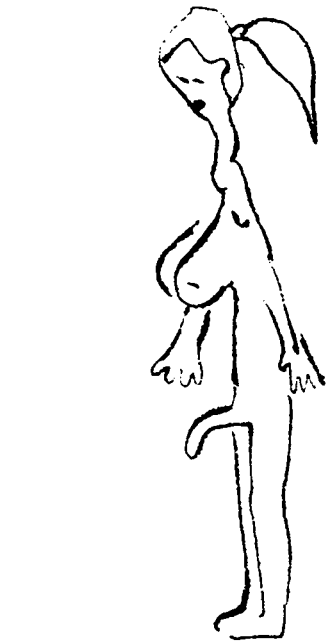
Český rozhlas a otázka loajality

KAREL HVÍŽDALA

Český rozhlas provozuje veřejnou službu podle zákona 484/1991 Sb., který mu ve druhém odstavci druhého paragrafu předepisuje „a) poskytování objektivních, ověřených, ve svém celku vyvážených a všestranných informací pro svobodné vytváření názorů, b) přispívání k právnímu vědomí obyvatel České republiky, c) vytváření a šíření programů a poskytování vyvážené nabídky pořadů pro všechny skupiny obyvatel se zřetelem na svobodu jejich náboženské víry a přesvědčení, kulturu, etnický nebo národnostní původ, národní totožnost, sociální původ, věk nebo pohlaví tak, aby tyto programy a pořady odrážely rozmanitost názorů a politických, náboženských, filosofických a uměleckých směrů, a to s cílem posílit vzájemné porozumění a toleranci a podporovat soudržnost pluralitní společnosti, d) rozvíjení kulturní identity obyvatel České republiky včetně příslušníků národnostních nebo etnických menšin, e) výrobu a vysílání zejména zpravodajských, publicistických, dokumentárních, uměleckých, dramatických, sportovních, zábavných a vzdělávacích pořadů a pořadů pro děti a mládež“.

Ve státních či veřejnoprávních institucích, se zaměstnanec zavazuje, že bude dodržovat *legalitas* (z latiny) a *loyauté* (z francouzštiny), tedy zákonnost, což v případě Českého rozhlasu znamená dodržovat závazky, které předepisuje výše citovaný zákon. Problém Česka – a to nejen v případě konfliktu šéfredaktora Vltavy Petra Fischera s vedením Českého rozhlasu, ale i mnoha konfliktů na ministerstvech, státních úřadech a podobně – spočívá v tom, že se ona „loajalita“ personifikuje a nevztahuje se k zákonům, kterými se má instituce řídit, nýbrž k vedoucím pracovníkům. Tím ovšem inkarnuje v oddanost: ztrácí svůj původní obsah.

Fischer se nedopustil žádného přestupku vůči zákonu, a přesto se dostal do konfliktu s vedením rozhlasu. To dokazuje mimo jiné výtku vedení vůči textu, který o Fischerovi a Vltavě zveřejnil anglický deník Guardian a který se zabýval kauzou údajné pornografie na Vltavě. Pro připomenutí: Vltava odvysílala ukázkou z knihy *Linie krásy* světově uznávaného spisovatele Alana Hollinghursta, který za tento román získal v roce 2004 Man Bookerovu cenu. Radní Českého rozhlasu ovšem hodnotu díla ignorovali a napadli šéfredaktora za to, že šíří



Kresba Silvie Vavřinová

pornografii, odvysílaný citát obsahoval popis mužského těla a zazněla přitom slova „penis“ a „koule“. Stanovisko, které si nechaly vedení rádia a Rada pro rozhlasové a televizní vysílání vypracovat od advokáta Martina Elgera, sice pornografičnost nepotvrdilo, ale konstatovalo porušení zákona kvůli „promiskuitnímu puzení“. Šéfredaktor se bránil a nechal vypracovat oponentní stanovisko od bývalé ústavní soudkyně Elišky Wagnerové, která nařčení vyvrátila, načež se Rada tímto případem – i kvůli stanovisku Wagnerové – odmítla zabývat pro neopodstatněnost.

Guardian z uvedených analýz citoval, ačkoliv se vedení rozhlasu rozhodlo svou analýzu nezveřejnit a analýzu Wagnerové nezveřejnit ani šéfredaktor Vltavy, protože byla určena výhradně Radě pro rozhlasové a televizní vysílání. Přesto citace v Guardianu – jakkoli sám Fischer s redaktory listu nehovořil – posloužila jako argument k údajné ztrátě důvěry vůči jeho osobě.

A tady se dotýkáme dalšího nepochopení: veřejnoprávní médium, na rozdíl od privátních médií, totiž nemá konkrétního majitele, který může o všem rozhodovat sám; tato média platí svými příspěvky posluchači,

a proto i různé kvalifikované názory na vysílání mají být přístupné veřejnosti, aby si mohla sama vytvořit názor. Žádný relevantní důvod k nezveřejnění obou stanovisek neexistoval, a jejich tajení způsobilo jen to, že ve veřejném prostoru zůstal pomlouvací a nepravdivý drb o pornu.

Loajalita šéfredaktorů či ředitelů se ve státních institucích i veřejnoprávních médiích nevztahuje k ministrovi, předsedovi vlády, generálnímu řediteli či jeho náměstkům, ale k zákonu. Proto ředitele mohl ve staré Evropě odvolat pouze soud, a to kvůli trestnému činu. Ve fungující demokracii tyto instituce získávají prestiž také proto, že jsou nezávislé na momentální politické konstelaci. A v případě veřejnoprávního média platí, že pokud má některý šéfredaktor či redaktor jiný názor než vedení, je to jen dobře, protože spor nutí obě strany k přesnější argumentaci, přičemž zvítězit má ten názor, který je přesvědčivější, nikoliv ten, jež zastává výše postavená osoba. Proto také redaktorské kodexy veřejnoprávních médií (třeba kodex ORF z 1. 8. 1989 nebo Základní pravidla pro spolupráci se ZDF ze 7. 6. 1996) mají popisovat přesný mechanismus, jak se takové spory řeší. Jen díky takovému postupu mohou tyto instituce dostat vnitřní dynamiku a úspěšně se rozvíjet. V opačném případě stagnují.

A právě to by měl být hlavní důvod, proč by se o výkladu loajality ve státních a veřejnoprávních institucích mělo veřejně diskutovat. Jinak hrozí, že postupně dojde k jejich privatizaci, což je v přímém rozporu s naší Ústavou i se zákonem o Českém rozhlase či České televizi.

Ze stejných důvodů je třeba spolu s americkým historikem Timothy Snyderem připomínat, že „individuum ztratí svou individualitu, když si přestane být vědomo stále se měnícího proudu okolností a když přestane volit mezi mnoha možnostmi a svou vášní, která ho nutí redukovat všechny poznatky jen na dosažení jednoho cíle“. Ctnost individualismu je i v našich rozháraných časech viditelná, ale bude účinná jen tehdy, když my sami sebe nahlédneme jako součást historických momentů, které nás nutí akceptovat i naši historickou odpovědnost. To je ten hlavní důvod, proč Petra Fischera do 18. prosince 2018 podpořilo 1 860 morálně-legálních autorit.

Autor je publicista a spisovatel.

editorial

Nebýt slavné zrady Maxe Broda na jeho přítele Franzi Kafkovi, literatura by byla ochuzena o ikonické, těžko uchopitelné dílo, které vzrušuje generace spisovatelů, vykladačů i „obyčejných“ čtenářů a které v určitých ohledech pozměnilo i samotné uvažování o literatuře. Kromě velké části geniálního „tichého díla“ bychom ale přišli i o „žvanivost komentářů“, jež se na ně nalepily, a také o nezdravý nimbus zbožného uctívání a autorského mýtu, jež posilují dokola omílaná i nově objevovaná životopisná fakta, leckdy pochybné výpovědní hodnoty. Leitmotivem tohoto kafkovského čísla jsou proto limity biografického přístupu a hranice interpretace. O enigmatickém „kafkovství“ a výkladech Kafkova díla na široké škále mezi smíchem a úzkostí píše argentinský spisovatel a literární vědec Martín Kohan, který konstatuje, že Kafkovo dílo slouží jako projekční plátno literárních vášní jeho vykladačů. S knihami o Kafkovi, mezi nimiž svým rozsahem ční monumentální biografie Reinera Stacha, jako by se v posledních letech roztrhl pytel. Co to znamená pro nás, naši dobu i rozumění literatuře, nastiňuje ve svém textu Blanka Čínátlová. Martin Pokorný do češtiny konečně přeložil hojně citovaný esej Jeana Collignona Kafkův humor, jehož teze je prostá: „Specifikum Kafkova humoru tkví v tom, že – jak se zdá – nemá předmět.“ A o kafkovské topografii a autorově provázanosti s pražským prostředím mluví bohemista, germanista a překladatel Marek Nekula. Do nového roku – a patnáctého ročníku A2 – přeji všem čtenářům méně tísně a absurdity a více humoru a smíchu. Karel Kouba

z obsahu

- 4 Utopie spisovatelství. Franz Kafka a jeho čtenáři / Martín Kohan
- 8 Neviditelná pozorování. Franz Kafka rozjímající / Martin Pokorný
- 9 Hrůza národního lovu. Velká novocirkusová groteska v La Fabrice / Nina Vangeli
- 11 Smutkem k lepšímu světu. Kniha obrazů Jeana-Luca Godarda / Ondřej Pavlík
- 13 Za chvíli je to pěkně děsivé. Gazelle Twin a její obžaloba brexitu / Jiří Špičák
- 15 Proč vítězí emo? O afektivním umění, politice a Ceně Jindřicha Chalupického / Martin Vrba
- 29 Na vrcholu pyramidy. Oligarchie, elity a společnost / Ondřej Lánský

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
16. LEDNA 2019

Vladimír Svitáček

kavka

Kavka.
Máme doma kavku.
Je černá, kovově lesklá, řapká po stole,
řapká sem, řapká tam a pokřikuje:
„kam jdeš? kam jdeš?“
anebo „ty vole, ty vole“.
Otec ji pozoruje zachmuřeně
a občas jí slibuje, že ji přerazí.

Kavka.
Máme doma kavku.
Je černá, kovově lesklá, neřapká po stole,
neřapká sem, neřapká tam a nepokřikuje:
„kam jdeš? kam jdeš?“
anebo „ty vole, ty vole“.
Otec ji nepozoruje zachmuřeně
a neslibuje jí nic: otec ji přerazil.

Z televizního pořadu *Hovory H* vybral
a přepsal Michal Špína

Mezery a cikcaky

Nabokovův Skutečný život Sebastiana Knighta

Prózy Vladimira Nabokova jsou modernistickými bludišti, v nichž záhadnost a mnohoznačnost vystávají jako témata vlastní moderní literatuře. V prvním anglicky psaném románu autora, který emigroval nejen ze své země, ale i jazyka, se význačnost stává zcela zásadní kvalitou.

MIROSLAV OLŠOVSKÝ

Recenze *Skutečného života Sebastiana Knighta* (The Real Life of Sebastian Knight, 1941) staví před kritika takřka nepřekonatelný problém. Vylíčit v kostce první americký román Vladimira Nabokova vlastními slovy se totiž zdá skoro nemožné. Každý pokus končí v jakési snové realitě plné proluk – sotva se něčeho zachytíme, zase už zoufale tápeme. Slova románu nám mizí pod rukama, jako by se ani nejednalo o slova, ale o jakési nepostřehnutelné záchvěvy významu, a text se ztrácí v mlze: „Proud životopisu, po němž jsem se tolik toužil vydat, byl v jednom z posledních svých zákrutů zahalen bleďým oparem; úplně jako údolí, na něž jsem hleděl. Mohu to nechat tak, jak to je, a knihu přesto napsat? Knihu se slepou skvrnou. Nedokončený obraz – nevybarvené údy mučedníka se šípy v boku.“ Čím je tato kniha se slepou skvrnou? Přexponovaným portrétem, snímaným tak dlouho, až se rysy ztrácejí v plném světle, anebo románem, jehož obsahem je mezera v příběhu? Zatímco vypravěč V. píše, nit vyprávění se mu trhá, a on cítí, že by měl „požádat někoho jiného, aby znovu svázal volné konce“. Realita tak

bratra Sebastiana, založenou na lineární systematické posloupnosti, jako by byl jeho hrdina jen smyšlenou postavou. Pokusí se vylíčit Sebastiana skutečného, což podle něj předpokládá nelineární líčení bez „hladkého přechodu svého hrdiny z dětství do jinošství“. Od počátku se tak musíme potýkat s tím, že spíš než přímku příběh připomíná tajemnou spleť vztahů, proměnlivé předitivo, jež sotva se utká, hned se trhá a mění, a mezery v něm vyvolávají nejistotu o tom, co vlastně čteme. Jedná se o vyprávění V., který píše biografii svého bratra Sebastiana, anebo o poslední Sebastianův román, jehož hrdinou je tajemný V., písíčí knihu o svém autorovi? Nebo jde o předsmrtné blouznění umírajícího V., který je hospitalizován ve francouzském sanatoriu a vše si vymyslel?

Všechny tyto varianty můžeme nicméně převést na společnou rovinu. Rozhodnutí napsat Sebastianovu biografii souvisí s vyprávěčovými vzpomínkami na dětství, které je se Sebastianem úzce spojeno – biografie se od samého začátku propojuje s autobiografií. V. popisuje skrze ukázky ze Sebastianových

slova, která nahradil jinými: „Rád si pospal. Jelikož si rád pospal, Roger Rogerson, starý Rogerson koupil starý Rogers koupil, tak se bál, Jelikož si rád pospal, starý Rogers se tak bál, že propásne zítřejší dny.“ Sebastianova slova probíhají několika směry, škrtání je škrtuto a každá, i opuštěná varianta se stává součástí celku, všechny směry se podřizují nakonec jednomu směřování a archivují se.

Sebastian se oddává „orgiím oprav“. Nejedná se jen o Nabokovovu sebeironii, spisovatel skrze postavy a vypravěče řeší problém adekvátního vyjádření myšlenky, tedy „přemostění propasti ležící mezi výrazem a myšlenkou“. Tak se slova diktovaná Sebastianově milence Clare, která je zapisovala, nestávala ani tak „nosiči svého přirozeného smyslu, jako křivkami, mezerami a cikcaky znázorňujícími Sebastianovo tápavé sledování určité ideální výrazové linky“. Každá linka si zachovávala v paměti veškerá svá přerušení, veškeré své zlomy i výkyvy, jak je to patrné z nedopsané Sebastianovy povídky o Rogersi Rogersovi, která svým průběhem může připomenout Boulezovy skladby. Zahladit mezery znamená, že psaní není chápáno jako klade ní významů, ale jako záznam průběhu myšlení. Nabokovův vypravěč V. – stejně jako jeho protagonista Sebastian – chrlí jeden obraz za druhým a kupí je na sebe v jakémisi plynulém a tekutém psaní, rozvolňuje obsah a dosahuje tím jeho přelévání mezi formami.

Otřást útlým tichem

Problém adekvátního vyjádření myšlenky souvisí nejen s básnickovým „darem“, ale také s jeho schopností zvolit si adekvátní médium. Když Nabokov volí angličtinu, volí rovněž celou její tradici, již chce svým talentem proměnit, a naopak opouští ruštinu, se kterou „skoncoval“ v předchozím, ještě rusky psaném románu *Dar* (1938, česky 2007). Zápas mezi oběma jazyky, angličtinou a ruštinou, kterého je čtenář svědkem, doprovází zápas mezi ironií a banalitou kýče.

Nabokovova koncepce kýče úzce souvisí s fenoménem paměti jako jeho protikladem. Otázkou je, jak slovy znovu přivolat ztracenou minulost, tak aby se slova nezvrtila v „mnemotechnickou banalitu“ podobně jako pohlednice, kterou vypravěč zmiňuje na počátku románu. Jenže zachytit skutečnost v její nebanální podobě neznamená pokusit se ji zprostředkovat. Také proto odjíždí tajemný vypravěč V. na místa spjatá se Sebastianovým životem osobně a odmítá nejen dopisy, ale i telefonáty. Odmítá kontaktovat „svědky“ Sebastianova života zprostředkovaně, dopisem nebo telefonem, a volí raději osobní návštěvu. A konečně – napsat biografii o svém bratrovi by znamenalo zprostředkovat jej, což se V. stále zdráhá udělat. Jako by nebyl schopen odstupu a musel realitu stvořenou Sebastianovými díly, která tak obdivuje, naplno zažít. Nakonec mu nezbyvá než se autorem těchto děl v závěru románu stát – stát se slovem, „které otřeše útulným tichem našich mozků“. To ovšem znamená nenapsat biografii, ale zase jen autobiografii – sepsat sám sebe, neboť řečeno s Rimbaudem, kterého na konci vypravěč V./Sebastian parafrázuje, „já je někdo jiný“.

Autor je spisovatel.

Vladimír Nabokov: Skutečný život Sebastiana

Knighta. Přeložil Pavel Dominik. Paseka, Praha 2018, 184 stran.



Max Weber: Ruský balet, 1916

oživá nejen tím, co se stalo, ale také tím, co se stane. Vyprávění od počátku demonstruje samotné vznikání reality. Minulost je stále přítomná a v jistém smyslu na ni teprve čekáme, stává se naší budoucností.

Zlý sen

Moderní literatura se vyznačuje specifickým vyprávěním, jež se svou zdánlivou nelogičností blíží snu, mizejícímu, jakmile se probudíme. Čím více se jej snažíme zablédnout, tím spíše ho ztrácíme. Nikdy vlastně nemůžeme převyprávět celý příběh, neboť by to znamenalo zamlčet jeho význam. Po moderním díle nemůžeme žádat vysvětlení jeho záhadnosti; moderní literatura a umění vůbec jsou tu od toho, aby záhadu vytvářely. Není tak důležité otázky zodpovídat, jako je rozšiřovat a prohlubovat. Jen tak se naučíme moderní literaturu a umění vnímat jako něco, co se každému pojmenování a zodpovězení vzpírá.

Takový postoj je nezbytný, abychom „uměli nerozumět“ Nabokovovu *Skutečnému životu Sebastiana Knighta*, jenž odpovídá snové logice a končí tam, kde později navážou Thomas Pynchon nebo David Lynch. Život hrdiny totiž připomíná nesrozumitelný a zlý sen. Na počátku románu odmítá tajemný vypravěč V. sepsat běžnou biografii svého polorodého

děl svůj vztah k Rusku, matce, otci, ženám a svému dětství. Záměr napsat o Sebastianovi knihu však V. odkládá tak dlouho, až se zdá, že skutečnou biografií může být jen koncept, který čteme.

Orgie oprav

Mezerou v Sebastianově životopise, který má V. teprve napsat, je přítom samotný Sebastian. Jeho nepřítomnost biografické vyprávění od počátku problematizuje, zahluje je mlhou a trhá je na cáry: „Nedokážu ani napodobit jeho styl, protože styl jeho prózy byl stylem jeho myšlení, a ten byl oslňujícím sledem mezer; a mezeru napodobit nelze, jelikož je nutno ji tak či onak zaplnit – a přitom ji zahladit.“ Biografie jakožto žánr se stává zahlazením Sebastianovy nepřítomnosti a jeho rozpuštěním v životopise. Pokud však dochází k přeměně biografie v autobiografii, mezerou se stává samotný vypravěč, který se rozpouští v autobiografii – je všude a nikde. Probíhá mezi slovy, je všudypřítomnou mezerou, kterou Sebastian zahluje svým psaním. Věty románu se podivně a krkolomně stáčejí. Slova jako by se musela nadechnout k významu a neustále v sobě potlačovat nejružnější možnosti, kudy se dál odvíjet. Právě to naznačuje podivný Sebastianův zvyk nevyškrtávat

Člověk zahnaný do kráteru

Nad novou sbírkou Pavla Kolmačky

Básník Pavel Kolmačka se ve sbírce nazvané Život lidí, zvířat, rostlin, včel pokouší definovat lidskou podstatu i odcizení člověka od přirozeného řádu věcí. Proti ubohosti lidstva staví rostliny a zvířata, ovšem verše působí spíš jako náčrty budoucích básní.

MARTIN LUKÁŠ

Dlouho jsem nečetl básnickou sbírku, jejímž veršům jsem skoro na každé stránce přitakal, bezděky i s pocitem, že jsem prohlédl jejich smysl, a přitom byl po jejím přečtení zklamaný a neschopný formulovat, co stojí za takto schizoidní čtenářskou zkušeností. Nová sbírka Pavla Kolmačky *Život lidí, zvířat, rostlin, včel* totiž působí jako jakýsi „tezár“ k rozpracovanému lyrickému pojednání na téma „Jak se má člověk srovnat s tím, že je člověkem, tváří v tvář skutečnosti léta Páně 2018“. Téma je to nepochybně zásadní – a široké jako samy dějiny myšlení. Jestliže jsem Kolmačkovi přitakal, pak proto, že ve verších vyjádřil řadu intersubjektivně platných postřehů o podmínkách existence rodu *Homo*, vznikajících v okamžiku, kdy se mysl kohokoli z nás oddělí od úkolu, zvyku, těla. Poznával jsem básníkovy obavy i radosti, ale poznával jsem je zástupně – jen při dobré vůli jsem je tušil za verši, které byly vytištěny na papír.

Zklamaný jsem byl proto, jak málo z těch všudypřítomných, čerstvých starostí ke mně přes hradbu zplanělých slov dolehlo. Nabyl jsem dojmu, že Kolmačka nepíše básně, ale jejich synopse, které ozřejmují, o čem nena-psané básně jsou, respektive mohly být. Co je zde vysloveno, je často už zobecněná zkušenost, hotová myšlenka, pojmenovaný motiv. Jako by se básník dobrovolně připravoval o nezadatelnou schopnost uměleckého textu evokovat a neuzavřít výpověď do pojmů:

„Děje se mnohem víc,/ než vidíme,/ nezměrně víc, než víme.“ Chápu potřebu promluvit – při současné hypertrofii komunikace – na rovinu, ale v realitě přehlcené slovy a znaky zní prostá, nehledaná slova jako bezzubé truismy.

Katalogizovaná skutečnost

Těžko se ubránit pomýšlení, že rozsáhlá sbírka byla sestavena z básní psaných na základě rozmanitých podnětů a teprve dodatečně komponována jako celek, který svou tematickou konzistenci projevuje navenek, názvy oddílů: Život těla, Život ve dne v noci, Život nad kráterem, Život na pomezí, Les. Hlubší logiku uspořádání, která by osvětlovala, proč jsou básně co do kvality i provedení tak rozdílné, jsem neodhalil. Skutečnost, že si zvláštní zmínku v titulu vysloužily včely, si vykládám tak – pominu-li autorův soukromý zájem –, že jejich společenství představuje obdobu naší civilizace. Jak u nich, tak u nás závisí život a přežití druhu na velmi křehké rovnováze nepostihnutelných faktorů, jejichž hodnoty byly povážlivě vychýleny. Zrcadlení organických říší ve smyslu biologické taxonomie tvoří rámec sbírky, v němž svět zvířat a rostlin nerozlišně splývá se světem člověka. Jakkoli může tato představa působit romanticky, nabízí Kolmačkovi perspektivu pro předvedení ubohosti člověka, respektive svrchovanosti zvířat a rostlin.

Trnem v oku je básníkovi lidská snaha vše prolézt a zjistit, vyčíslit a převést do jazyka „má dáti – dal“, což spolehlivě ruší přitažlivost života. Poznání sice člověka posouvá kupředu, ale strhává závoj tajemství z toho, co jej obklopuje. Především básně prvních dvou oddílů stavějí na apodiktické deskripci, která skutečnost katalogizuje. Byla taková metoda zvolena záměrně, aby i způsob výpovědi umocnil obraz světa složeného z evidencí nehierarchizovaného dění? Mínil básník vyčerpávajícím konstatováním naznačit, že jsou současnosti vlastní agresivní imperativy, že nás doba „přesvědčuje“ silou pojmenování? Jen výjimečně popisnost postihne

to, co se skrývá za vjemy: „Předlouhou ulicí budoucí matky lidí/ zlatavou září odnášely boky/ v rukou nanuky.“

Něco důmyslnějšího než člověk

Třetí a čtvrtý oddíl vychází z odžitých událostí. Verše zde sugerují jakousi opravdovost toho, co bylo třeba vyslovit, snad díky důvěrným polohám, jako jsou sdílení snů, odposlechnutá vyznání, fragmenty dialogů. Báseň Za Olšemi do bezútěšného světa uvádí „kráter“, panenské místo, kam se lze utéct před veškerou hrůzou. Lesní jezero je místem, kde „žije“ něco důmyslnějšího než člověk, odtud pak vyvstává opora v čase příliš lidském. Jenomže i v lese nakonec nastává tentýž paradox:

Kolmačkova obraznost v závěrečném oddílu směřuje do oblasti skrytých, nezbadatelných přírodních procesů, jak je ilustrují časosběrné záběry dokumentárních filmů, respektive ne-lidská perspektiva chladných objektivů pronikajících do ledví přírody. „Nevíme ani, co se nám odehrává v těle. Nemáme ponětí o osmózách v našich tkáních. O práci našich střev. O válce organismů v naší krvi. Žijeme bezstarostně, jako by nebyly. A věci venku? Věci daleko? Dějí se, a my nevíme nic. Přibližují se. A znenadání vtrhnou a jsou tady.“

Autor je kritik.

Pavel Kolmačka: Život lidí, zvířat, rostlin, včel.
Triáda, Praha 2018, 156 stran.



Jak u včel, tak u lidí závisí život a přežití druhu na velmi křehké rovnováze nepostihnutelných faktorů, jejichž hodnoty byly povážlivě vychýleny

literární zápisník

Hrozny hněvu

PETR A. BÍLEK

Ke generátorům vánoční atmosféry patří mimo jiné i první dva díly filmové série *Die Hard*, překládané do češtiny jako *Smrtonosná past*, aby se to dobře pletlo s podobnou sérií *Lethal Weapon* čili *Smrtonosná zbraň*. Tentokrát jsem dal přednost druhému dílu, v němž John McClane čelí nesmírně sofistikovanému plánu, s jehož pomocí chce padesátka teroristů s excelentním vojenským výcvikem osvobodit drogového krále a diktátora generála Esperanzu. McClane postupně všechny teroristy zlikviduje, díky čemuž může z posledních sil zvolat své kultovní „Yippee-ki-yay, motherfucker!“ Šťastný konec bývá v záplavě špíny, potu a krve chutnější než tam, kde odkapává cukrová voda od začátku do konce.

Zážitek z vánočního rituálu mi ale kazila myšlenka, jež se vetřela ve chvíli, kdy filmoví teroristé poslali k zemi letadlo, v němž zahynulo tři sta nevinných cestujících. V duchu žánru akčního filmu osmdesátých let, v němž *Die Hard* představuje jeden z vrcholů, se nad takovou dílčí ztrátou přemýšlet nemá – katastrofa pouze ilustruje, že padouši jsou vskutku krutí a John McClane to bude mít sakra

těžké. Ale znáte to: jakmile vám vzele do hlavy, už svatokrádežnou myšlenku nevypudíte. Kazí zážitek a hlodá svou vtravou dikci: nebylo by vlastně lepší, kdyby padouch Esperanza uprchl a těch tři sta lidí z letadla dál žilo? Kdyby se k tomu prostě John McClane vůbec nepřichomýtl? Jenže aby se to rozsoudilo, musely by existovat dva paralelní světy – v tom druhém by McClane nebyl a teroristi by možná letadlo zlikvidovali tak jako tak, aby si vynutili poslušnost. Ale třeba taky ne.

Psychoanalytik nejsem, nicméně cítím, že kořeny nepatřičných otázek, jež mi kontaminovaly čistý žánr akčního filmu, vedou k plagiátorské aféře, jež se nám rozhořela na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Protože obviněným je sám univerzitní prorektor Martin Kovář, dostala se aféra i na hlavní stránky zpravodajských serverů, a není tudíž třeba dosavadní dějovou linii rekapitulovat. A není-li zatím zmapován rozsah plagiátorství, nelze ani soudit, natožpak házet kamenem. Protože ale akademické prostředí dbá na dodržování žánrových pravidel neméně úzkostlivě než svět, jemuž vládli Sylvester Stallone či Arnold Schwarzenegger, lze poměrně bezpečně dedukovat, jak to nakonec dopadne. Svět humanitních věd vítězné „Yippee-ki-yay, motherfucker!“ křičet nebude.

Humanitní vědy už dlouho leží v žaludku leckomu. Velice špatně je tráví i tvůrci nové Metodiky 17+, která má na léta dopředu nastavit způsob hodnocení vědeckého výkonu institucí, a tudíž i toky peněz. Celé by to šlo udělat snadno, jen s využitím

bibliometrických údajů, jež vědcům tak ochotně sčítají privátní korporace typu Thomson Reuters. Stačí vzít v potaz, v jakém kvartilu je časopis, v němž článek vyšel, přičíst citační index článku a hned se ví, kdo vědec je a kdo není. Akorát že vydavatele knih do žádných kvartilů, ba ani decilů nacpat nelze a časopisy, v nichž humanitní obory publikují, skončí zcela neochvějně v tom nejhorším kvartilu, pokud vůbec smějí do světa Web of Science vstoupit. Protože celá idea je logicky postavena na oborech, kudy tečou velké peníze, což humanitní, ba ani společenskovědní disciplíny nejsou. A tak by se ty naše výstupy musely posuzovat ručně – jako že by je musel někdo číst, ale ten by zase nečetl výstupy jiné, takže by nemohl srovnávat. Navíc se to celé ani nevyplatí, vzhledem k těm drobným, jež do humanitních oborů plynou. Pociťům hořkosti a našťvanosti, že kvůli těmto drobným nebude celý krásný systém fungovat, se ovšem nejde divit – je to, jako kdybyste se kvůli haprujícím hlavonožcům museli vzdát systematické klasifikace organismů.

A teď se ještě ukáže, že se v těch humanitních oborech plagiuje. Hypoteticky by sice šlo aféru vnímat jako test antivirové ochrany – systém zavirované dílo odhalil a hned je uvrhl do karantény. Inu, je vidět, že etika je navýsost humanitní obor, pokývali by vědouně vrcholní akademičtí manažeři. Jenže to bychom museli sestoupit do žánru výchovných příběhů, kde operuje Kája Mařík. Akční doba si žádá akčnost. Prostě se jim to, co už vydali, „projede“. Natvrdo, dajhárdově. V Praze,

v Brně, ba i ve Zlíně. Kontrolu diplomek politiků bylo ve společenském zájmu zabrzdit, když hrozilo, že plagiátorem nebude jen ten politik, který žádnou diplomku nenapsal. Tady se naopak pojede bez brždění, neboť nastal *dies irae*. Nebude vůle zdržovat se zvažováním specifík jednotlivých oborů – že ti, kdo popisují stavy jevů a věcí světa, mají prostě větší náchylnost vypůjčit si již existující formulace než ti, kdo interpretují. Nebude vůle zvažovat nuance: nejsem taky plagiátor, když myslím za pomoci pojmů, jež jsem si vypůjčil od jiných? Nehřeším, když se cítím být žákem učitele, který mne inspiroval a v jehož myšlenkových stopách kráčím? Kam až smím klesnout, když jen informuji, zprostředkovávám (třeba myšlení Platónovo) a shrnuji?

Dosud se v těchto otázkách spoléhalo na zdravý rozum, kdy sebezáchovně nastavení každého oboru vytlačovalo jakékoli obcování na hraně k periférii oboru – v některých oborech razantněji, jinde cudně. Nyní se nastaví pevné hranice a řekne se „padni komu padni“. Nebude čas řešit, zda dvě opsané věty v knize jsou ještě přijatelné či kde je hranice mezi parafrází a převzetím. A s každým padlým poroste srozumění, že pomůže jen operace, tedy odstranění celé zasažené oblasti. Teprve pak bude skvrna, kterou humanitní obory pošpinily akademickou půdou, odstraněna. John McClane také nakonec zvolá své „Yippee-ki-yay, motherfucker!“ jen díky tomu, že neomylně pozná, které z tisíců osob, s nimiž na letišti přijde do styku, jsou teroristi.

Autor je literární teoretik a vysokoškolský pedagog.

Zvíře přicházející za šera

Patrně největší událostí kafkovského bádání poslední doby je vydání třídílné Kafkovy biografie od Reiner Stacha. Reklamní slogan, který knihu doprovází, sděluje, že se jejímu autorovi podařilo proniknout k tajemství spisovatelova života tak blízko jako dosud nikomu. Jsou zde ovšem i jiné způsoby, jak dnes slavnou literární bytost uchopit.

BLANKA ČINÁTLOVÁ



Tom Gauld: Pečeme s Kafkou (2017, česky 2018)

„V deníku nachází člověk důkazy, že žil, rozhlížel se a zapisoval svá pozorování i za stavů, které se dnes zdají nesnesitelné, že se tedy tato pravice pohybovala tak jako dnes, kdy jsme sice chytřejší, jelikož můžeme získat přehled o tehdejšímu stavu, proto však tím víc musíme ocenit naše tehdejší úsilí, neohrožené, přestože tonoucí v naprosté nevědomosti.“ Když si toto Franz Kafka na Vánoce 1911 poznamenával do deníku, nemohl tušit, o čem všem budou jeho zápisky jednou podávat svědectví, jaký život budou dokládat. Úsilí najít spojitost mezi tehdy a dnes se však může jevit stejně nesnesitelné.

V poslední době s literárním historikem Reinerem Stachem prožíváme Kafkovy *Rané roky* (Kafka. Die frühen Jahre, 2014), *Roky rozhodování* (Kafka. Die Jahre der Entscheidungen, 2002) i *Roky poznání* (Kafka. Die Jahre der Erkenntnis, 2008). Sociolog práva Jan Kosek se vyznává z osobní fascinace Kafkou v knize *Soud nikdy nespí*, germanista a filozof Mathias Mayer zkoumá, jakou roli hraje v Kafkově psaní litotes, a básník Radek Malý nás spolu s výtvarnicí Renátou Fučíkovou přesvědčuje, že Kafka je „člověk své i naší doby“.

Empatie a vědecký autismus

Podle Stacha se psaní o Kafkovi pohybuje mezi nasazováním „kulturní svatozáře“ a „slepým uctíváním auratičnosti“. K tomu dodává, že oba přístupy v sobě skrývají barbarství a opravdový život spisovatele stejně neodhalí. Tvůrčí genialita totiž není historická, ale vychází z hloubky nitra: „K čemu potom ale životopis? Abychom zjistili, že i génius jí a tráví?“ Motivace k sepsání rozsáhlé biografie nevyvěrá z potřeby analyzovat tvůrčí genialitu, ale z nutnosti zaplnit prázdné místo, neboť „velká biografie o Kafkovi neexistuje“. Většina kafkovské literatury jsou podle Stacha „speculace vycucané z prstu nebo akademická povinná cvičení“, a přitom „neexistuje žádná sebemenší teze, kterou by někdo někde zastával, žádné metodické soukolí, jež by Kafkovo dílo už nesemlelo. A mezi tím specializované výzkumy podobající se autistickým hrám (...) Přičemž zaráží, že těch několik perel, které lze

objevit – skvostně napsané eseje, dráždivé hry myšlenek –, pocházejí vesměs od neodborníků.“ Životopisci tak zbývá především empatie, touha podnitit ve čtenáři schopnost „vcítit se do osobnosti, situace, prostředí“.

Kulturní, historický i osobní kontext Kafkova života inscenuje Stach opravdu velkoryse – začíná třicetiletou válkou, dobou temna, pobělohorskou rekatolizací. To aby vyložil česko-německé vztahy, dějiny Židů v českých zemích a především to, jak zničující porážky formují kolektivní sebezírání, jak se rodí národ mučedníků, obsedantně posedlý historií. V této imagologické perspektivě může jistě pro českého čtenáře spočívat přidaná hodnota biografické trilogie. Když na scénu konečně vstoupí Franz, rozkryje nám jeho životaběh dobové představy o rodině, manželství, výchově dětí, vzdělávacím systému, sexualitě, ale také o přírodní léčbě, stravování či způsobech trávení volného času. Stach komponuje žánrové obrázky z asanace Židovského Města, ze života česko-německé univerzity, studentských spolků, intelektuálních kavárenských kroužků i městské každodennosti.

Úlevná selhání

„Cizí život uniká jako zvíře přicházející za šera,“ parafrázuje Stach Kafku. Biografie může poskytnout pouze pomíjivý pohled. Pozorujeme tedy Kafku jako zvíře, literárněhistorický exponát. Chceme ale opravdu zjistit všechno? Třeba jaké nosil spodní prádlo a jakou barvu měla jeho moč? Na otázku, co to znamenalo být Franzem Kafkou, odpovídají *Roky* další otázkou: co a jak pozoroval? Často vidíme Kafku upřeně hledícího – například na lapače prachu v otcově obchodě, s nechutí k zbytečným věcem, vlastnění, sběratelským vášním. Jindy pozoruje bourání mariánského sloupu, které probíhá za oknem bytu, v němž bojuje se španělskou chřipkou, nebo se dívá na zraněné a válečné invalidy, které potkává na schodech pojišťovny, kde pracoval. „Jak často zde musel mluvit s oběťmi úrazů či utěšovat pozůstalé, jaké měl manévrovací prostory a jak je využíval, aby těmto lidem pomohl, nebyrokraticky – zůstává v temnotě,“ píše Stach. Jaká úleva,

že se to nedá komentovat! To nejzajímavější zůstává v temnotě. V souvislosti s deníkovým i korespondenčním mlčením roku 1915 autor dokonce přímo konstatuje, že to rozhodující se možná odehrálo právě tam, kde dochované materiály selhávají.

Má-li se čtenář v první řadě vcítit do osobnosti spisovatele a do atmosféry doby, není třeba očekávat žádné převratné ani překvapivé interpretace díla. A tomu Stachova analýza Kafkových děl odpovídá. Literární texty zde fungují především jako ilustrace či záchytné body časosběrného vyprávění, deníky a korespondence pak jako materiálové východisko. Hledají se životopisné souvislosti, vypráví se příběh spisovatele. *Proces* je předzvěstí stalinských čistek, *Zámek* Kafka píše jako „sebeterapii“ a životopisec řeší, který most ve Špindlerově Mlýně může být oním vstupním mostem, a vysvětluje, že románovou vesnici nicméně stěží můžeme ztotožnit s krkonošským městečkem, protože v *Zámku* se nelyžuje a nehemží se to tam turisty. Dokládá však, že každá románová postava má předobraz v konkrétních aktérech Kafkova života. Tam, kde jednoduchou analogii nelze nalézt, spokojí se Stach s tím, že to asi bude bytost z Kafkova snu.

Povídka *V kárném táboře* pak podle německého biografa „rozvíjí svůj půvab spíš v literárněvědném semináři (...) čím je diskurs anemičtější, čím slyšitelnější je šustot sekundárních textů, tím oblíbenější *Kárný tábor* je“. Čtenářské potěšení v tomto případě Stach přímo vylučuje – samozřejmě s výjimkou neudrživých intelektuálů. Ovšem všichni ostatní mají právo považovat povídku prostě za odpornou nebo ji vůbec nečíst.

Románová groteska

„Kafka učí skromnosti. Kdo se jím zabývá, musí počítat s tím, že selže,“ hledá zřejmě alibi pro svůj opulentní výkon Stach. Z pohledu těch, kteří nechťejí pouze emocionálně souznít s odyseou Kafkova života, Stachův životopis zřejmě opravdu selhává. Ovšem ve chvíli, kdy si autor dovolí lehce ironický odstup od údělu životopisce (aniž by ovšem jakkoli karikoval),

Balzamování Franze Kafky

poskytuje čtenáři rozkoš ze čtení nikoli esejistického či faktografického, nýbrž románového. Pomineme-li nepochopitelné a nefunkční pokusy o aktualizací stylistická ozvláštnění („akademický výkon patřil k dresscode“, „Kafka se účastní nevyhnutelného shoppingu“) nebo didaktizující klišé („život není školní úloha“), mohou Stachovy životopisné inscenace připomínat romány *1913. Léto jednoho století* (2012, česky 2013) Floriana Illiese či *Nádheru života* (2011, česky 2012) Michela Kumpfmüllera. Při popisu Prahy coby města, které působí jako byt starce, kde lze leda tak otírat prach, nelze nevzpomenout na Musilovu Kakánii. Když sledujeme Kafku pročítajícího cizí dopisy, aby se mohl angažovat ve vztazích Mileny Jesenské, vidíme tragikomickeho laclosovského libertina. A když dojde na popis toho, jak si Pražané ve Stromovce za zvuku dechovky a narážení sudů piva prohlízejí vzorové dělostřelecké zákopy nebo jak Kafka píše za Felici referát na čtenářský kroužek, máme už co do činění s čirou groteskou. S vědomím veškerého zoufalství a nemožnosti porozumění, jak nás o tom zpravují Kafkovy povídky.

V této románové perspektivě navíc v Stachově opusu vystupují i další postavy. Mezi ty nejpozoruhodnější patří Max Brod. Stach jej nepřipomíná jen jako mýtovtůrce či oddaného přítele se špatným literárním vkusem, jenž nerozumí ironii. Brod jako by se stal kunderovským truchlivým bohem, postavou trapnou a heroickou současně: s obdivuhodným umem organizuje literární provoz, ale ve vlastní spisovatelské práci neustále selhává; je to snaživý žurnalista s neuvěřitelnými ambicemi, který se s vervou pouští do polemik, z nichž však často odchází ponížený a uražený – Karl Kraus jej například označí za „erotický přívěšek slepého střeva“.

Franta Kafka ležící, spící

Sociologa Jana Koska fascinuje „osobitá atmosféra“ Kafkových textů, „přesah k filosofii a náboženství“ i autorův „složitý život“. S Reinerem Stachem v podstatě souzní v tom, že psaní o Kafkovi se „rozplývá v (pseudo)vědecké hantýrce nebo ve voyeurských pohledech pod pokličku“. Oba zřejmě chtějí Kafku zbavit brodovské hagiografie. Jako by říkali, že Kafka, respektive jeho texty nepatří primárně literární vědě – tento přístup Kafku umrtvuje, šustí papírem, neživotné diskursy literárních seminářů z jeho díla vysávají krev. Hodnoty máme hledat spíše v souvislostech Kafkova života a díla či díla a doby. Konkrétně Kosek chce zkoumat „méně známé souvislosti života a díla, které vznikalo na pozadí Mitteleuropy“. Zásadní studie ke středoevropskému kontextu Kafkova díla, jímž se mimochodem „bezkrvně“ akademické diskursy napájeli již několik desetiletí, Kosek pomíjí. Opíráje se o literárními semináři hojně čtený a kafkology nadobro zabitý esej Karla Kosika *Kafka a Hašek neboli Groteskní svět* (1963), představuje Kosek ony „méně známé souvislosti“ na konfrontaci Kafky a Haška. „U Kafky volá vše po interpretaci, u Haška jako by bylo všechno průzračně jasné; Švejka čteme, abychom se pobavili, a považujeme jej za lidovou četbu a oceňujeme výsměch,“ konstatuje autor; aby dále mohl parafrázovat Kosíkovu analýzu grotesknosti a tragičnosti. Jako trumf z rukávu pak vytahuje paměti anarchisty Michala Mareše, díky němuž si oba velikáni středoevropského kvasu na schůzi potřásají pravicí. Stěžejní sekundární literaturou k neznámým středoevropským souvislostem Kafkova života se Koskovi stávají Marešovy vzpomínky, pochybné *Rozhovory s Kafkou* (1951, česky 2009) Gustava Janoucha, remytizační esej Milana Kundery *Kastrující stín svatého Garty* (2006) a povídka Nadine Gordimerové *Letter from his Father* (Dopis od otce, 1983). Protože

však nelze dost dobře ignorovat „kafkology“ odhalenou Janouchovu i Marešovu tendenci k mystifikaci, je potřeba obě svědectví hájit. Kosek to dělá pěkně po právníku tak, že znalecké posudky svědků obžaloby, tedy germanistů a literárních teoretiků, znedůvěryhodní: Eduard Goldstücker je marxista, Josef Čermák kádruje, Walter Benjamin působí „vyloženě elitářsky“. A především: „Kafka velice rád četl memoáry a Marešovu autobiografii by upřednostnil před nejednou kafkologickou studií.“

Koskovy interpretační soudy stran Kafkova díla těkají od banalit a konvenčních charakteristik (Kafkovy texty svědčí „jak o pocitech odcizenosti příslušníka menšiny, tak o střetu složité povahy s byrokratickým systémem modernity“) ke čtenářskému lajdáctví („Když psal Kafka snoubenkám nebo rodině, literární ambice neměl“). Někdy text nabývá vyloženě cimrmanovské povahy – třeba když se autor zastavuje u vzpomínky anarchisty Mareše, jak jako malý chlapec líbal ruku devadesátileté Ulrice von Levetzow, stejně jako sedmdesát let před ním zamilovaný stařec Goethe. Načež Kosek resumuje, že Mareš vlastně fyzicky propojil dva literární velikány.

Zatímco Stachovým *Rokům* nemůžeme upřít precizní a poctivou práci se zdroji a prameny i určitou narativní eleganci, Koskův text často sklouzává k nesnesitelné výkladovosti. Tučná zvýraznění vedou čtenáře ke klíčovým pojmům (jako jsou třeba „pocity odcizení“), jménům i celým tezím a autor nešetří ani edukativními morálními („Černobílé vnímání světa je svůdné. Zdánlivě morální předpoklad, že všechny oběti holocaustu a stalinských gulagů byli dobří lidé, však neplatí“). Občas se text proměňuje v jakési výpisky z četby, které autor klade vedle sebe, načež mezi nimi hledá souvislosti. V jednom odstavci se propojují Jung, Šalda a – Tomáš Halík. Přidávájí se Hegel, Montaigne, Buber, Patočka, Marx, Lévinas, Heidegger... Sionismus se potkává s kabalou, antroposofií a karmelitánskou mystikou. Načež je čtenář na mnohých příkladech dováděn k poznání, že „také nesympatictí lidé si zaslouží pochopení“ nebo že „mistři humoru bývají velice vážní lidé“.

Výjimka tmavých koutů

Patrně nejadekvátnější reakcí na despekt vůči neživotné literární vědě a interpretaci je studie německého germanisty a filosofa Mathiasa Mayera *Kafkův litotes. Logika a rétorika dvojité negace* (Franz Kafkas Litotes. Logik und Rhetorik der doppelten Verneinung, 2015). Autor na minimálním rozsahu prostřednictvím jediné rétorické figury nabízí originální interpretaci jazykové, stylistické, motivické, žánrové i narativní povahy Kafkova díla. Litotes – tedy dvojitou negaci – nechápe pouze jako rétorickou figuru, ale jako komplexní myšlenkovou figuru, narativní a poetickou strategii, jakkoli ji můžeme dokládat i skrze životopisná fakta. Rozborem konkrétních biografických obrazů (zážitek žíznicího dítěte vykázaného otcem v noci na pavlač, úvahy o nemožnosti manželství či otcovství) analyzuje Mayer litotes jako zkušenost a strategii výjimky. Není to matematický princip, dva záporny nedávají plus, ale „hraniční zkušenost v textu i v životní praxi“. Mayerův esej v žádném případě nechce objevovat závrtné souvislosti života a díla, nalézá však určitý univerzální mentální vzorec či strategii, jež obojí přirozeným způsobem propojuje. Kafku opět vidíme jako pozorovatele, který „činí ve vlastním vědomí pravidlem cosi, co se může u normy vyskytnout jediné jako výjimka někde v tmavých koutech“.

Litotické struktury Mayer demonstruje na úrovni jazykové a stylistické, textově syntaktické, narativní i motivické (například deleuzovské stávání se zvířetem se jeví zcela jinak). Ukazuje litotes dokonce jako nástroj právní hermeneutiky (vyloučení či zahrnutí případných

alternativ a uvážení možností smyslu) coby „legální formu něčeho, co žádnou legální formu mít nemůže“. Prekérní logika této figury potvrzuje, že psaní je okrajovou a mezní existencí. Namísto tradiční sémantické i stylové enigmatičnosti Mayer akcentuje stylistickou cudnost a subverzivní obcházení jednoznačnosti – neboť „litotes výjimku neakceptuje, ale inscenuje ji coby výjimku z výjimky, a tak se vrací do blízkosti pravidla, ale místo aby jej potvrdil, staví proti němu nerozhodnutelnost“. *Zámek* už není „sebeterapií“, nýbrž románem o nepoznatelnosti a nepřístupnosti pravidla.

Mayer nicméně zdůrazňuje, že litotes nepovažuje za interpretační majestát, ale za „sondovací taktiku“. Možná právě podobné sondování vychází vstříc Kafkovu fragmentárnímu psaní. Jedna z takových sond autora například doveďe k tomu, že množství románových i povídkových fragmentů svědčí o Kafkově fixaci na začátky, například na nejistotu probouzejícího se, zda se věci mezitím, co spal, nezměnily. Každopádně síla a moc litotesu, ať už jej vnímáme jako figuru myšlení či vzorec vyprávění, spočívá v jeho radikalitě a rafinovanosti: protože „není odkázán na žádný logický postup, může pravidlo porušit od boku“.

Klec hledá ptáka

Všem těm, kdo v Kafkovi nepřestali vidět člověka, věnují svou knihu *Franz Kafka. Člověk své a naší doby* (2017) básník a překladatel Radek Malý a výtvarnice Renáta Fučíková. Tato publikace žádné zásadní novinky nepřináší – obsahuje tradiční biografické kapitoly (rodina, ženy, židovství, Pražský kruh, úřad, nemoc) a jako přídavek kafkárný, téma Kafka jako suvenýr; ukázky z díla. Kultivovaný text Radka Malého však nesklouzává ke klišé ani k interpretačním stereotypům, kterých se při pohledu na obálku můžeme obávat. V popředí totiž stojí rozkročená figura Franze Kafky jako velké X, v pozadí se nachází byrokratický panoptikon, zvířecí monstrem (něco mezi krtkem a broukem) a Praha.

Naopak překvapivé pointy vyplynou ze způsobu propojení textového a vizuálního vyprávění. Černobílé obrazy Renáty Fučíkové připomínají rytiny nebo daguerrotypie. Občas se tváří jako ornament, jindy komiksovou adaptaci literárního textu. Nefungují ale primárně ani jako dokumenty, ani jako ilustrace. Nejúčinnější jsou tehdy, když si uvědomíme jejich doslovnost – ostatně podobně používá vizuální vyprávění i Kafka. Galanterijní cetky, knoflíky, špendlíky a pentle mohou být pouhou arabeskou zaplňující stránku věnovanou Kafkovu otci, ale také doslovnou konkretizací onoho pozorování, o němž píše Stach. Motiv haraburdí a kramů se v Kafkových povídkách i denících objevuje poměrně často. Ke kapitole Rodinná pouta a krunyře připojuje Fučíková tradiční „grotesku“. V tomto případě se v nekončném ornamentu proměňují pentle ve stetoskop, kůže rukavice v srst zvířete, špendlíky v řeznický nůž... Na jiných stránkách se hlava domlouvá s plícemi, klec hledá ptáka a úsměvy proměňují korzující ženy v přízraky.

Proti doslovnosti některých životopisců stojí doslovnost Kafkových obrazů. Ta však rozhodně nesměruje k jednoznačnosti – je možností a výzvou účastnit se pozorování na absolutní hranici viditelnosti.

Reiner Stach: Franz Kafka I–III (Rané roky, Roky rozhodování, Roky poznání). Přeložil Petr Dvořáček. Argo, Praha 2016, 2017, 2018; 608, 674, 726 stran.
Jan Kosek: Soud nikdy nespí. Stísněná tvořivost Mitteleuropy Franze Kafky. Dokořán, Praha 2018, 168 stran.
Mathias Mayer: Kafkův litotes. Logika a rétorika dvojité negace. Přeložil Martin Pokorný. Malvern, Praha 2017, 148 stran.
Radek Malý a Renáta Fučíková: Franz Kafka. Člověk své i naší doby. Práh, Praha 2017, 104 stran.

JEDNOU BUDEM DÁL

Devítkový rok

ROMAN ROPS-TŮMA

Jestli si myslíte, že když jsme přežili tzv. osmičkový rok, přežijeme už všechno, dovolte, abych vás jemně upozornil, že začal rok devítkový. A s ním další řada populárních výročí. Protože pořádné retro – to je nejlepší lék na přítomnost.

V mrazivém lednu se zahřejeme vzpomínkou na Jana Palacha, který (jakkoli zapáleným byl studentem) sice nedostudoval, ale i tak to dotáhl dál než většina absolventů humanitních oborů. Můžeme se navíc těšit, že každý z obou údů současného politického spektra – hodná pravice a hnusná pravice – si v Palachově vrstevnatém odkazu najde to své: protest proti šíření nepřátelské propagandy, nebo protest proti cenzuře.

Taktně přejdeme osidný 15. březen, kdy se před osmdesáti lety vlastně nic nestalo, jen náš nejbližší momentální přítel a odběratel procházel tou dobou složitým obdobím.

Půst si bohatě vynahradíme v létě, kdy se téhož roku tentýž přítel a odběratel dočasně spojil s naším odvěkým nepřitelem a vznikl pakt Molotov-Ribbentrop. Rusko si tím vynahradilo předchozí zář, kdy bylo v Mnichově společnými silami západní diplomacie zatlačeno do mezinárodní izolace, nám dnes již dobře známé.

Během srpnových dní jistě přijde vhod „mráz, který přichází z Kremlu“ a padesáté výročí prvního výročí okupace naším tehdejším nejbližším přítelem a ochráncem. Národ po roce zase jednou nebyl jednotný, což vyhrězlo až do ulic a nebezpečně připomínalo nepokoje u našich dnešních přátel, kde studenti umírali přirozenou smrtí na následky setkání s Národní gardou. Ale ty si u nás připomínat dozajista nebudeme, svých máme dost.

Pokud v říjnu nechceme slavit Den znárodnění, můžeme si hned nazítří se shovívavým úsměvem připomenout krach na newyorské burze, známý pod indiánskou přezdívkou Černé úterý. Poučení soudobými úspěchy kapitalismu již víme, že ono úterý bylo přinejhorším tmavošedé a že šlo jen o nepatrný glitch v nejlepším ze všech možných světů. Z hlediska dneška, kdy jsme už mnohem chytřejší, můžeme hospodářskou krizi třicátých let považovat za pouhé nachlazení a svým způsobem i za symbolické vítězství Institutu Václava Klause.

Vrchol devítkové sezóny očekáváme samozřejmě v listopadu. Oslava a přehlídka výtvarných posledních třiceti let odstartuje hned na několika místech republiky (hlavně na Národní třídě a na náměstí Václavském a Staroměstském), přičemž pro zachování dojmu doporučujeme se z těchto lokalit moc nevzdalovat – směrem k venkovu – nebo vše sledovat na televizních obrazovkách.

O to bohatší čekáme program: vybraní řečníci budou bilancovat; rozsvítíme lampióny, vlastně svíčky; uctíme památku Martina Šmída; zopakujeme si, co jsou (a co v žádném případě nejsou) fake news; zakřičíme „Babiše do koše“; poděkujeme, že můžeme – a večer bude diskotéka!

Nezáleží, jestli jste uhlobaron, novinář, exekutor nebo třeba arcibiskup. Rozhodně je co slavit a na své si přijde opravdu každý. Na Koncertě pro budoucnost zahráje Lucie i Pražský výběr, a pokud do té doby nebudu ministr vnitra, přijde možná i Petr Janda.

Zůstaňte s námi.

Neviditelná pozorování

Franz Kafka rozjímající

Knižní prvotina Franze Kafky vyšla v českém překladu nejdříve pod názvem Pozorování, později jako Rozjímání. Váhání mezi oběma převody upozorňuje na překvapivé žánrové souvislosti těchto subtilních próz.

MARTIN POKORNÝ

Pod názvem *Betrachtung* vydal Franz Kafka již v roce 1908 sérii osmi krátkých próz v časopise Hyperion a v roce 1912 využil téhož titulu pro svou knižní prvotinu, v níž k původním osmi připojil dalších deset textů. V českém překladu byla vydána nejprve jako bibliofilie v roce 1946 v překladu Jana Řezáče pod názvem *Pozorování*. Vladimír Kafka pro soubor *Povídky* v roce 1964 zvolil titul *Rozjímání*. Které volbě dát za pravdu?

Rozhodnutí pozdějšího překladatele se na první pohled zdá zjevně chybné: slovo „rozjímání“ navozuje představu uvolněného zadumání, nevázaných asociací, které v Kafkových stroze vybudovaných textech rozhodně nenajdeme. Nejnázornějším upřesněním významu titulu se zdá být posloupnost povídek *Ti, kdo běží kolem*, *Pasažér*, *Šaty a Odmítnutí* – první text ze čtveřice si nejspíš snadno vybaví každý čtenář Kafky a i Odmítnutí, líčí anecdotu o vzájemných pohledech mužského vypravěče a krásné dívky, kteří vmžiku poznají všednost druhého, a raději se proto rychle rozejdou, se nejspíš mnohým vepsalo do paměti. Ze zmíněné skupiny textů je patrné, že Kafka svým názvem míní pozorování, a to pozorování nikoli dumavě rozjímavé ani chladně nezúčastněné, nýbrž takové, jež se pozorovatele dotýká a může jím i otřást.

Pohroužení a odstup

Kontrola ve slovnících a v pramenech však odhaluje, že Vladimír Kafka měl se svou volbou více pravdy, než se na první pohled zdá. Název *Rozjímání* totiž reflektuje jeden nepominutelný aspekt, který je v názvu knihy Franze Kafky obsažen. Německé slovo *Betrachtung* – užitý tak samostatně a důrazně jako právě v názvu Kafkovy knížky – mělo v Kafkově době i dlouho před ní tři hlavní významy. Prvním je analýza, teorie, vědecká či argumentačně vybudovaná úvaha. Mimo odborný kontext ovšem jasně převládají jiné dva výklady, totiž náboženský a estetický. J. H. Campe ve slovníku z roku 1807 uvozuje příslušné heslo čtyřmi reprezentativními příklady: „*Betrachtung* malby, domu, uměleckého díla, *Betrachtung* Boží dobroty.“ A tytéž hlavní asociace podle všeho vyvolávalo příslušné slovo i v Kafkově době.

Pokud jde o „*Betrachtung* Boží dobroty“, zde se míní ono kontemplativní rozjímání, které titulem zdůraznil Vladimír Kafka. Jde o pojem, který má kořeny již ve středověké mystice (ve smyslu „vnitřní názor“, „pohroužení do Božích skutků“) a jeho klíčové

postavení zvláště pronikavě dosvědčují věty z německého překladu spisů svatého Alfonse z Liguori v polovině 19. století: „*Betrachtung* je morálně nezbytná pro všechny věřící“, „Kdo se necvičí v *Betrachtung*, nepozná, v čem chybuje“, a především: „Hřích a *Betrachtung* nemohou existovat vedle sebe.“ Rozjímání, o němž tu je řeč, je soustředěně badavým povědomím o vlastním postavení vprostřed světa – tak jako u Kafky v povídkách *Bída starého mládence* a *Obchodník*.

Z citovaného slovníkového hesla již vyplynulo, že třetím hlavním významem je pozorování či „hledění“, zvláště estetické. Pohledem skrz plot začíná celý Kafkův povídkový soubor; pohled přes okno má ústřední místo v *Roztržitém vyhlížení*, *Cestě domů* i *Oknu do ulice*, další varianty pohledu jsou prominentní v povídkách *Pasažér* či *Šaty a koneckonců* i v podobenství *Stromy*, jež nás nutí k jemné, a přitom zásadní změně vidění. „*Krásno* dosahuje svého působení již při pouhé *Betrachtung*, pravda vyžaduje studium,“ prohlašuje Schiller v často citované větě. Právě Schiller je však zároveň významným svědkem toho, že náboženská a estetická *Betrachtung* nestojí coby slovníkové položky jednoduše vedle sebe, ale mohou si konkurovat. V pětadvacátém listu *O estetické výchově* (1794, česky 1942) totiž píše: „*Betrachtung* představuje první liberální poměr člověka k veškerenstvu, jež ho obklopuje.“ Jestliže tedy u svatého Alfonse byla *Betrachtung* pramenem pokory, u Schillera je důrazně definována jako pramen svobody.

Kafka zjevně navazuje na obě naznačené sémantické linie: staví před nás momentky, postřehy, chvilkové pohledy, které ale – díky absenci širší vyprávěcí souvislosti – mnohdy působí dojmem neurčitěho trvání a zároveň do sebe vtahují souvislost celého života a jeho váhy. *Pozorování* i *Rozjímání* jsou stejně oprávněnými i stejně kritizovatelnými překlady názvu (a žánrového zařazení): musíme se je pokusit vnímat ve vzájemné provázanosti a v možnostech proměn. Zároveň je sám nálež této dvoutvárnosti, kterou běžný úzus v takto silně míře neumožňuje, argumentem pro domněnku, že Kafkova sémantická paleta byla při volbě názvu – přinejmenším podvědomě – ještě širší.

Spatřené břímě

Když od pravých etymologií přejdeme k těm falešným, ale potenciálně sugestivním, nabízejí se tři další možnosti: oděnění (*Tracht*),

náklad, břímě (také *Tracht*) a shoda či rozkol (*Eintracht* a *Zwietracht*) – slovo *Eintracht* emfaticky zaznívá v závěru *Okna do ulice*; k motivu šatů se vztahují *Šaty* a *Odmítnutí*. Ponechejme otevřeno, zda a do jaké míry tyto aluze přičíst samotnému Kafkovi či jeho implicitnímu jazykovému citu; jisté je, že nám mohou posloužit jako mnemotechnická a interpretační pomůcka.

Neboť váha a lehkost jsou tím zásadním třetím elementem, který do žánru kafkovské *Betrachtung* nepochybně vstupuje. Předmětem badavého nahlížení, při němž je ve hře celek života, je v Kafkově prvotině moment vratkosti. „Dole vidíte světlo slunce (...) na dětské tváři děvčátka (...) a zároveň na ní vidíte stín muže (...) Potom muž přejde a tvář dítěte je úplně jasná.“ Tak zní „děj“ osmiřádkové povídky s názvem *Roztržitě*, respektive *Rozptýlené vyhlížení*, která se k názvu celého souboru hlásí nejpřímočařeji. Jiným bodem překlopení je vyběhnutí před dům nebo zatočení do lesa v *Dětech na silnici*, náhlé rozhodnutí jít večer ven v *Nenadálé procházce* nebo lehké poklepání na rameno, kterým se vypravěč v *Odhalení šejdíře vymaní z moci*, „lapače venkovanů“ (*Bauernfänger*), jak by zněl otrocký překlad výrazu pro šejdíře, jehož složky Kafka uvádí do hry: „A byl jsem přece v tom městě už několik měsíců, domníval jsem se, že znám skrz naskrz tyhle šejdíře, co za noci proti nám vystupují (...) s rukama vztaženými (...) jako by si hráli na schovávanou.“ Avšak ono zhoupnutí, k němuž náhle dojde, když miskou přetížíte o jediné zrnko nebo posunete rameno o šíři vlasu, může vynášet i klesat, přinášet energičnost i únavu: po *Nenadálé procházce*, jež srší čínorodostí, následuje takřka ironicky pojmenované *Rozhodnutí*, v jehož závěru vypravěči zbývá leda „přejíždět si malíčkem po obočí“.

Tím závažím, jež rozhoduje, mohou být vlastní šaty („převléknete si kabát, okamžitě jste oblečen na vycházku“; „máš na sobě tafetové plisované šaty (...) a přece se (...) chvílemi usmíváš“), může jím být shoda či rozkol s druhými, případně hravý, harmonický střet (srovnej úvodní *Děti na silnici* se závěrečným *Trápením*) a šaty mohou shodu či rozpor zprostředkovat (*Pasažér*, *Odmítnutí*). Podstatný však je onen pocit, že táž tíže, která mě na „šťastné“ misce vah obdařuje pocitem vzletu, mne na druhém rameni – od něhož jsem oddělen jen netušeným bodem rovnováhy – stáhne dolů.

Vítězné porážky

Soubor *Betrachtung* před nás staví geometricky přesné nárysy oněch mezních linií, které jsou v *Popisu jednoho zápasu* (1905, česky 1968) a ve *Venkovském lékaři* (1917, česky 1931) využity v groteskním a fantastickém rejstříku. Kafkova prvotina má v podstatných ohledech blíže k ranému Wittgensteinovi („Svět šťastného je jiný než svět nešťastného“) a ranému Musilovi než k onomu Kafkovi, „jehož všichni známe“.

Kafkova prvotina je radikálně imanentní, a právě touto radikalitou navazuje na křesťanskou *Betrachtung* a mění ji: předmětem badavého pozorování, ve kterém jsem sám v sázce, nejsou mé hříchy ani Boží velikost, nýbrž jemná gesta, tíha a lehkost vlastního těla či tváře, atmosféra místností a hranice dveří a oken a v největší obecnosti či spíše hloubce elementární pocit života a vzmachu či naopak skleslosti a únavy. Jediným metafyzickým prvkem Kafkovy prvotiny je rozdíl mezi skutečností a zdáním, i ten se ale zhoupává takřka v naší vlastní hrudi, když se oddáváme snu o štěstí (*Výlet do hor*; *Touha stát se indiánem*) nebo zjišťujeme, že pravým vítězstvím je porážka (*K úvaze pánům jezdcům*): „Porážení mají ústa sevřená a zlehka poklepávají na krk svým vesměs řehťajícím koňům.“

Autor je komparatista a překladatel.

O SNADNO OVLIVNITELNÝCH ROMANOPISCOVÝCH POSTAVÁCH



Tom Gauld: Pečeme s Kafkou



Představení *Lov* je zároveň zábavné i duchaplné. Foto Viktor Šorma

Smrtelná doslovnost

Režisér Dodo Gombár završuje angažmá ve Švandově divadle adaptací románu Roberta Schneidera *Bratr spánku*. Poselství příběhu o zmrzačeném, ale geniálním chlapci a komunitě, která není s to se s jeho výjimečností vyrovnat, bohužel tlumočí divákům příliš polopaticky.

DOMINIK MELICHAR

Ve Švandově divadle končí jedna éra. Po osmi letech uměleckého šéfování odchází ze smíchovské scény Dodo Gombár a loučí se vskutku velkolepě – do své poslední inscenace obsadil kompletní herecký soubor divadla. Ani výběr látky nebyl neambiciózní – sáhl rovnou po jedné z nejprodávanějších německých knih posledních desetiletí, románu *Bratr spánku* (1992, česky 2001) Roberta Schneidera. Pro divadlo ho adaptovala spisovatelka a dramatička Kateřina Tučková, která se Schneiderem sdílí zájem o různě utlačované menšiny, ať už charakteru národního, fyziologického nebo konfesního. *Bratr spánku* pojednává o zmrzačeném, ale geniálním chlapci a jeho nesnášenlivém okolí. A také o smrtící lásce.

Obavy z neznámého

Gombár je v aktuálním repertoáru svého domovského divadla jako režisér podepsán ještě pod inscenacemi *Krysař* (2016) a *Lámání chleba* (2017). V kontextu těchto her se sázka na *Bratra spánku* v zásadě jeví jako logický krok. *Krysař* a *Lámání chleba* jakožto díla zpracovávající historickou látku, v nichž rovněž defilují svým způsobem poznamenání jedinci, de facto připravila pro *Bratra spánku* půdu – jako by šlo o dovršení pomyslné trilogie. Aktuální inscenace zahrnuje množství velkých témat: odstrkovaného génia, boží

zázrak, všeobjímající lidskou hloupost, tajemství rurální zemitosti, naděje, zklamání, lásku i smrt. Hlavní hrdina, mladík Elias Alder, utrpí úraz, který ho navždy fyzicky zohyzdí, zároveň v něm ale probudí nevídaný dar sluchu a hry na varhany. Uzavřená horská komunita pro něj však nemá pochopení a i přes viditelné úspěchy, kterých Elias dosahuje, ho donutí k žalostnému konci.

Román má jedinečné předpoklady stát se velkolepým a zároveň komorním divadlem (však už byl zfilmován i převeden do opery). Nadčasová látka „obav z neznámého vedoucích k nesnášenlivosti“ koneckonců konfrontuje i dnešní realitu. Členové komunity se navzájem podporují ve vlastní omezenosti a utvrzují ve své zdeformované pravdě. Potenciál pro angažované divadlo je jasný. Gombár se svým tvůrčím týmem ale s látkou pracovali poměrně rozpačitě. Jacob Erftemeijer v hlavní roli proplová dějem v duchu „kristovského komplexu“, s prázdným pohledem upřeným kamsi do dále. Zásadní scéna, která má ospravedlnit titul díla a připravit klíč k porozumění závěrečnému finále, během nějž do zapadlé vsi přichází potulný kněz a vyzývá občany k volné lásce, se odbude zhruba v polovině představení éterickou, křečovitě vyznívající vsuvkou, která je na předchozí i následující děj vyložené „našroubovaná“. Přemlouvání faráře starým varhaníkem, ať si jde s chlapcy zavdat do hospody, už vyložené evokuje Jiráskův Hronov.

Naopak je třeba vyzdvihnout zcela ojedinělý výkon Andrey Buršové v roli Eliasovy matky. Od začátku do konce nepolevila a svou postavu skutečně žila – a že skýtala nejrůznější polohy, od submisivní manželky přes milující i nenávistnou matku až po kajícínu, leč hřešící služebnici boží.

Komentátorka dění

Odkaz na lidskou omezenost – tato možnost přesahu jinak spíše realistického příběhu 19. století do současnosti – se nicméně ztratil v upjatosti celku, který jako by patřil do doby před sto lety. Dokladem budiž i dnes už nevídaná postava komentátorky dění a zároveň porodní báby v podání Bohdany Pavlíkové, která jediná se ve svých replikách obracela přímo k divákovi. Taková postava se objevuje v kusech, jejichž režiséři nejsou schopni

zásadní poselství předat jinak než doslovným komentářem. Například: „O kolik nádherných lidí už asi tento svět přišel, protože je Pán Bůh nechal zrodit tam, kde svůj dar nemohli uplatnit?“ Je to hezké a moudré, ale je nutné to takhle explicitně kázat z jeviště? To skutečně chodí do Švandova divadla diváci, kteří si to nedomyslí z představovaného? Nebuží právě díky podobným doslovnostem lenost, která se ráda vtěluje do siláckých řečí a populistických nesmyslů?

Bratr spánku Dodo Gombára a Kateřiny Tučkové je v posledku řemeslně kvalitně udělanou inscenací a do Švandova divadla bezpochyby patří. I kameni musí být jasné, že lidé jako Elias jsou obětmi a je třeba na to upozornit. Bohužel se tak děje způsobem nedotaženým a nebezpečně zkratkovitým.

Autor je divadelní a literární kritik.

Robert Schneider, Kateřina Tučková: *Bratr spánku*.

Režie Dodo Gombár, dramaturgie Martina Kinská, scéna Lucie Labajová, kostýmy Lenka Odvárková, hudba a zvukový design Jacob Erftemeijer, Kryštof Blabla, hrají Jacob Erftemeijer, Tomáš Červínek, Denisa Barešová, Jan Novotný, Andrea Buršová, Bohdana Pavlíková ad. Švandovo divadlo, Praha, premiéra 8. 12. 2018.

Hrůza národního lovu

Soubory Holektiv a Bratři v tricku vytvořily velkou novocirkusovou grotesku *Lov* s podtitulem *Myslivecká romance plná cirkusových trofejí*. Ve shodě s aktuálními trendy zkomponovali mladí artisté své exhibice fyzické obratnosti do zábavného, lidového, a přitom inteligentního divadla.

NINA VANGELI

Do lesíčka na čekanou šel mladý myslivec... Každé malé, i nenapravitelně městské dítě

v Česku, které živého zaměstnance lesní správy nikdy nevidělo, má „myslivečka“ velmi záhy ve svém slovníku. Je obsažen v prvních písních, s nimiž se seznámí. Protože poblíž myslivečků se (často hned v následujícím verši) vyskytují mladistvé osoby ženského pohlaví, tedy „panenky“, druh místní české koré, brzy vyrozumíme, že v souvislostech české venkovské kultury je nutno chápat „myslivečka“ jako lokální mužský erotický idol, součást české erotické kultury. Ne ovšem té dnešní, ale romantického začátku minulého století s jeho společenskými rituály. Vždyť hon je rituál a má své skutečné oběti. Jsme krutá společnost, královsky se bavící usmrcováním druhých živých bytostí.

My ovšem známe český les z té sentimentální stránky; známe tam i místa, „kam ptáci, laně chodí pít“. A v tomto lyrickém, ale hlavně ironickém duchu začíná představení *Lov*, vytvořené mladými umělci nového cirkusu – dívčí skupinou Holektiv (Karolína Křížková, Eva Stará a Andrea Vykysalá) a duem mladých mužů Bratři v tricku (Adam Jarchovský a Václav Jelínek) pod režijním vedením Veroniky Riedlbauchové. Holektiv se v představení zabývá plus minus parterní akrobacií, hlavní doménou Bratří v tricku je žonglování.

Živí pojídají mrtvé

Mladé dámy jsou vystudované tanečnice (Duncan Centre, AMU), které se však na život a na smrt zamilovaly do nového cirkusu. S velkým pohybovým půvabem se na úvod představí jako stádečko laněk. Laně se ohlížejí přes vystrčené zadečky, před sebou nesou kopýtká pěstí. Plaše a citlivě reagují na každý zvuk. Les je naznačen dvojími nebo trojími štaflemi, které slouží i jako artistické nářadí. Epická linka je tvořena anekdotickým průběhem lovu, při němž lovci s flintami v rukou pronásledují plachou zvěř a chvílemi se sami ve zvěř mění. Někdy mají v rukou místo flint bílé žonglovací kužele, které se ovšem mohou stát i jeleními rohy, někdy žonglují i kudlami. Žongléři navíc umějí vydávat expertní zvířecí zvuky, troubit a chrochtat – také oni jsou klauny.

Dívky i mladí muži skáčou z rolí lidských person do rolí zvířat a zpět, z role lovce do role loveného, celé to poměrně složité tkanivo představení se jim však daří udržet srozumitelné a zábavné. Mezi základním příběhem, který končí ulovením laní a následnou hostinou, se odehrávají artistické výstupy akrobatické, žongléřské, silové – a to vše je velmi vynalézavě zapředené do narativu a grotesky. Najde se i čas na vtipné zcizovací, sebeironizující efekty. Nejsou tu hluchá místa a představení šlape až k závěrečné hostině, na níž živí pojídají mrtvé.

Myslivecká úchylka

Počkej na mě, má milá, zastřelím ti jelena... Představení je klauniáda a vyluzuje ustavičně na tváři diváků lehký úsměv. Ovšem navádí i k alternativnímu čtení. Toto druhé čtení přináší svědectví o myslivecké úchylce našeho národa, o jeho hodnotách, jeho žravosti, jeho usměvavé krutosti, v níž se i milostný cit spojuje s vražednou trofejí. Češi se tu nejvíce jako národ básníků křišťálových studánek, ale spíše jako národ špajzlů plných mrtvol. A v pánsko-dámském rozdělení rolí je to i zpráva o ženském plemeni coby lovné zvěři.

Představení *Lov* je u publika velmi úspěšné. Je to tím, že je lidové a zároveň duchaplné. Je velmi zábavné, ale jeho vzkaz – chcete-li jej tak čist – je i krivým zrcadlem bodré národní povahy. V kolotoči gagů, artistických výkonů a zábavných groteskních obrazů je těžké pochopit, zda vzkaz byl formulován záměrně, či zda snad sdělení vyvstalo samo, vedeno jakousi vlastní nevyhnutelností. Český les je krutost sama a hrůza národního lovu vyvstává sama o sobě, silou své existence.

Autorka je taneční publicistka.

Veronika Riedlbauchová & kol.: *Lov*. Režie

Veronika Poldauf Riedlbauchová, výprava Marianna Stránská, hudba Julie Lupačová, hrají Andrea Vykysalá, Karolína Křížková, Eva Stará, Adam Jarchovský, Václav Jelínek. La Fabrika, Praha. Premiéra 11. 4. 2018, psáno z představení 15. 12. 2018.

Autor je mrtev, ať žije autor!

The Other Side of the Wind Orsona Wellese

Sestřih materiálu z nedokončeného filmu Orsona Wellese ze sedmdesátých let The Other Side of the Wind byl premiérově uveden na loňském festivalu v Benátkách a je ke zhlédnutí na streamingovém portálu Netflix. Wellesovo zamýšlení nad filmovým autorstvím je sofistikovanou, mnoháúrovňovou mystifikací.

MARTIN ŠRAJER

Produkční společnosti každoročně nominují své kandidáty na jednotlivé kategorie Oscarů. Netflixem byl na cenu pro nejlepšího režiséra navržen třiatřicet let mrtvý Orson Welles, a to za film, nad jehož finální podobou neměl kontrolu. Pro Wellesův život a dílo jsou obě skutečnosti natolik příznačné, že působí jako další z jeho potměšilých mystifikací.

F jako falzifikát

Když americký rozhlas v roce 1938 vysílal adaptaci *Války světů*, sugestivní imitace zpravodajského vysílání některé posluchače přesvědčila, že lidstvo skutečně čelí mimozemské invazi. Autorem rozhlasové hry, dnes pravidelně zmiňované v učebnicích mediální teorie, byl tehdy triadvacetiletý Orson Welles. Jeho režijní debut *Občan Kane* (Citizen Kane, 1941), jeden z nevlivnějších filmů klasického Hollywoodu, pro změnu začíná sekvencí přesvědčivě napodobující konvence dobových filmových týdeníků. O krok dál ve stírání hranic mezi fikcí a realitou zašel Welles v dokumentu o podvodnících *F jako falzifikát* (F for Fake, 1974), který je sám podvrhem. Jednalo se o jeho poslední dokončený celovečerní film. Welles sice získal obdiv cinefilů, ale s hollywoodskými producenty celý život sváděl nevyrovnaný boj. Málokterý z jeho studiových filmů se do kin dostal v zamýšlené podobě a beze zbytku naplňoval původní autorský záměr.

V pozdější fázi své kariéry Welles točil podle toho, jak se mu dařilo shánět peníze od mecenášů. Postmoderní pastiš o smrti, stárnutí a mediálním zkreslování reality *The Other Side of the Wind* byl jedním z řady projektů, které za svého života kvůli finančním, ale také právním, politickým či castingovým potížím nedokončil. Natáčení probíhalo s přestávkami v letech 1970 až 1976, kdy Welles pořídil téměř sto hodin materiálu. Nad dílem následně ztratil kontrolu z důvodů podrobně popsanych dokumentem *They'll Love Me When I'm Dead*, který Netflix uvedl zároveň s *The Other Side of the Wind*.

Právě angažmá streamovací společnosti uvedlo v roce 2015 do pohybu dění okolo dlouho nedostupných negativů. Tým expertů vedených producentem Frankem Marshalllem a Wellesovým přítelem Peterem Bogdanovichem na základě různých verzí scénáře a množství poznámek zdigitalizoval a zrestauroval dochované záběry. Ty byly posléze poskládány do víceméně koherentního tvaru a prošly postprodukčními úpravami, zahrnujícími kromě nahrání dialogů, zvuků a hudby Michela Legranda také drobnou výpomoc CGI. Kromě Netflixu se tak na zhmotnění představy o filmu, který by legendární americký režisér nejspíš býval natočil, podílelo i trikové studio ILM. Obě společnosti přitom paradoxně reprezentují též výrobní systém, vůči němuž se Welles s postupujícími roky stále jízlivěji vymezoval. Zároveň ale zřejmě nikdy nepřestal toužit po přijetí do hollywoodské síně slávy – stejně jako protagonista jeho filmu.

Kronika ohlášené smrti

Filmový režisér Jake Hannaford se po několikaletém evropském exilu vrátil do Ameriky, aby využil zvýšeného zájmu tamějších filmových nadšenců o svou osobu a pokusil se o comeback. Těžištěm vyprávění, které se z velké části odehrává v předvečer Hannafordovy smrti, je oslava jeho sedmdesátých narozenin. Kromě kolegů a přátel se jí účastní různí dokumentaristé, novináři a fanoušci vyzbrojení kamerami – významnou část snímku *The Other Side of the Wind* tvoří právě koláž záběrů z jejich aparátů. Variace na množství střídajících se hledisek z *Občana Kanea* předznamenává mediálně přesycenou přítomnost, kdy se kronikářem může stát každý majitel chytrého telefonu. Pseudodokumentární prezentace příběhu je současně Wellesovou reakcí na filmy natáčené

v šedesátých letech v duchu tehdy populárního stylu cinéma vérité: zoomování, velké detaily, prudké švenky, špatně nasvícené záběry, pohledy do kamery a střih tak frenetický, že nestačíme sledovat, co se děje. Zesílení znaků daného stylu oslabuje srozumitelnost sdělení a obrací naši pozornost k povaze vyprávění. Paralelně s konstruováním obrazu jednoho člověka probíhá reflexe způsobu této konstrukce.

Hannaford doufá, že díky večírku získá kapitál potřebný k dokončení filmu, který se také jmenuje *The Other Side of the Wind*. Scény z oslavy narozenin jsou prokládány jeho ukázkami, přičemž snaha promítnout všechny natočené pasáže filmu motivuje změny prostředí, v nichž se příběh postupně odehrává. Hrdinu po celou dobu obklopují fikční verze reálných přátel Orsona Wellese. Peter Bogdanovich, patřící v sedmdesátých letech k velkým režisérským nadějím, hraje ambiciózního režiséra Brookse Otterlakea. Hollywoodská hvězda německého původu Lilli Palmerová ztvárnila divu připomínající Marlene Dietrichovou, se kterou Welles natočil *Dotek zla* (Touch of Evil, 1958). Norman Foster, Wellesův kolega z dob působení v divadelní společnosti Mercury Theatre, hraje Hannafordova asistenta Billyho. Filmový historik Joseph McBride, který o Wellesovi napsal knihu, byl obsazen do role publicisty, který píše o Hannafordovi text. Samotný stárnoucí patriarcha pak svými rasistickými projevy a zálibou ve střelných zbraních připomíná především Ernesta Hemingwaye, jenž spáchal sebevraždu též den,

protagonisty. Auteuristické přesvědčení, že umělce můžeme lépe poznat na základě jeho díla, ve filmu prosazované přemoudřelou filmovou kritičkou Julií Richovou, ovšem naráží na skutečnost, že Hannafordův film vypovídá zejména o jeho snaze vetřít se do přízné mladých cinefilů. Jde o sebestředný blábol plný líbivých širokoúhlých kompozic, erotického dusna a laciné freudiánské symboliky, v jehož vrcholné scéně polonahá Oja Kodar čelí obřímu plápolajícímu falu.

Welles se parodií domyšlivého umění pošklebuje hollywoodským filmařům, kteří na přelomu šedesátých a sedmdesátých let tupě přejímali podněty z avantgardy a evropské umělecké kinematografie, a dává najevo, že sám si od podobných módních trendů dokázal udržet odstup. Příznačný je jeho dobový rozhovor s Jeanne Moreauovou, přítomný v *They'll Love Me When I'm Dead*, v němž tvrdí, že *The Other Side of the Wind* úmyslně natáčí „s maskou“, tedy stylem, který mu není vlastní.

Otázku, jaký byl Hannaford člověk, tak překrývají pochybnosti nad tím, o kom film – případně film ve filmu – vlastně vypovídá. Interpretovat Hannafordův životní příběh skrze jeho rozpracovaný opus je podobně scestné jako domnívat se, že nám *The Other Side of the Wind* pomůže lépe pochopit Orsona Wellese. Základní poznání, jež si z Wellesovy filmové závěti lze odnést, spočívá symptomaticky v tom, že jakákoliv snaha rekonstruovat život autora prostřednictvím jeho díla bude nutně nespolehlivá a zavádějící.



Orson Welles se parodií domyšlivého umění pošklebuje hollywoodským filmařům. Foto Netflix

kdy se film odehrává, nebo machistické režiséry klasického Hollywoodu, jako byli John Ford, Howard Hawks nebo John Huston, Wellesem škodolibě obsazený do hlavní role. Nad Wellesovým obdivem vůči těmto legendám každopádně převažuje snaha kriticky se vypořádat s hodnotami, které zosobňují.

Kromě Hollywoodu, od něhož se mu sice dostalo obdivu, ne však podpory, se Welles vypořádává s vlastním odkazem – zejména tím, že ženským postavám a jejich sexualitě poskytuje větší prostor než ve svých dřívějších filmech (zásluhu na tom mohla mít jeho tehdejší partnerka Oja Kodar, spoluautorka scénáře). Nabízelo by se proto vnímat Hannaforda jako Wellesovo alter ego, film ovšem problematizuje nejen tuto interpretaci, ale autobiografické čtení jako takové.

Otázka autorství

Ukázky z Hannafordových filmů navenek podobně jako flashbacks v *Občanu Kaneovi* slouží dotvoření psychologického portrétu

A je tu ještě další rovina: podobně jako Welles před osmdesáti lety předstíral, že na Spojené státy zaútočili Marťani, předstírá snímek slavnostně uvedený na loňském benátském festivalu, že je filmem Orsona Wellese. Nakonec jde o mystifikaci na více úrovních, než autor původně zamýšlel. Můžeme nicméně věřit, že disharmonický, v mnoha ohledech nedokonalý kompilát různých stylů, nálad a myšlenek představuje to nejlepší, co bylo vzhledem k okolnostem možné vytvořit. Byť opět nejde o důsledné naplnění tvůrčí vize. V tomto ohledu *The Other Side of the Wind* příběh Wellesova života odráží vcelku věrně.

Autor je filmový publicista.

The Other Side of the Wind. USA, Francie, Írán, 2018, 122 minut. Režie Orson Welles, scénář Orson Welles, Oja Kodar, kamera Gary Graver, hudba Michel Legrand, střih Bob Murawski, Orson Welles, hrají John Huston, Oja Kodar, Stéphane Audranová, Mercedes McCambridgeová, Paul Mazursky, Henry Jaglom, Dennis Hopper, Cameron Crowe, Peter Bogdanovich ad.

Smutkem k lepšímu světu

Kniha obrazů Jeana-Luca Godarda

Do českých kin se dostal nový snímek Jeana-Luca Godarda *Kniha obrazů*. Režisérův filmový esej se tradičně obrací k filmovému umění a jeho smyslu v současném světě, tentokrát zejména v souvislosti s naším vztahem k arabské civilizaci, a konstatuje, že nikdy nebudeme tak smutní, aby se svět stal lepším.

ONDŘEJ PAVLÍK



Zdánlivě vytržené výjevy z arabského pobřeží paradoxně dokážou navodit dojem věrohodnosti. Foto Casa Azul Films

Jean-Luc Godard dnes není ani tak filmovým autorem, jako spíše značkou. Osmaosmdesátiletý režisér natáčí a posílá videovzorky či festivalové znělky, ale do Cannes své filmy osobně nedoprovází a novinářům se při tiskové konferenci zjevuje jako simulakrum na obrazovce chytrého telefonu. Jeho velvyslancem je kameraman, producent a blízký spolupracovník Fabrice Aragno, který dává rozhovory médiím a o posledních filmech značky JLG dokáže zasvěceně hovořit. Kdo tedy za těmito filmy skutečně stojí a jaký má na ně vliv? Nejnovější snímek *Kniha obrazů* z jistého úhlu připomíná fanouškovský kompilát – na kousky rozstříhaný slovník Godardových životních témat a zájmů, včetně mnoha filmových autocitací. Současně je ale dílem intimním a křehkým, plným zatmavených proláklín a mlčenlivých pauz, do nichž tiše, a přesto sverpě zaznívá autorův stařecký hlas. „Et cetera, et cetera...”

Anarchistický slabikář

Oproti předchozím dvěma Godardovým celovečerním filmům *Socialismus* (2010) a *Sbohem jazyku* (Adieu la langue, 2014), které obsahovaly původní inscenované pasáže a v druhém případě také ikonoklastickou práci s 3D formátem, směřuje *Kniha obrazů* k rušné koláži, seskládané takřka výhradně z převzatých materiálů a referencí. Zároveň se tu ale znovu objevuje charakteristické členění do kapitol, tentokrát do pěti, podle počtu prstů lidské ruky. V nich se film, podobně jako v sérii *Histoire(s) du cinéma* (Historie filmu, 1988–1998), režisér oddává dekonstrukci mediálních obrazů a jejich účinku, avšak dostává se ještě o něco dál. Ohledává vztah euroatlantické kultury k arabskému světu a nepřímo se ptá i po úloze kinematografie v 21. století, tedy v epoše, ve které raší nové typy uměleckého vyjádření a film spolu s institucí biografu pomaličku koroduje v muzejní exponát.

Nahlédneme-li Godardovu tvorbu jako svého druhu kroniku filmového média, bude se v ní film vždy vyjevovat jako pokřivený odraz v zrcadle, jako rozvrtný, anarchistický slabikář aktuálně využívaných technologických zákonitostí a formálních postupů. To platí i pro *Knihu obrazů*, která ještě naléhavěji než předchozí režisérovy snímky zpřítomňuje a dovádí do krajnosti některé typické rysy digitální a digitálně konzumované audiovizí. Útržky z filmů se div že nerozpadají na abstraktní shluky pixelů, zamrzají v pohybu a vytrácejí se stejně náhle, jako se objevují. Obrazy náhodně mění formát, roztahují se a smršťují, jako kdyby kdesi v pozadí nezkušený uživatel

programu pro přehrávání videa tápavě klikal na nabídku v menu. Snímek tak vysoce fragmentárním stylem evokuje sledování starých nedostupných filmů v bezedných archivech YouTube, kde do sebe narážejí klipy různé kvality a délky, ukázkou a videoeseje, slavná fikční díla a záběry pořízené iPhone.

Islám a ropa

V části nazvané Remaky přitom Godard netematizuje pouze předělávky či konverzi filmů v primárně technologickém smyslu, kdy v přesyceném online prostředí dochází k tříštění, mísení a rekontextualizaci původně souvislých filmových materiálů. Současně posouvá do absurdní polohy konvenci filmové aluze, při níž dílo odkazuje k jinému dílu a do jisté míry jej pozměňuje či komentuje. Pasáž z filmu *Johnny Guitar* (1954) například nemá upomínat jen na slavný western Nicholas Raye, ale rovněž na komediální melodrama Pedra Almodóvara *Ženy na pokraji nervového zhroucení* (Mujeres al borde de un ataque de nervios, 1988), v němž se tatáž scéna objevuje také. Zatímco v Almodóvarově filmu ji ale sledujeme částečně bez zvuku, v *Knize obrazů* pro změnu vypadá obraz. Jde tak o rozvěrně obměněnou citaci citace, která není jen cinefilním pomrknutím pro zasvěcené, ale také komentářem k excesivní sebereflexivitě současných filmů. Pokud se kinematografie sebepožíračsky zavíjí sama do sebe, jak se může dále vyvíjet? A má vůbec potenciál otevírat nové obzory, nebo je spíše konzervuje a uzavírá?

To jsou otázky, které *Kniha obrazů* otevírá jak ve vztahu k samotným filmům a jejich sledování, tak ke světu, jež filmy určitým způsobem reprezentují. A právě reprezentace a její ozvěny a účinky – především ve vztahu k arabské kultuře – jsou dalším zásadním tématem snímku. Zde Godard ideově vychází ze svých propalestinských postojů, a navazuje tak zejména na vlastní tvorbu ze sedmdesátých let, mimo jiné na středometrážní počin *Ici et ailleurs* (Tady a jinde, 1976), ve kterém souběžně portrétoval život francouzské a palestinské rodiny. V *Knize obrazů* Godard vcelku lakonicky konstatuje, že Západ ve skutečnosti Arábie nikdy nezajímala, zato jej zajímal islám či ropa. Doprovodný vějíř obrazů sestává z tak rozmanitých zdrojů, jako jsou šoty televize Al-Džazíra, amatérské záběry pouličních explozí nebo útržky blízkovýchodních filmů, jež k nám ani přes festivalový okruh prakticky nepronikají.

Kvalitativně zcela odlišnou vizi dnešního Orientu působivě zprostředkovávají především původní záběry arabských ulic či přímořské krajiny, jež Aragno pořídil výhradně pro potřeby snímku. Digitální, až nepřírozeně

sytě barevná stylizace indigových a oranžových odstínů tyto záběry podává jako umělé „reprezentace“, byť tentokrát s přiznaně romantizujícím tónem. V souladu s Brechtovým názorem, že jediné fragment má punc autenticity, ovšem právě tyto zdánlivě vytržené výjevy paradoxně dokážou navodit dojem věrohodnosti. Snad i proto, že jsou v diametrálním rozporu s obrazy, které k nám jinak z této části světa dennodenně přicházejí.

Kurátorovaná realita

Jakkoli se nabízí vidět v Godardovi solitéra, jehož po mnoho dekad kultivovaná umělecká a myšlenková radikálnost v současnosti těžko hledá srovnání, není to tak úplně pravda. Svou koncentrací na vztah mezi Západem a Blízkým východem má *Kniha obrazů* docela blízko k posledním esejistickým filmům britského dokumentaristy Adama Curtise *Bitter Lake* (2015) a *HyperNormalisation* (2016). Také Curtis tvoří audiovizuální koláže a kritiky v nich zkoumá skryté a málo reflektované ideologické představy západní společnosti, včetně vazeb k různým mediálním fantomům. Zatímco ale Curtisova invence spočívá v tvorbě svůdných vysvětlujících narativů, ve kterých jedna věc nečekaně ústí v druhou, Godard je o poznání avantgardnější a básnivější.

Když v *Knize obrazů* zaznívá, že „nikdy nebudeme tak smutní, aby se svět stal lepším“, jde o poetické vyjádření kolektivně sdílené, v přílišném pohodlí zakotvené neochoty přimět se k činům a tváří v tvář globálním výzvám konečně jednat. Na podobné problémy z jiného úhlu naráží i Curtis. Podle něj se dnes ocitáme v jakýchsi zpětných smyčkách, uzavřených komorách plných ozvěn, které nám znemožňují proniknout za hranice naší pečlivě kurátorované virtuální reality. Oba tvůrci, Godard i Curtis, si zároveň uvědomují, že nám dnes více než cokoliv jiného schází nadějná utopická vize s mezinárodním přesahem. Záběr s malujícím dítětem, který Godard nechal ke *Knize obrazů* natočit jako vůbec první a teprve dodatečně se jej rozhodl zařadit na konec nové verze filmu určené pro galerijní projekci, je možná jedním ze symbolických klíčů k takové utopii. Představuje zdravé bezprostřední schopnost vymýšlet a tvořit, nezatiženou nánosy vštěpených myšlenkových či estetických vzorců. Schopnost vidět budoucnost jako bílé plátno, které se může proměnit v nápaditý obraz se zostřenými konturami. Autor je filmový publicista.

Kniha obrazů (Le Livre d'image). Švýcarsko, Francie, 2018, 84 minut. Režie, scénář a střih Jean-Luc Godard, kamera Fabrice Aragno. Premiéra v ČR 29. 11. 2018.

Příliš mnoho dat

Jaký smysl mají v současnosti indie labely?

Přestože prodeje hudebních nosičů už dlouhá léta klesají, po celém světě neustále vznikají nová nezávislá vydavatelství nejrozumnějšího zaměření. Jaké jsou pohnutky jejich zakladatelů a o čem vypovídají statistiky, které nám poskytují streamovací služby a nová média?

ZUZANA PŘIKRYLOVÁ

Není žádná novinka, že hudební průmysl našeho tisíciletí zažívá bouřlivé proměny a spolu s ním i hudební vydavatelství. V důsledku krize se postupně patnáct majoritních labelů navzájem pozřelo a zůstaly pouze tři – Universal Music Group, Sony Music Entertainment a Warner Music Group. Užívání streamovacích platforem, jako jsou Spotify, Tidal a nově i YouTube Music, je na vzestupu a pro většinu hudebníků s laptopem a internetem není problém si album vydat na vlastní pěst. Přesto počet nezávislých labelů vzrostl do té míry, že od roku 2016 mají na trhu vyšší postavení než velká vydavatelství, a jejich hodnota údajně stále roste navzdory tomu, že prodeje nosičů od svého vrcholu v roce 1999 několikrát sobně klesly stejně jako zisky z hudby v širším okruhu médií a zábavy.

Kde se bere motivace?

Situace je celkem paradoxní: nezávislé labely bojují o přežití, o záchranných výdělcích prodejem desek se většině z nich může jen zdát a alternativ k nim přibývá, přesto však posilují svou pozici na trhu a hlavně vznikají stále nová vydavatelství, často vedená jen jedním člověkem a vydávající hrstku umělců. Tato situace vyvolává řadu otázek, z nichž ty hlavní souvisí s motivací: proč vůbec nezávislý label zakládat a proč na něm vydávat? Probrala jsem se devatenácti rozhovory, které jsem za posledních několik let s lidmi provozujícími vydavatelství vedla, a mluvila jsem o tomto tématu s lidmi ze scény, kdykoli k tomu byla příležitost. K jakým závěrům jsem dospěla?

Jako jeden z nejčastějších důvodů založení nezávislého vydavatelství byla uváděna touha „dát domov“ hudbě, kterou má zakladatel či zakladatelka v oblibě a která si zaslouží vydání. Často se také jedná o vlastní tvorbu. Peter Kirn, majitel berlínského vydavatelství Establishment, které vzniklo v roce 2016 a zaměřuje se na techno a acid, je typickým představitelem tohoto přístupu – na labelu vydává nejen hudbu talentovaných spřízněných duší, jako jsou Jamaica Suk nebo Miri Kat, ale i své vlastní věci.

Podobně je na tom i švédské elektronické vydavatelství Nordanvind, založené roku 2014 básnířkou a producentkou Fjäder. „Chtěla jsem zhmotnit vlastní vizi fungování hudebního průmyslu: přála bych si, aby byl kreativní, kouzelný, milující, mystický a nádherný.

Chtěla jsem do této vize zahrnout umělce, ve které věřím a s nimiž jsem na jedné vlně,“ objasňuje půvabně naivní důvody existence svého převážně digitálního labelu, který však vydal několik nahrávek i na deskách či CD.

Blogy, platformy, komunity

Další častá motivace pro založení vydavatelství je pragmatičtější: jde o vyústění dlouhodobé činnosti nebo doprovodný projekt již etablované platformy. Třeba pražský label Baba Vanga založili Lucia Udvardyová a Peter Gonda v roce 2013 na základě aktivit pro svůj blog a rádiový pořad Easterndaze. Rozhodli se hudbu, kterou objevili během svých cest po střední a východní Evropě a jež byla širší veřejností přehlížena, vydávat sami: „Ti hudebníci byli v podstatě neviditelní, ale dělali hudbu, která byla naprosto přelomová – například eponymní deska projektu Střed Světa nebo rumunská experimentální dvojice Somnoroase Păsărele včetně tuctů jejich profilů na SoundCloudu.“

Kalifornské vydavatelství Astral Plane, zaměřující se na současnou experimentální a dekonstruovanou klubovou hudbu, se stejně jako Easterndaze postupně vyvinulo z blogu. Gabe Meier se nejdříve rozhodl blog rozšířit publikováním mixů od spřízněných producentů. K sérii se následně v roce 2014 přidala kompilace *Heterotopia*, od níž byl již jen krůček k vydávání autorských EP i dlouhohrajících alb. „Od začátku jsem měl spadeno na umělkyně a umělce, kteří znějí jako nikdo jiný a kteří na sto procent jedou po vlastní ose.“ Během let si label Astral Plane vydobyl důvěryhodné postavení na globálním poli „amorfní“ elektronické hudby.

Podíváme-li se na danou problematiku optikou samotných umělců, zjistíme, že vydání nahrávky by i na poměrně neznámém labelu stále přináší určitý komfort. Vydavatelství se přirozeně stará o distribuci a prodej, ale také o reklamu spojenou s vydáním desky. Častým argumentem, proč vydávat oficiálně, je také reputace hudebních značek – jejich image, estetika, atmosféra spřízněné scény a fanouškovská základna. Díky tomu, že labely již mají určitou komunitu posluchačů, je pro umělce jednodušší se jejich prostřednictvím dostat k lidem, kteří by jim možná bez reference vydavatelství nevěnovali pozornost. Další výhodou je kurátorská a motivační péče

vydavatelů. Být součástí vydavatelské stáje může umělcům kromě nových fanoušků přinést i další výhody, ať už jde o nabídky koncertů či zájem médií. Co se ovšem týče výdělků z prodeje samotných nosičů, zkušenosti nejsou nijak zvlášť pozitivní.

Lajky jako měna

„Mít nezávislý label je samozřejmě přínosná, naplňující věc, ale pokud se rozhodnete pro vinylové desky a další fyzické nosiče, jako třeba kazety, nepočítejte se záchrannými výdělky,“ svěruje se Frederick Sudgen, provozovatel vydavatelství Loose Lips a Reposition, který získal manažerské zkušenosti v Beef Records a 20/20 Vision Recordings. „Lidé mluví o tom, že se prodej desek stále zvyšuje. Možná to platí pro komerční sféru, ale rozhodně ne pro vydavatelství, v nichž jsem pracoval. I respektované nezávislé značky prodají třeba jen 150 nebo 200 kopií. A to v lepším případě!“ Co tedy pohání vydavatele i umělce kupředu a nutí je pokračovat?

Kromě kontaktů, návštěvnosti na akcích a zviditelnění na scéně, což je v podstatě tradiční měna hudebního průmyslu už pěknou řádku let, je to pocit zadostiučinění, a to i v podobě virtuální zpětné vazby, kterou nám zprostředkovávají nová média a streamovací služby. Lajky u přebalu desky na Instagramu, statistiky od Spotify a počty sdílení nového tracku na Facebooku vyvolávají podobně jako pochvala od kolegů z branže pocit, že to, co děláme, má nějaký smysl. Metrika a data, obzvlášť pokud nejsou nijak výrazně příznivá, nás nicméně neustálým zahlcováním mohou nejen mást, ale také měnit kolektivní představu o kvalitě dané hudby. Peter Kirn k tomu říká: „Jsme postaveni před nejrozumnější statistiky, lajky na Facebooku a Instagramu, informace o počtech přehrání i o tom, jestli někdo poslouchal jenom první track, nebo se prokousal celým albem... Zkrátka máme k dispozici příliš mnoho dat. A když se do nich zahledíme, zjistíme, že dohromady stejně nic neříkají a jsou nám k ničemu. Nevíme, co si z nich vlastně odnést,“ svěruje se s frustrací z pozice majitele labelu i ze zkušenosti hudebníka a dodává: „Vybudovali jsme celý systém, který je nám podstrkován na úkor toho, co není vidět. Takže pokud si myslíme, že underground přežije, jsme podle mě trochu naivní.“

Autorka je hudební novinářka.



Čeněk Folk: Bez názvu, 2016

Za chvíli je to pěkně děsivé

Gazelle Twin a její obžaloba brexitu

Převlékla se za šaška v červených adidaskách, spojila nabasované tribální rytmy s anglickým folklorem, v textech použila nacionalistické floskule – a její album *Pastoral* si vysloužilo uznání kritiků jako umělecký komentář k brexitu. Britská hudebnice Gazelle Twin vystoupí 11. ledna na třináctých narozeninách Radia Wave.

JIŘÍ ŠPIČÁK



Gazelle Twin vystupuje jako červený šašek v adidaskách. Foto gazelletwin.com

Plakáty s tudorovskou korunou a sloganem „Keep calm and carry on“ jsou dnes vedle čajových souprav s britskou vlajkou patrně nejoblíbenějším suvenýrem z cest do Velké Británie. Vznikly v roce 1939 jako reakce na světovou válku, znovu se ale začaly masově vyrábět až v roce 2008, když na britské ostrovy dopadla hospodářská krize. Podle publicisty Owena Hatherleyho bychom v posledních desetiletích našli jen málo artefaktů tak úzce spojených s falešnou ideologií, a přitom tak rozšířených. „Plakát byl původně reakcí na poráženeckou náladu spojenou s krizí,“ vysvětluje Hatherley v knize *The Ministry of Nostalgia* (Ministerstvo nostalgie, 2016). „Využívá oblíbený narativ Británie jakožto země osamoceně čelící náletům nacistického letectva. Podle spousty lidí to bylo poslední období, než Británie ztratila své kulturní a morální hodnoty. A proto bychom se k tomuto okamžiku měli vracet.“ Rétorikou zatatých zubů a utažených opasků se později pravidelně oháněli thatcheristé i blairisté – různé aktualizace a obdoby sloganu „Zachovejte klid a vydržte“ se vynořily vždy, když bylo třeba za pomoci nacionalismu obhájit asociální politiku. Dnes se objevuje v souvislosti s vystoupením Velké Británie z Evropské unie.

Zlaté dny

Brexit více či méně přímo komentuje nejedna britská deska natočená po roce 2016 a v tomto ohledu není *Pastoral* anglické producentky a zpěvačky Gazelle Twin výjimkou. Umělkyně si utahuje nejen z nacionalistických řečí dnešních konzervativců, ale z celé kultury nostalgického vzpomínání na slavnou minulost země, když v textech písní využila typické přřpovědky jako

„Za našich časů bylo lépe!“, „Koukněte se na ty dnešní děti!“ nebo zvolání „Zlaté dny!“. Na své desce přitom naplňuje známé heslo tvrdící, že osobní je politické. Ačkoliv je totiž *Pastoral* velmi přesně zacílená, angažovaná deska, je také záznamem osobní zkušenosti.

Elizabeth Bernholz, jak se Gazelle Twin jmenuje občanským jménem, se totiž krátce před referendem o brexitu přestěhovala na venkov, a zakusila tak nacionalistické a xenofobní nálady, které jsou v současné Británii mimo velká města čím dál tím zřetelnější. „Na venkově vyrůstá xenofobní nostalgie z tradičního třídního rozvrstvení vesnice: žijí tu buď chudí dělníci a zemědělci, anebo majitelé půdy a továren, kteří kumulují extrémní bohatství,“ říká v rozhovoru pro magazín *Popmatters*. Stejně jako třeba Brett Anderson ze skupiny Suede, která letos vydala album *The Blue Hour*, tematizující vztah paměti a krajiny, se přitom i ona přestěhovala na venkov proto, aby tu vychovala dítě. O to intenzivněji ovšem přemýšlí o světě, do něhož ho přivedla.

Zem plná strašáků

„Na návis naší vesnice si dnes můžete udělat hezkou fotku na Instagram,“ vysvětluje Gazelle Twin ve zmíněném rozhovoru, „zároveň je to ale místo, kde se v minulosti konaly veřejné popravy. A tuto historii v sobě prostor uchovává.“ Jak ale podobné dojmy a myšlenky přetavit do koherentního a srozumitelného hudebního projektu? Gazelle Twin si vzala na pomoc kostým, vstoupila do archetypální role a tato pozice jí umožňuje vyprávět příběh. Na rozdíl od modré kapuce z obalu alba *Unflesh* (2014), ve které se především skrývala, tentokrát sáhla po červeném kostýmu jakéhosi raracha

či dábelského šaška. Ten podle ní funguje jako zrcadlo společnosti: „Šašek je ideálním archetypem a má téměř shakespearovské vlastnosti – může kritizovat, parodovat, přecházet mezi různými rolami, zesměšňovat i varovat. Je navíc postavou, jež skvěle zapadne v zemi plné strašáků do zeli a figur Guye Fawkesa, ze kterých si lidé dělají legraci a potom je spálí.“

Nebude náhodou, pokud někomu promyšlené užívání kostýmu připomene postupy švédské zpěvačky a producentky Fever Ray. Gazelle Twin se ostatně rozhodla začít s vlastním uměleckým projektem poté, co v roce 2009 viděla Fever Ray vystupovat naživo. A možná i hudba na albu *Pastoral* odráží něco z této inspirace. Tribální rytmy v sobě mají něco z nespoutanosti posledního alba *The Knife*, levicového manifestu *Shaking the Habitual* (2013). Jejich intenzivní repetitivnost je uhrančivá a hypnotická zároveň. K tomu ovšem Gazelle Twin přidává ingredience, které by jinde než v britském kontextu nemohly fungovat.

Jedním z poznávacích znaků alba jsou zacyklené samplý fléten, upomínající na tradiční britský folklor, ale třeba i na vlnu folkrockového revivalu z přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Je to promyšlená volba. Náchylnost folkové scény k nacionalismu a vyprázdněnému vzývání lepší minulosti je známou skutečností (aktuálně o tom píše server *The Quietus* v seriálu o extremismu v hudbě). Rovněž otázce, jak skloubit lásku k vlasti s progresivním myšlením, se v současnosti věnuje spousta hudebníků s folkovými kořeny – stačí zmínit Lauru Cannell nebo Richarda Dawsona (viz A2 č. 20/2017). Třiaosmdesátiletá legenda anglické folkové hudby Shirley Collins (viz A2 č. 16/2018) v tom má jasno. Podle ní je nezbytné jasně oddělit lásku k zemi od „xenofobních nálad formulovaných brexitem a od ignorance, která převyšuje všechno ostatní“. Gazelle Twin to nejspíš vidí stejně. Její strategie je ale jiná.

Moje maska nemá oči

Pastoral samozřejmě není žádným pamfletem hlásajícím jedinou pravdu. Funguje jako komplexní dílo, ve kterém nelze oddělit hudbu od vizuální složky, aniž bychom jeho význam redukovali. Obal svého pátého alba pojednala Gazelle Twin jako odkaz na výprodejová CD klasické hudby – teprve při bližším pohledu si všimneme, že se v rohu na pozadí zelené anglické krajiny krčí červený šašek v adidaskách a s nezbytným šklebem. Kostým, ve kterém zpěvačka vystupuje i na koncertech, je podle ní inspirovaný mimo jiné démonickou postavou Boba ze seriálu *Twin Peaks*. Co může být děsivější než někdo, kdo se neustále směje? „Moje maska nemá oči,“ poznamenává ke své koncertní show Gazelle Twin. „Jak tedy můžete vědět, co si ten šašek myslí? Za chvíli to začne být pěkně děsivé.“

Uznávanou cenu Mercury Prize loni vyhráli Wolf Alice, retro kytarovka s normalizovaným zvukem, která působí jako ukázkový produkt určený pro showcaseové festivaly a playlisty na Spotify – využívá sice vnějších atributů nezávislé hudby, je však pevně ukotvená v hranicích žánru. Gazelle Twin oproti tomu tvoří ke kultuře retra jasnou opozici a přináší hudbu naprosto jasně časově vymezenou. Album *Visions Of Life* od Wolf Alice by mohlo vzniknout v kterémkoli roce posledního desetiletí, Gazelle Twin však vytvořila hudbu pro rok 2018. Komentuje dění kolem sebe, má jasný názor, ale nesděljuje ho banálním jazykem. Místo toho si s posluchačem pohrává, znejišťuje ho, nabourává myšlenkové stereotypy. Navíc se její nová nahrávka skvěle poslouchá – zní jako hymna země, která se řítí do pekla, i když se polovina jejích obyvatel ten pád snaží vši silou zastavit.

Autor je hudební publicista.

Gazelle Twin: *Pastoral*. Anti-Ghost Moon Ray 2018.

Dystopické extáze

Kam směřuje festival PAF?

Multimediální a multižánrový festival PAF v Olomouci, který se poprvé konal v roce 2000, už dosáhl věku osmnácti let. Plnoletost tu znamená nejen vyzrálост jeho koncepce, ale i pečlivý výběr zvukných i překvapivých zahraničních jmen, přestože domácí programová účast občas zaostává.

TINA POLIAČKOVÁ
LUMÍR NYKL

Návštěva festivalu PAF, jenž se věnuje současnému animovanému filmu a audiovizuálnímu umění, byla účinným lékem na depresi z počínající konzumní kalamity vánočního období. Původní význam zkratky, tedy „Přehlídka filmové animace“, je ovšem poněkud zavádějící, ve skutečnosti jde o výrazně heterogenní projekt, který nekončí každoročním programem během jednoho prodlouženého víkendu v Olomouci. Kromě filmových prezentací stojí PAF za kvalitními vydavatelskými, hudebními a výstavními počiny, v nichž se různými způsoby skládají pohyblivý obraz, zvuk a performativní akce. Tématem posledního ročníku byl nepříliš zvukomalebný pojem: Lapsus. Ten poukazuje na zažívání technologicky podmíněné zkušenosti jako zádrhelu, diskontinuity či neúprosného pokřivení narativů. Dramaturgie PAFu tak volně proudila od setkávání lidského s nelidským (z posthumanistické perspektivy) až po specifické pojetí „unfilmu“ (odkazujícího na freudovské „Unheimlich“) jako návratu cizorodého, vytěsněného a tísnivého.

Rozlámání narativ

Takový lapsus se nejzřetelněji ukázal v očekávaném highlightu festivalu – výpravném „unfilmu“ *Dream Journal* (2017) Jona Raffmana, v němž se záznam snů v jednoduché 3D animaci proměnil v diagnostiku psyché současného závisláka na internetu. Dva protagonisté, chlapec bez trupu a dívka-mileniálka s čepicí Xanax, se vydávají na dantovskou cestu

absurdními dystopickými zeměmi. Rozlámání pseudonarativ si tu pohrává s představivostí deepwebu i klasickými epickými tropy reprezentujícími libidinózní fantazie, které se záhy stávají noční můrou, z níž se budíme na propoceném polštáři. Stejně tak ale mohou být řetězením podivných snů postav online hry *Second Life* za doprovodu soundtracku hvězd současné elektronické hudby, jako jsou Oneohtrix Point Never či James Ferraro. Plynutí filmu je ambivalentní a esoterické, dílo promlouvá jazykem anonymních komunit 4chanu a smyčkových kulturních referencí.

Populární fetiš surreálných výjevů můžeme považovat za jakousi rozpohybovanou variantu *Zahrady pozemských rozkoší* Hieronyma Bosche – ostatně sám Raffman považuje svůj přístup za středověce-renesanční. Avšak pohodlné polstrované sedačky kina Metropol (na rozdíl od galerijní instalace s vibrujícím antropomorfním křeslem) sledování filmu až příliš normalizovaly, a po jistém čase tak mohla forma filmové prezentace nudit.

Nepředstírejte, že víte

Jiný pohled na lapsus nabídl další lukrativní import ze Západu – *Ditch Plains* (2013) německé umělkyně Lorette Fahrenholz. Brooklyn zdevastovaný hurikánem Sandy infiltruje legendární hipopová taneční skupina Ringmasters Crew a město se v jejich podání mění v postapokalyptické blouznění. Během lámání tělesných siluet a vymykání končetin

při streetdanceovém „flexingu“ se za kostrbatého hudebního doprovodu vyjevuje tajemná atmosféra domovních teras a vyprázdněných nočních ulic jakožto videoherního prostoru. V závěru industriální temnota a hrdelní zpěv noiserky Pharmakon vytvářejí intenzivní pocit nadosobního vznešena a střetu ekologické katastrofy s možností subjektivního řízení. „Lidé nevědí, jak mají jednat,“ komentuje to neidentifikovatelný hlas. „Prostě si lehněte. Lehněte si na zem a nepředstírejte, že víte.“

Velmi působivý byl lyrický zvukový opus J. G. Biberkopfa a Holly Childs, kteří v kapli Božího těla vytvořili tepající operní gesamtkunstwerk. Čtyřkanálový zvuk obtékal hlavy posluchačů a vyprávěl jakýsi „mýtus o mýtech“ – metaforický příběh o vzniku globálních událostí (lapsus informační, lapsus přírodní, lapsus společenské katastrofy). Tlumené gabber techno znělo jako ze zázvěti, těžké syntezátorové blesky rozčísly oblohu a třepící se narativ se ukázal jako obraz komplikované se větších evoluce.

Elektronické klopýtání

Vystoupení hudebníka Doona Kandy bylo nakonec posunuto o pár hodin až na úplný závěr PAFu. Kaple Božího těla se zaplnila květinami v plastových lahvích. Kanda ovšem zvolil možná až příliš jednoduché a intuitivní řešení – kromě vůně nesezónních květin přišel ještě s potisky obalů, které rozvěsil po obvodu oválné kaple. Potom zapálil účtyhodnou vonnou tyčinku a pustil z přehrávače většinu svých tracků, které pomalu plynuly a táhly se prostorem jako těžká vůně. Omamné a dokonale jednoduché zvukové spleti mladý Kanda rozvíjel stejně pečlivě, jako když jeho otec připravoval tofu v dokumentu prezentovaném o den dříve. Výsledkem byl neopakovatelný mix ladně klopýtajících beatů a melodií, které působí podobně stydlivě jako Kandovo vystupování na veřejnosti. Opojně melodie znějí jako důvěrně známé a zároveň jako z tanečního bálu obskurních postav v Kandových videích. Člověk si vybavil výrok z jeho přednáškového výstupu o vlastních metodách, které prezentoval v protikladných dvojicích: „Moje tvorba je, jako když dítě vede na vodítku dospělého.“

Prezentaci audiovizuálního projektu McLaren Surface trochu uškodilo, že se při něm sedělo. Zpočátku do sebe zavinuté pulsování ne-lidského těla a protahování bionických svalů totiž postupně přešlo v razantní beaty, známé ze současné futuristické soundcloudové elektroniky, provázané s téměř imaxovými vizuálními efekty. Skupina Lightning Glove zase předvedla psychedelický mix industriální elektroniky, trapových beatů a zoufalých nářků, které zněly jako ozvěny devadesátkových tanečních utopií i výraz děsu z dystopické budoucnosti.

Tematickým odkloněním byly – pochopitelně – Jiné vize, tedy soutěž o nejlepší české video. Kurátoroval ji Rado Ištok, jehož dlouhodobým zájmem je queer tematika, která se také stala pojítkem vybraných děl, instalovaných do strohé konstrukce z lešení, jež zdůrazňovala potřebu budování nových sociálních vztahů a reprezentací. Zaslouženou výhru si nakonec za video *Is Your Blue Same as Mine?* odnesli Valentýna Janů a Kryštof Hlůže. Ačkoliv tento ročník přehlídky Jiné vize působil kvůli klopýtající kvalitě a různorodosti jednotlivých prací trochu zkostrnatěle a nudně, přesto platí i nadále, že Konvikt Palackého univerzity v područí festivalu zůstává zárukou kvalitního a vydatného programu. A případné lapsy by měly být i nadále jeho součástí.

Autoři jsou členy kolektivu Blazing Bullets.

17. ročník přehlídky filmové animace a současného umění PAF. Olomouc, 6.–9. 12. 2018.



Doon Kanda: Luna, 2018

Proč vítězí emo?

O afektivním umění, politice a Ceně Jindřicha Chalupického



Lukáš Hofmann přebírá Cenu Jindřicha Chalupického. Foto cjh.cz

Romantizující tendence, které už nějakou dobu bují v současném postkonceptuálním uměleckém světě, byly opět legitimizovány – tentokrát udělením Ceny Jindřicha Chalupického Lukáši Hofmannovi. Co to znamená pro umění, které nechce rezignovat na kritickou reflexi a politické aspekty umělecké praxe?

MARTIN VRBA

Držitelem Ceny Jindřicha Chalupického se vcelku nepřekvapivě stal Lukáš Hofmann alias Saliva. Mezinárodní porota jej – vlastními slovy – ocenila „za osobitý a emotivní přístup, který v ničem neustupuje z emancipačních pozic. Lukáše jsme vybrali na základě jeho instalace a mimořádné divadelní performance obnažující úzkosti světa, který jeho generace zdědila, a na základě důslednosti jeho hledání, které se vzpírá normativitě lineární historie i předurčené budoucnosti. Ve svém díle vypovídá o křehkosti a intimitě neznámého a čerpá z celé plejády zdrojů, aniž by mezi nimi vytvářel hierarchie.“ Porotu přesvědčila umělcova prostorová instalace v pražském Veletržním paláci a časově i divácky náročná performance *Sospiri*. Teprve pětadvacetiletý Hofmann se tak stal druhým nejmladším laureátem Ceny Jindřicha Chalupického v historii.

Rozhodně ale nejde o jeho první úspěch – se svou uměleckou tvorbou už se představil i v Schinkelově pavilonu v Berlíně, v Dánské národní galerii v Kodani, v Muzeu moderního umění ve Stockholmu, v rámci Manifesty 11 pak v curyšském Kabaretu Voltaire a v neposlední řadě také v ostravské Galerii PLATO. Nadto se ještě – taktéž velmi úspěšně – ujal role kurátora výstavy *A Guiding Dog for a Blind Dog* (viz A2 č. 12/2018) v pražské Galerii Futura. V jistém ohledu tedy můžeme vnímat cenu pro Lukáše Hofmanna jako přirozené, očekávané a zasloužené vyústění jeho dosavadního uměleckého působení, a to mimo jiné i proto, že úroveň jeho performance i instalací je doposud konzistentní.

Komunismus prožitku

Porota zkrátka ocenila vycházející hvězdu české umělecké scény, ať už se to někomu líbí nebo ne, přičemž lze vytušit, že zdaleka ne každý bude nad takovou volbou souhlasně pokyvat hlavou. Neznamená snad Hofmannova tvorba jakýsi regres do nekritické sentimentality lidského subjektu, který se narcistně koupe ve vlastních emocích a vztazích – subjektu, který měl být už dávno překonán konceptuálními přístupy, postmoderní ironickou distancí vůči sobě samému, „špatným smíchem“ postinternetového umění nebo

zkrátka kritickou politickou angažovaností, reflektující své vlastní předpoklady? Ostatně, i kdyby nic z toho nebylo ve hře, neměl by být autor alespoň utopen v ledových vodách komerční vypočítavosti? Není proto divu, že porota cítila potřebu zdůraznit, že osobitý a emotivní autorův přístup neznamená opouštění emancipačních pozic, ale spíše jejich nové, intimní uchopení, opírající se o tělesnost a intenzitu prožitku.

Buď je totiž Hofmannova tvorba vysoce ambiciózním a zároveň pomíjivým klopýtnutím ve slepé uličce, nebo je součástí podstatně širších tendencí v rámci současného umění. V místy přeintelektualizovaném uměleckém světě jsme čím dál častěji svědky toho, že se pozornost přelévá k tělesnosti, organické estetice a nové citlivosti, která pokud je politická, pak docela jinak, než jsme byli doposud zvyklí. Kurátor Michal Novotný se ve svém eseji o emo-romantickém obratu v umění (Mousse Magazine č. 65/2018) pozastavuje nad stále zjevnější existencí specifického trendu v současné umělecké produkci, který ovšem nelze chápat jako tradiční „ismus“, opírající se o společné programové teze, ale spíše jako nesynchronizované a intuitivní odečtení se z „pravidel systému“, jdoucí ruku v ruce s obratem ke sdílené subjektivitě (tedy komunitě) na úkor identity a sebepropagace. Taková subjektivita nemáv praporem antisystémovosti za účelem utváření politické a ideologické identity, ale zkrátka vystupuje z ledové vody vypočítavého konkurenčního boje i z jedovatého resentimentu kritiky na hřejivou pláž lidské emocionality, autenticity a svobodné exprese. Tyto přístupy nejsou nikterak reakcionářské – už proto, že jejich (post)konceptuální protějšky dávno nejsou nutně progresivní. Znovunaléžání niterné intenzity společně s „novou citlivostí“ neznamená zaujetí nějakého předreflexivního postoje, ale naopak jeden z možných způsobů, jak svět přetvářet využitím utopické energie intenzivního emocionálního prožívání.

Romantismus pro 21. století

Dodávat k „romantismu“ slovo „emo“ je nicméně poněkud nadbytečné – asi jako kdybychom hovořili o „botanice rostlin“. Spíše má smysl uvažovat o progresivním romantismu,

kterému bezděčně připravila půdu kritika modernity, podobně jako u raných romantiků, kteří sdíleli přesvědčení o pustošivém působení osvícenské racionality. Zatímco ale raná romantika byla zabarvena dobovými nacionálními sentimenty, progresivní romantismus má důsledně kosmopolitní a pluralitní ukotvení. Navzdory Salivově originální a možná až přespříliš ambiciózní osobnosti jeho umění nespadlo z nebe, ale je také výslednicí působení současného světa na generace mileniálů, jež zdědily patologický svět rozvinutého kapitalismu bez minulosti i budoucnosti.

Političnost umění, které se v takové situaci snaží přeměňovat odcizenou poušť sociálních vztahů v jedinečná setkání těl, je političností nenucenou a vlastně samozřejmou, protože staví na výdobytčích reflexivního přístupu, jehož možnosti se už pomalu vyčerpávají. Taková pozice má sice nejbližší k relační estetice, nicméně do jejích parametrů se už nevejde. Hofmann podle vlastních slov pojímá umění jako imperativ otevřenosti a instalaci jako imerzivní prostředí, které má – stejně jako jeho performance – z diváka učinit pokud možno participanta. Kritická distanc, která nechce být nikam vtahována a dává přednost pohledu z patřičně rezervované dálky, je v zásadě vyloučena ze hry, protože vše podstatné se děje „uvnitř“ jako sdílená, intenzivní kaskáda emocí, které se vzájemným kontaktem násobí. Umění tady není určeno k interpretaci, ale k ladění člověka jako struny, která vydává ten správný tón jen za velmi specifických okolností. Pokud je základním postojem kritického přístupu hermeneutika podezření, chápající svět jako soustavu vsudy-přítomných mocenských vztahů, jimž má být kladen odpor, naladěním romantismu je hermeneutika důvěry, která onu důvěru chápe jako nutnou podmínku úniku z toxických podob sociálních vztahů a podílení se na tvorbě sdíleného smyslu. Umění zde nepředstavuje šifru k rozklíčování, nýbrž jednoduchou událost bezprostředního setkání.

Radostné umění

Specifickým způsobem komunikace umění je tady řeč tělesného prožitku a emocionální intenzity. Ty jsou na jednu stranu oproštěné od prvoplánové naivity principu slasti, na stranu druhou překonávají cynismus principu reality. Snad můžeme takové radostné umění (potažmo umění radosti) chápat jako spinozovské nebo, přesněji řečeno, afektivní, jelikož je to právě afektivita lidských těl, s čím toto umění pracuje. Protože operuje na hranicích jazyka, pojmy jsou tu příliš „sešněrovávající“. A stejně tak Hofmann usiluje o překonávání limitů jednotlivých rolí uměleckého světa – role umělce, dramaturga, performerera, stylisty, modela nebo kurátora nechápe odděleně jakožto specifické a nezaměnitelné funkce, ale jako různé perspektivy, kterými je nutné nahlížet na stejné téma. Smývání hranic se nicméně neděje pouze u jednotlivých rolí, ale i ve vztahu mezi virtuálním a reálným životem nebo lidskými a nelidskými aktanty.

Na otázku, proč oceňovat právě takový patos, lze odpovědět protiotázkou: Co jiného vlastně oceňovat než pojetí subjektivity, postavené jak na imerzi, tak kritické reflexi, tedy vědomí toho, že k porozumění daného jevu je nutné jej zakusit a prožít na vlastní kůži? Politické už zde není hrou lidského intelektu, jeho pojmů a prázdňných signifikantů, ale na vlastním těle (a jeho prostřednictvím) prožívanou a odsud měněnou skutečností. Afektivní praxe progresivního romantismu, jehož je Saliva svébytným fragmentem, si zkrátka rází cestu současným uměním, v němž si získává legitimní pozici, stavějící na výdobytčích relační estetiky nebo postinternetového umění jakožto způsobů, jak se vypořádat s překrácením 21. stoletím. Nebo jak v něm alespoň přežít.

core.pan

sybil montet & simon kounovsky

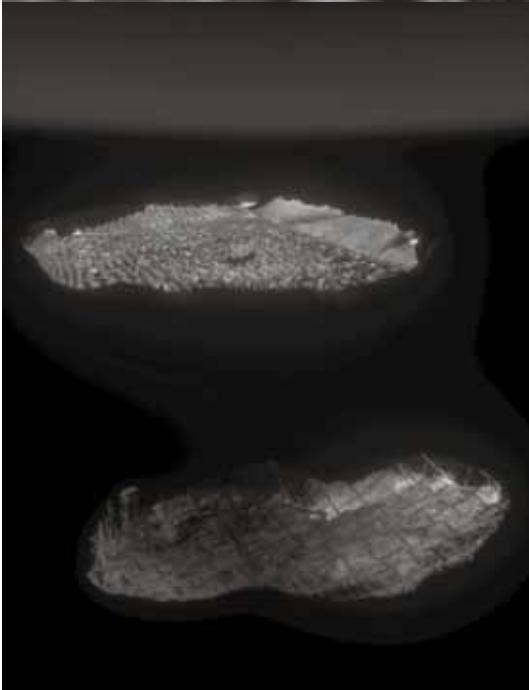
SYBIL MONTET A SIMON KOUNOVSKÝ JSOU FRANCOUZSKÁ UMĚLECKÁ DVOJICE ZNÁMÁ JAKO CORE.PAN, KTERÁ SE PROSTŘEDNICTVÍM SVÉ TVORBY SNAŽÍ REFLEKTOVAT MYSTICKÉ ASPEKTY UMĚLÉ INTELIGENCE, EXPERIMENTÁLNÍ VĚDY, SOUČASNÝCH TECHNOLOGIÍ A NOVÉ MATERIALITY, SJEDNOCENÉ PANPSYCHICKOU VIZÍ. ÚZKOST Z DYSTOPICKÉ BUDOUCNOSTI UMĚLECKÉ DUO PŘEKONÁVÁ FUTUROLOGICKOU IMAGINACÍ,

v
o
i
d

o
f

c
o
u
r
s
e

KTERÁ KLADE DŮRAZ NA STIMULACI TOUHY PO JINÉM SVĚTĚ A PROBOUZE
ZPŮSOBŮ, JAK PŘEKONÁVAT ANTROPOCENTRICKOU DUALITU SUBJEKTU A



...NÍ NOVÉ CITLIVOSTI KE VZTAHU MEZI VYSOCE ROZVINUTOU HIGH-TECH KULTUROU A JEJÍM PŘÍRODNÍM PROTIPÓLEM. PANPSYCHICKÁ VIZE JE TAK JEDNÍM ZE
OBJEKTU. V ROCE 2019 BUDOU CORE.PAN PRO A2 PŘIPRAVOVAT RUBRIKU GALERIE.



y
s

m
a
n
t
i
c

s
y
s
t
e
m
s

a
r
c
a
n
e

l
o
s
t

f
i
l
e
s



Kafkův humor

Co vyvolává užaslý úsměv při četbě Kafkových próz? Paradoxní humor bez objektu v proslulých románech i miniaturách, jakou je Při stavbě čínské zdi či Zamítnutí, balancuje na hranici mezi potenciální groteskností a hrozící tragédií.

JEAN COLLIGNON

Úředníci v Kafkově světě sice mohou obviněného děsit a šikanovat, nicméně jsou to nízko postavení podřízení a od obyčejného člověka je dělí mnohem menší odstup než od Nejvyšší moci: nikdy ji nespatří, zatímco s prostým člověkem jsou v každodenním styku. Nejvyšší moc setrvává neviditelná a v samotě, nedotknutelná a nezpochybněná, dokonce ani tázavou myslí kafkovských hrdinů. Její zástupci však živoří v takové bídě, že opakované překvapení, jež vzbuzuje kontrast s očekávaným stavem, vyvolává užaslý smích. Takřka nezměrná diskrepance mezi tím, co jest, a tím, co být má, musí nutně upoutat i pozornost obviněného – a každý nepoměr v sobě obsahuje prvek grotesknosti. Když se šašek v cirkuse snaží přelézt patnáctimetrovou zeď tak, že si stoupne na židličku, spolehlivě tím rozesměje celé šapitó. Ale dejme tomu, že se stejným způsobem snaží uprchnout vězeň: výsledná disproporce je pak tragická. Nikdo nepopře, že Kafkův hrdina patří spíše do kategorie vězně než šaška. I tak v sobě ale má vzájemný vztah zdi a židle cosi komickeho. Nesmějeme se jednomu ani druhému a nedokážeme se od hrdinovy situace odpoutat natolik, abychom se smáli *jemu*. Specifikum Kafkova humoru tkví v tom, že – jak se zdá – nemá předmět.

Živočich schopný smíchu

To si lze vyložit dvěma způsoby. Někdy Kafka v tomto střetu mezi trpasličím člověkem a jeho obrovitými nepřáteli potenciální tragično utlumí tím, že obra vůbec neukáže. V *Procesu* (1925, česky 1958) se opakovaně mluví o soudcích, ale žádná z postav je nezná a osobně se s nimi nesetká. V úvodní kapitole *Zámku* (1926, česky 1935) padne zmínka o hraběti, ale zeměměřič K. ho brzy pustí z hlavy a veškerou energii vynakládá na snahu přemluvit některé úředníky ze zámku i pouhé posly nebo výčepní. V povídce *Při stavbě čínské zdi* (1917, česky 1951) se o existenci císaře dobře ví, avšak panovník pobývá v ohromné dálce a nikdo nedoufá, že by se do sídelního města kdy dostal. Ve všech podobných případech se bere jako dané, že Nejvyšší moc je zaneprázdněna vyřizováním tajuplných a závažných státních záležitostí a nemůže se k prostému poddanému ani letmo sklonit. Jestliže je obr takto nekonečně vzdálen, pak sice trpaslík setrvává v neustálém zápase o přežití, nicméně skutečný strach může nahradit pomyšlením na potenciální nebezpečí. Obr v zásadě zůstává stejně hrozivý jako dřív, avšak hrozba skrytá v mracích se (vyjma závěru *Procesu*) nezhmotní ve skutečnou zkušenost. Děsivá idea neviditelné Moci je zvolna nahrazována humornou představou nezměrného rozestupu mezi trpaslíkem a obrem. Mezi obviněným a soudcem takřikajíc zeje prostor pro úsměv: táhne se tu překerní zóna bezpečí, v níž se člověk namísto honěného a obléhaného zvířete může stát tím, čím by být měl a čím být chce – tedy živočichem schopným smíchu.

K odhalení tohoto útočiště je zapotřebí představivosti a k jeho dosažení je zapotřebí odvahy, obojí nejspíš ve větším množství, než jakým průměrný člověk disponuje nebo by disponovat *měl*. Podle Maxe Broda je smích tohoto druhu jednou z oněch zapovězených her, jakých si mohou užívat jedině andělé: pro ně je střední pásmo mezi Bohem a člověkem přirozeným hřištěm. Pokud si toto andělské privilegium nárokuje člověk, činí tak na vlastní nebezpečí. Ve třetím plánu Kafkových románů se vždy tyčí hrozba, že se smrtonosná bytost zjeví s mečem v ruce a člověka vyžene.

Při stavbě čínské zdi je výjimkou tím, že zde můžeme pochybovat o tom, zda je sám obr schopen dostat se k trpaslíkovi. Císař na smrtelném loži vysílá posla k poddanému. Posel

prochází předpokoji plnými dvořanů, pak dalšími sály, pak nádvořími, nekonečnými ulicemi a předměstími bez mezí a vychází najevo, že zpráva nikdy nebude doručena a poddanému se nikdy nedostane odpuštění ani spásy. Ve světle tohoto příkladu si trpaslík s vynaložením zoufalé představivosti může uvědomit, že obra tíží táž obtíž jako jeho možné oběti: není vybaven komunikačními schopnostmi přesahujícími jeho nejbližší okolí – a ztrácí tak na hrůznosti.

Obnovená schopnost smát se

Pokud se člověk opovází udělat následující smělý krok, dostane se k úvaze, že tu je mocnost, k níž se sám nemůže dostat a ani ona se nemůže dostat k němu, nicméně i tak dál děsí lidi, ničí jim život a mění celý svět v ohromný koncentrační tábor nebo přinejmenším soudní síň. Kdo ví, jestli tato mocnost skutečně existuje? Kdo může dosvědčit, že se nejedná o čirou smyšlenku, pouhé ztělesnění zdroje osobních pocitů viny? Pokud by bylo možné zaplašit přesvědčení, že je člověk obviněn, třeba by ten prelud zmizel a zanechal ho v míru – což znamená: s obnovenou schopností smát se.

Přijmeme-li tento první výklad, lze Kafkův humor pojmout výhradně jako smích nad sebou samým. Člověk se sám nad sebou posmívá ne proto, že je opovrženíhodný a zranitelný, nýbrž kvůli své dětinskosti a tomu, jak se bojí vlastního stínu. Pochopením tohoto vztahu se sice nestává větším než dřív, nicméně je přinejmenším zproštěn obvinění a nachází klid, jako by se probudil ze zlého snu.

Okamžitě se ozve námitka, že vzhledem k atmosféře převládající v Kafkových dílech jde o závěr přehnaně optimistický. Jakýs takýs happy end nacházíme pouze v Kafkově prvním románu *Nezvěstný* (1927, česky 1962), pokud tedy přijmeme hypotézu, že Karl Rossmann nakonec v oklahomském divadle dosáhne úspěchu. I tak ale za své osvobození vděčí útěku před soudci, nikoli zproštění viny. Navíc ve zbylých dvou románech (s výjimkou zakončení *Zámku*, k němuž se dostaneme níže) a ve většině povídek převládá ovzduší nadcházející zkázy, provázané s obsesivním pocitem, že člověk sice musí bojovat, ale bojuje marně. Pokud se však pokusíme vyčíst poselství mezi řádky, není přehnané dohadovat se, že Kafka u svých protagonistů poukazuje na společnou slabinu: K., Josef K., Řehoř i oběť z *Ortelu* (1916, česky 1964) přijímají existenci a nedotknutelnost Pána jako danou věc a jsou přesvědčeni o své prapočáteční vině. Kdyby o obou axiomech zapochybovali, mohli by v systému najít mezeru a nezaplést se do labyrintu psychologických a soudních zákрутů.

Interpretace, kterou jsme právě načrtli, se proto vztahuje pouze k hrdinovi v závěrečné fázi, kdy po úvodních písních zkušenosti přichází nová série zpěvů nevinnosti – nikoliv však nepoučené nevinnosti dítěte, nýbrž nevinnosti starce, jenž se vymanol z bolesti podněcovaných ztrátou ráje a konečně dospěl v dítě. Zeměměřič K., Josef K. ani Řehoř této fáze nedosáhnou, avšak čtenář může z naznačeného hlediska vytušit, co se mělo dělat, a zástupně tak sklidit plody znovunalezené nevinnosti a obnovené humornosti.

Vtipkování s katy

Pokud se však omezíme na ono neúplné pochopení, jehož dosahují sami hrdinové, lze nabídnout i jiný výklad. Kafkovi hrdinové stojí na samé hranici naprosté víry díky tomu, že si současně uchovávají smysl pro humor i smysl pro autoritu. Dosahují tak jakéhosi vratkého úsměvu, rozervání mezi plným přijetím a vzdorným smíchem. Kdyby v sobě usmívající se hrdina pobral jen o špetku víc odvahy,

stačilo by to, aby odvrhl úctu a rozesmál se nahlas, a byť by přitom trpěl jako Candide, velice těsně by se přiblížil Voltairovu humoru. V této fázi „náboženský humorista“, za něhož Kafku označil Thomas Mann, takřka splývá s humoristou protináboženským.

Dalo by se hádat, že z obav před dozorem Všemohoucího je záhodno doprávat si podobné úsměvy *sub rosa*. Velmi často ale Kafkovy hrdiny sledujeme, jak si takřikajíc zahrávají s ohněm a smějí se nepokrytě. Karl Rossmann, Josef K. i K. jsou svými rádci opakovaně napomínáni za to, že zbytečně riskují, a jejich neschopnost potlačit úsměv nás zneklidňuje, i když současně obdivujeme, jak prostoduše se stavějí hrozícímu nebezpečí. Brzy ale začneme váhat, zda ve svou porážku skutečně věří. Přes opakované prohlašování, že osud žádná snaha nepřemůže, nedospěli k úplnému přijetí smrti. Při sebevraždě protagonisty *Ortelu*, při popravě Josefa K., při skonu Řehoře Samsy není prostor pro úsměvy: všichni tři se poddávají smrti s pocitem provinilosti coby definitivnímu tragickému naplnění – zatímco při povzneseném přijetí smrti, s přesvědčením, že smrt je buď nezasloužená, nebo naopak slouží spravedlivé věci, se někdy rodí jakýsi humorný odstup, který obviněnému umožňuje zavtipkovat s katy.

Přesto si Kafkův hrdina, čelící neskonálním protivenstvím, uchovává záblesk naděje: nikoli v to, že by se systém, jenž ho odsoudil, mohl nakonec stát spravedlivým či humaním, nýbrž v to, že tak či onak přestane fungovat, že se něco nečekaně porouchá. Smích nebo úsměv – kdoví – může být tou mikroskopickou příčinou, která systém pokazí nebo díky níž se rozplyne jako zlý sen.

Nechutná naděje

Jinou možností je, že ve fázi, která má k zoufalství ještě blíž, ale přitom se od něho přece jen liší, může hrdina úmyslně projevovat neochotu dosáhnout svrchovaného odstupu, může odmítat zahlazení oné dětinské naděje ve vlastní spásu. To je ona „nechutná naděje“, jíž se podle Anouilhova úvodu k *Antigoně* (1944, česky 1948) odlišuje melodrama od ryzí tragédie: naděje toho, kdo má všechny důvody k zoufalství. Kafka naznačuje, že hrdina sice ví o vlastní porážce, ale přesto zatím nepropadl zoufalství. Teoreticky je pořád ještě možné se porážce vyhnout – a on proto musí považovat za svou povinnost zkusit všechno možné, jako kdyby skutečně mohl zvítězit. Kdyby se tvářil v tvář smrti naopak vzdal, mohlo by to být fatální. V tomto boji o vše se hrdina musí tvářit, že dál věří ve spravedlnost a zůstává přesvědčen o své nevinně i o nadřazenosti vůči těm, kdo ho neprávem obviňují. Z praktických ohledů a takřka proti své vůli tak je nucen předstírat, že si zachoval kus smyslu pro humor. Zde se již nejedná o „černý humor“, jak se jej pokusil představit André Breton v *Antologii černého humoru* (1939, česky 2006); spíše lze mluvit o humoru „žlutém“ – podle francouzského slovního spojení *rire jaune* (nucený smích). Černý humor je možná vyhrazen pro cyniky a zoufalce; „žlutý humor“ zůstává posledním útočištěm těch, kdo sice stojí na pokraji zoufalství, ale ještě v něm netonou.

Všechny tyto druhy humoru vyžadují dohled Nejvyšší moci, byť třeba jen proto, aby člověka kárala; vyžadují kontakt mezi obviněným a soudem a vyžadují i přítomnost soudce. Když se ke Kafkovi vrátíme s vědomím předchozí úvahy, zjistíme, že jeho hrdinové jsou sice posedlí touhou přímo nebo nepřímo proniknout ke svým soudcům a nadřazeným, ale nikdy se jim to nezdaří – a co víc, sama tato neúnavná, ale vždy marná snaha je přivádí na pokraj vyčerpání. Všechny jejich obavy by se odhalily jako nepodstatné, jen kdyby se dostali k náležité osobě a mohli svou věc představit

O prostoru mezi přijetím a vzdorným smíchem



Martin Kerrison: Horem pádem, 2007

za příhodných okolností. Myslím, že za této situace představuje humor pouhý prostředek, jak upoutat soudcovu pozornost. Ano, těch pár žertíků, drzých výroků, úsměvů, jež měly zůstat skryty, svědčí o občasné potměšilosti Kafkových hrdinů. Mnohdy podobné počínání není skutečným dokladem toho, že se nedokázali ovládnout. Možná jím sledují skrytý cíl. Když jsou všechny obvyklé cesty zabarikádovány (jak se zdá) a všechny představitelné metody navazování kontaktu přinášejí jen zklamání, je ještě možné vyzkoušet neortodoxní prostředky: smělým gestem, pár potrhými kousky zkustit soudce přimět, aby se na vás podíval, a i za cenu rizika, že to přivolá trest, ho donutit, aby vaši věc uvážil.

Směšně nekompetentní řečník, jemuž je v povídce *Zamítnutí* (1920, česky 2003) svěřen úkol předložit žádost stejně směšnému plukovníkovi, ani s jistotou neví, zda ho plukovník poslouchá: „Dojemné bylo, jak se při této vážné, velké pohromě líčící řeči stále usmíval, byl to svrchovaně ponížený úsměv, ale vyvolat na plukovníkově tváři byt jen slabý odlesk se namáhal marně.“ To, oč se zde řečník trapně pokouší, by sebevědomější protagonisté provedli s pyšnou bravurou. Mnohokrát máme pocit, že se zesměšňují úplně stejně jako šašek v cirkuse, které ho trápí, že není hlavním číslem podívané, a proto je přehnaně nalíčený a kroutí obličej,

jen aby na sebe upoutal pohled. Kafkovi protagonisté, neschopni domoci se uznání, dávají zesměšnění přednost před přehlížením. Tato trapná humornost se velmi těsně blíží tragičnu a zprostřed halasného smíchu lze mnohdy zaslechnout vzlyky.

Určité doprovodné okolnosti

Je pravda, že v dochované podobě Kafkových děl podobné pokusy málokdy dosahují úspěchu. V *Procesu*, *Orteli* i *Proměně* (1915, česky 1929) je obřad smrti proveden bez milosti a je nemožné si představit, jaký humorný kousek by tyto oběti mohl zachránit. Uvedená možnost se však nepopíratelně rýsuje v obou nedokončených románech, tedy *Nezvěstném* a *Zámku*. Zvláštní význam má pro naši tezi onen jasný závěr, o kterém prý Kafka uvažoval u *Zámku*. Zabývat se sdělením z druhé ruky se sice může zdát nepřípadné, avšak údajný závěr obohacuje Kafkův humor o tak výrazný tón, že jej nemůžeme jen tak nechat stranou.

Podle sdělení Thomase Manna měla kniha končit následovně: „K. umírá – umírá čirým vyčerpáním po zoufalých snahách navázat styk se zámek a nechat se potvrdit ve funkci. Vesničané stojí kolem cizincova smrtelného lože, když vtom na poslední chvíli dorazí ze zámku příkaz, jehož obsahem je, že K. sice na pobyt v místním společenství nemá žádný právní nárok, nicméně dostává k tomu

svolení; nikoli s ohledem na svou upřímnou snahu, nýbrž v důsledku ‚určitých doprovodných okolností‘ má dovoleno usadit se ve vesnici a pracovat tu. Takto je nakonec poskytnuta milost.“

Jistě zazní názor, že román je daleko lepší nedokončený – nejspíš hlavně proto, že každý čtenář pak má právo vyspekulovat si konec, který vyhovuje jeho představivosti nebo vlastnímu smýšlení; a pokud se nedokáže rozhodnout, může sama absence závěru představovat Kafkou zamýšlený humorný účín. Aniž bychom ale čtenáři upírali právo stanovit si zakončení dle své libosti nebo zakončení odmítnout, upozorníme, že navržený závěr spojuje dvě hlavní linie, které kniha vytyčuje: jednak to, že lidské snahy jsou odsouzeny k neúspěchu, jednak to, že se člověk musí snažit dál, bez ohledu na zakoušené odmítání. Proti tomuto ambivalentnímu pojetí optimista namítne, že se K.-ovi konečně dostává uznání – což je přesně ten cíl, za který v celém románu bojoval. Pesimista opáčí, že K. naopak promarnil život spěním za cílem, jehož plody si neužije. Jeden i druhý výklad má své přednosti a je možné bavit se faktem, že je lze proti sobě rozehrávat donekonečna, aniž by se rýsovala sebemenší naděje, že snad jeden nad druhým získá navrch. Zde humor nenastává na úkor obviněného nebo nejvyšší moci, nýbrž na úkor komentátora.

Možná nás tak Kafka upozorňuje, že optimista s pesimistou se navzájem vyčerpají a nakonec zničí. Humorista se tak stává jediným, kdo – vyzbrojen teorií, jež nesází na jednu exkluzivní možnost – je s to daný závěr číst, aniž by jej jednoho či druhého aspektu zbavoval: K.-ovi se dostane konečného uznání, nicméně zemře; anebo přesněji řečeno, K.-ovi se dostává uznání a zemře. Mezi oběma fakty by neměl být žádný kontrast a žádná souvislost vyjma toho, že – což je podstatné – nastává jí současně. Tato časová shoda je v Kafkově díle jedinečná. Ve všech ostatních případech protagonistu sledujeme, jak dosahuje zdánlivého úspěchu, aniž bychom si ale byli jisti, že si úspěch zaslouhuje, nebo (mnohem častěji) je nemilosrdně poslán na smrt, aniž bychom znali důvod. Navržený závěr *Zámku* hrdinu odměňuje za jeho vytrvalost a víru a současně jej trestá za netrpělivost a zahálčivost. Konečná pointa nastává, když se dozvídáme, že svolení přebývat ve vesnici dostává nikoli kvůli tomu, že byl opravdu zeměměřičem, nýbrž „v důsledku určitých doprovodných okolností“.

Kafkův humor vrcholí tím, že Kafka uvede nový závěr naznačí, aniž by jej napsal.

Autor byl francouzský literární vědec.

Z anglického originálu **Kafka's Humor**, publikovaného v časopise Yale French Studies č. 16/1955, přeložil **Martin Pokorný**. Redakčně kráceno.

Kafkova topografie Prahy?

S germanistou, bohemistou a překladatelem Markem Nekulou jsme mluvili o recepci Franze Kafky, jeho „poetickém těsnopisu“, jeho pražské kontextualizaci, odmítání interpretačních her nebo o významu literárních biografii.

BLANKA ČINÁTLOVÁ



Mark Nekula. Foto z osobního archivu

Reiner Stach, autor rozsáhlé biografie Franze Kafky, konstatuje, že doposud neexistoval velký Kafkův životopis a že většina existující kaskologické literatury jsou spekulace vycucané z prstu nebo povinná akademická cvičení. Specializované výzkumy se podle něj podobají autistickým hrám a myšlenkové perly lze objevit v zásadě jen u neodborníků. Je podle vás kaskovské bádání skutečně v takovém stavu?

To si nemyslím. Ke Kafkovi vždy vycházely zajímavé studie a knihy. A když jsem Reine- ra Stacha osobně poznal při kaskovské kon- ferenci v Oxfordu, nedělal na mě dojem, že by mu akademický svět byl cizí. Měl mu co říct a svou knihu by sotva napsal bez zna- losti studií jiných autorů. Oprávněný ohlas jeho práce si navíc, upřímně řečeno, dost dobře nedovedu představit bez aury, kterou jeho předchůdci kolem Kafky vytvořili, a to včetně těch takzvaně akademických. Takže Stachovo tvrzení vnímám spíš jako autor- skou strategii, jak vyzvednout vlastní kni- hu. Na to má samozřejmě každý autor prá- vo. Eduard Goldstücker se svého času také vymezoval vůči dosavadnímu kaskovskému bádání a chtěl je postavit „na zem“ tvrze- ním, že Kafku lze pochopit jediné z „praž- ské perspektivy“ či „pražským pohledem“. Nárok na jedinou pravdu o Kafkovi, ač for- mulovaný na univerzitní půdě, mi nicméně připadá spíš neakademický. Václav Černý to ve svých vzpomínkách formuloval trochu peprněji. Asi bych opozicí akademický ver- sus neakademický proto neztrácel čas. Pod- statné je, jestli ten který badatel má co říct a jestli to říct dovede. Mně ve Stachově kni- ze nepřijde všechno nové ani jediné správné, ale jako celek je to výkon, který si jednoznač- ně zaslouží ohlas. A také ho má – a to i vydá- ní v němčině a angličtině.

Co vás v poslední době z kaskovské literatury oslovilo?

Můj pohled je samozřejmě oborově zúžený a tak je třeba chápat i mou odpověď. Teď zrovna čtu knihu Anny Jamisonové Kafkas

Other Prague, která vyšla v roce 2018 a v níž se autorka věnuje Kafkovu vztahu k češti- ně, jeho korespondenci s Milenou Jesenskou nebo českému a německému čtení jména Klam, respektive Klam. Pro anglofonní publikum je to nové, přínosné. Za objevné považuji studie Veroniky Tuckerové o česko- slovenské recepci Franze Kafky, v nichž jde o význam Kafkových próz v širším kultur- ním kontextu. Těším se, až její monografie konečně vyjde tiskem. Zaujala mě i nápady nabitá studie Petera Zusiho o Franzí Kafko- vi a české literatuře, která vyšla v roce 2017 ve sborníku Franz Kafka in Context. Aktuál- ně je v tisku zajímavý sborník Franz Kafka im interkulturellen Kontext. Ta snaha kon- textualizovat, vidět Kafkovo dílo i jeho recep- ci v širším rámci doby, mi – mimochodem – nepřijde zrovna autistická.

S Kafkovou tvorbou je tradičně spojována záhadnost, enigmatičnost, cizost a nedorečenost. Přitom je řada vykladačů jeho díla hnána touhou dovysvětlovat, konkretizovat, nalézat kauzalitu, objevovat podobnosti. Jsou ale v jeho díle ještě nějaká bílá místa? Nebo je tato potřeba zčitelňování v samotné povaze literární interpretace?

S poststrukturalismem je spojeno přesvěd- čení, že se významy literárního díla utváře- jí v procesu čtení. Kritický čtenář čte jinak než čtenář naivní. Takže je to jistě i obecně- ší fenomén. Ne každý autor je ale s to mlu- vit ke svým čtenářům a interpretům tolika hlasy jako Franz Kafka. Benno Wagner to shrnuje v hezké metafoře, že Kafka ve svém literárním díle „poetickým těsnopisem pro- tokoluje“ dobové diskursy, přičemž volí tako- vou míru zobecnění, že se text brání ukot- vení v konkrétním, natožpak „pražském“ kontextu. Například o tom, kdo nebo co je Odradek – o jehož jméně se přímo v Kaf- kově textu jedni domnívají, že je německé- ho původu, zatímco druzí, že je původu slo- vanského, aniž by jedna nebo druhá strana měla pravdu –, existuje obsáhlá sekundár- ní literatura. A poslední slovo určitě nebylo

řečeno. Ale právě tato interpretační otevře- nost Kafkových textů je na nich tak přitažli- vá. Má to jistě co do činění i s tím, že Kafkovo psaní – i na základě dochovaných egodo- kumentů – bereme vážně, že Kafkovi tuto komplexnost a mnohohlasí věříme. Základ- ní otázka proto může znít i jinak: má nám Kafka čtenářsky pořad co říct? V roce 2017 jsem měl v Německu veřejnou přednášku ke stému výročí vzniku povídky Starý list, v níž místní švec podává zprávu o „nomá- dech“. Přednáška se věnovala různým čtením této povídky, jejichž společným jmenovate- lem je dehumanizace druhého, jiného, cizího. Aktualizovat Kafkův text pro aktuální disku- se spojené s takzvanou migrační krizí nebylo mým úmyslem a nebylo to ani třeba. Některé věci jsou univerzální. A dobré texty je dove- dou vyslovit, aniž by byly dobově konkrétní a aniž by je bylo třeba banalizovat dobový- mi aktualizacemi.

Pro životopisce je empatie „kouzelným slůvkem“, píše již zmiňovaný Stach. Autor biografie má v první řadě podnítit čtenáře, aby se vcítil do osobnosti, situace, prostředí. Je to v případě Franze Kafky možné a záhodné?

Empatie je emocionální kategorie – na to jsem asi příliš racionalista. Já bych spíš řekl, že životopis si čtenáře získává věrohodným obrazem autora i doby, i ve vztahu k dobové- mu postavení a fungování literatury. Jiná věc je, nakolik je čtenářsky věrohodný obraz věr- ný realitě, tedy zda jeho věrohodnost posu- zujeme podle toho, zda pro nás jednotlivos- ti vylíčeného života při čtení představují smysluplný celek, nebo naopak podle toho, zda se autor jednotlivostem nesnaží za kaž- dou cenu propůjčit vnitřní logiku. Logika čtené biografie nemusí být logikou biogra- fie žité. Jinými slovy: biografie je typ nara- ce opřený o faktické události, nikoli faktum, k čemuž nás navádí vcítení.

Jaký význam podle vás tedy mají literární biografie? Jak by měl vypadat dobrý životopis?

S Markem Nekulou nejen o kafkovském bádání

Jako žánr je biografie pro historiografii neza-
stupitelná. Autorovi biografie totiž dává mož-
nost kontextualizovat v každodennosti dílčí-
ho příběhu příběh kolektivní a spolu s tím
zachytit proměny této každodennosti a hod-
not, které ji utvářejí. U historicky klíčových
osobností je tu i moment jejich fungování
v různě komplexních společenských sítích,
které mají potenciál charakterizovat svou
dobu. To nám nabízí i literární biografie, kte-
rá nám skrze pojednáváného autora vedle
osobní roviny dovolu-
je proniknout i do ide-
ových představ a recepčních horizontů lite-
rárních skupin či fungování literárního živo-
ta. U literárních biografii je nicméně reálné
riziko, že jejich autoři podlehnou pokušení
a sáhnou nejen po egodokumentech, ale že
literární texty přecení a že historiografický
žánr literární biografie kontaminuje jedno-
stranná a prvoplánová interpretace literár-
ních textů. Fakt, že některé egodokumenty
se prolínají s literárními texty, je spíš argu-
ment pro opatrnější nakládání s egodoku-
menty než naopak.

**Přeložil jste několik próz Thomase
Bernharda. I s ním je – podobně jako
s Kafkou – spojen určitý autorský
mýtus a některé biografické motivy
se poměrně demonizují. Má smysl tyto
mýty dekonstruovat, nebo mohou
mít pro čtení děl nějaký význam?**
Nevím. Řekl bych, že jde o dost rozdílné
autory, což je dáno i dobou, v níž jejich díla
vznikala. Thomas Bernhard psal literární
texty, které je možno vidět na pomezí fak-
tivity a fikcional-
ity. Nikoli v romantickém
smyslu, kdy je napětí faktivity a fikcional-
ity inscenováno ve fikcionálním světě, ale ve
smyslu moderním či postmoderním, kdy se
fragm-
enty reality stávají součástí artefaktu. V tom
má Bernhard blízko k autorům jiných
literárních textů, jež skrze biografé-
my postav a vypravěčů referují k biografickým
autorům, jak to známe třeba z textů Maxi-
ma Billera nebo – dovolu-
te mi tento odkaz – Michala Viewegha. Tohle u Franze Kafky
nevidím, biografé-
my evokující jeho život
nejdou v „poetickém těsnopisu“ Kafko-
vých literárních textů hmatatelné tak jako

u zmíněných autorů. To, že se za součást
Kafkova díla považují i jeho deníky a dopisy
včetně „dopisu otcí“ a že se čtou přes jeho
literární texty, je jiná věc. Při troše fanta-
zie lze začátek povídky Starost hlavy rodiny,
v níž jde o identitu bytosti zvané Odradek,
chápat jako odmítnutí interpretačních her,
které s něčí identitou hrají druzí. Naopak
Bernhard či Biller tyto hry provokují.

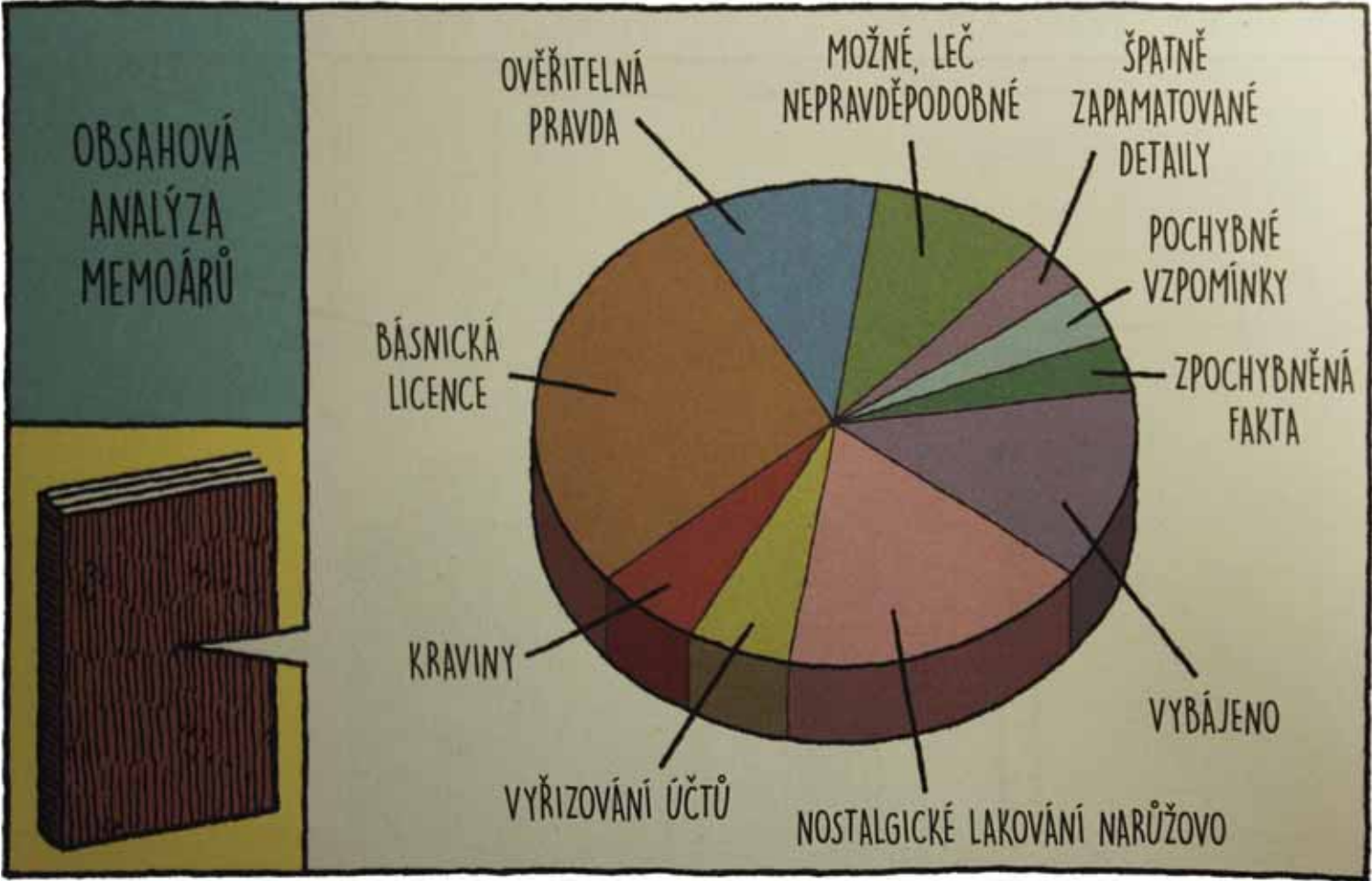
**Do jaké míry je pak Kafka
„pražským autorem“?**
Určitě je pražský rodák. Narodil se, vyrostl
a většinu svého života prožil v Praze. Ale
jinou část svého života prožil na služebních
cestách do severních Čech, v různých sana-
toriích nebo v Berlíně. K tématu Franz Kafka
a Praha se toho napsalo mnoho. V roce 1947
pod tímto titulem vyšel sborník s příspěv-
ky Huga Siebenscheina, Petera Demetze,
Edwina Muira a Emila Utitze, o rok pozdě-
ji v Kritickém měsíčníku esej Pavla Eisne-
ra, v roce 1963 na Kafku z této perspektivy
pohlédli organizátoři liblické konference a po
nich v řadě studií Josef Čermák. V roce 1994
a 2012 pod tímto titulem vyšly sborníky
pražských konferencí o Franzu Kafku a Pra-
ze... Je to velké, ale obtížné téma. V knize
Franz Kafka and His Prague Contexts jsem se
s ohledem na Kafkovy dopisy, deníky a vybra-
né literární texty pokusil nabídnout Kafko-
vo čtení Prahy. Nemyslím si ale, že Kafka při
čtení a psaní svých literárních textů – obraz-
ně řečeno – byl pořád v Praze. V jeho literár-
ních textech je pražská topografie nehmatná,
přítomná nanejvýš velmi zprostředkovaně.
Kafka je jistě jedním z představitelů praž-
ské moderny, ale co to s ohledem na plura-
litu modern konkrétně znamená a jak moc
pražský prostor autorům píšícím německy
otevřel cestu například k české literatuře
a kultuře, to je něco, co v širším literárně-
historickém kontextu teprve uchopujeme.
S ohledem na Kafku, jemuž dobrá znalost
češtiny dovolovala návštěvu českých divadel
i četbu českých knih, v tom máme – v rámc-
i specifického žánru literární biografie – na
úrovni známých fakt víceméně jasno. S ohle-
dem na jeho kontextualizaci v obecnějším
literárněhistorickém kontextu – v rámci

šířeji pojatých literárních dějin – ještě tak
daleko nejsme.

**Uplynulý rok jsme byli svědky různých
anket ke stému výročí Československa.
V žádném z literárních žebříčků se
přitom Kafka neobjevil. Je fakt, že ho
nepovažujeme za domácího autora,
dán jenom jazykem? Jeden z mála
kontextů, který mu česká literatura
vytvořila, je komparace s Jaroslavem
Haškem. Zde se ale donekonečna opakují
jen teze slavného Kosíkova eseje...**
Přiznám se, že jsem ty ankety nesledoval.
Možná proto bych to tak skepticky neviděl.
Dokud se naše stávající jazykové představy, že
Čech je ten, kdo mluví česky, nezmění na his-
toricky adekvátnější představu, že Češi v areá-
lu českých zemí mluvili, četli a psali česky
i německy, respektive latinsky, nemůže nás
takový výsledek překvapit. V němčině je mož-
no rozlišit mezi těmi, kdo mluví česky (Tsche-
chen), těmi, kdo mluví německy (Deutsche),
a obyvateli Čech (Böhmen). V češtině nám
pro to chybí jazyk, a to není tak snadné změ-
nit. Po příjezdu do Prahy nebo Brna mě nic-
méně vždy fascinuje, že v českých knihku-
pectvích překlady Franze Kafky do češtiny
nacházím v oddělení české beletrie, kdežto
překlady děl jeho přítele Maxe Broda a jiné-
ho pražského rodáka Franze Werfela v oddě-
lení jinojazyčné literatury. To je myslím odraz
skutečnosti, jakého významu Franz Kafka
pro českou literaturu a kulturu v šedesátých
letech minulého století naby-
l a že je vnímán jako její součást. Přímo emblematická je tato
identifikace s Kafkou u autorů a autorek
s českými kořeny, kteří po emigraci své nebo
svých rodičů vrostli do němčiny jako literární-
ho jazyka. V tom jsou opravdu podobní Kaf-
kovi. I když totiž Kafka byl čtenářsky účas-
ten na česky psané literatuře a byl rovněž
divákem českých představení, jeho aktivním
literárním jazykem byla výhradně němčina.
Čeština byla v případě jazykových fragmentů
jako Odradek nebo Klam(m) nanejvýš latent-
ním jazykem.

Optimističtější bych ostatně byl i s ohle-
dem na diskusi o vztahu Franze Kafky a čes-
ké literatury. O jeho čtenářství už byla řeč.

A když už byla řeč o Klam(m)ovi, stojí za
zmínku, že o paralelu mezi Kafkou a Komen-
ským se pokusil třeba Hans Dieter Zimmer-
mann, který psal i o Kafkově čtení Bože-
ny Němcové. Již zmíněný Peter Zusi se pak
z komparatistického pohledu věnoval Kaf-
kovi a Viktoru Dykovi či Richardu Weinerovi.
Naopak Kosíkova studie Hašek a Kafka nebo-
li Groteskní svět z roku 1963 je podle mého
soudu spíš o Haškovi a o tom, jak jej vyvést
z jednostrannosti čtení spojeného s lidovos-
tí, již evokují ilustrace Josefa Lady, a odha-
lit v jeho textech groteskní svět, jež naopak
evokují kresby Georga Grosze. Tak to ales-
poň retrospektivně vnímám já. Formulováno
jinak: oproti šedesátým letům se kafkovské
bádání – včetně toho českého – rozhodně
posunulo výrazně vpřed, v novém tisícile-
tí dokonce dost radikálně. Když se vrátím
k první otázce: druhý svazek Stachovy bio-
grafie Franze Kafky, pokrývající léta 1910
až 1915, vyšel v originálu už v roce 2002
a novější vývoj kafkovského bádání refle-
ktovat ani nemohl.



Tom Gauld: Pečeme s Kafkou

**Marek Nekula (nar. 1965) je bohemista,
germanista a překladatel. Působí jako
profesor v Ústavu slavistiky na Univerzitě
Regensburg, kde vede centrum českých studií
Bohemicum. Dílem Franze Kafky se zabývá
dlouhodobě, například v monografiích
„... v jednom poschodí vnitřní babylonské
věže...“. Jazyky Franze Kafky (2003) a Franz
Kafka and His Prague Contexts (2016).
Podílel se rovněž na českém i německém
vydání díla Franze Kafky. Z němčiny přeložil
mimo jiné Tři přednášky o problémech
etiky (1993, česky 1998) Ernsta Tugendhata,
Rozličné poznámky (1977, česky 1991)
Ludwiga Wittgensteina nebo Mýcení (1984,
česky 2009) a Obrysy jednoho života (1975–
1981, česky 1997) Thomase Bernharda. Spolu
s Andreou Fischerovou uspořádal antologii
současné literatury na česko-německém
pomezí Ich träume von Prag (2012).**

ODYSEA

Básnická skladba Nikose Kazantzakise začíná tam, kde končí příběh nejslavnějšího eposu: návratem Odyssea na Ithaku. K Pénélopé přijede cizí muž, který děsí pachem smrti a války. Pokračování eposu chce oslavit mýtus odvahy, problematizovat vztah vládce a poddaného a oživit jazyk mizejícími nářečními slovy.

ZPĚV PRVNÍ

Když pak v širých svých dvoranách šarvance-roztahy zarohnul, na stěnu zavěsil Odysseus nasycený luk a odkvapil do horké lázně, aby omyl své mohutné tělo. Dvě služebné chystaly koupel; však jakmile spatřily pána, vykřikly zděšením: neb plece klenuté i boky mohutné, vše vřelo parami a černá krev po kapkách stékala z dlaní, jež vraždily... Měděné džbány jim vyklouzly, hrmotně se po dlažbě koulely. Harcovník starý náš zlehounka usmál se do hustých valousů, obočí povytáh a pohledem pokynul čánám, ať zmizí.

Dlouho pak těšil se z blaživé lázně, jež útrobí hýčká (kdy žily se promění v řeky, jimiž proud krve se valí, ledví se osvěží, rozjasní hloubavá mysl). V zápači štvanec tak vydechl konečně úlevou; oleje vonné pak pozorně vetřel si do bujných kadeří, natřel i tělo rozryté mořem a únava krutých zim prchla a on celý zas rozkvetl mládím.

Na háčcích zlacených, v přísvitu opojném v komnatách kytlice zářily ušité z brykyše manželkou počestnou (zdobené motivy trojveslic hbitých, bohů a jinovců dujících): panovník osmahlé rámě své váhavě natáhl, vybral si tu, která červánky rděla se; chutě ji přes plece přehodil a napořád dýchaje parami vytáhl závoru, vykročil z komnaty.

Loučí svit otroky oslnil, kteří se v přišeří choulili; záblesky dopadly rovněž na masivní zčernalé povaly rodného stavení... Penelopa pak, která tu potichu, pobledlá na trůnu čekala, na hosta pohlédla a nohy jí podkosil děs: „Člověk ten, při bozích, není tím, po němž jsem po léta toužila – obluda jak hora vysoká, jež dupe v paláci jak skoček před krávou!“

Muž vtípem sršící předobře vytušil zatruchlý nepokoj ubohé choti své; srdce pak soucitem kypící chlácholil: „Srdce mé, tohle je žena ta, která tě v pokoře toužebně vyhlíží, aby ti lůno své nabídla, ve chvílích radosti s tebou se spojila – jen ji jsi vyzývalo v zápasech s řádním příboje, s bohy i hláškami z výtuní nesmrtné mysli své!“

To říkal si Odysseus, leč v srdci sklíčeném nenašel odvalu spočinout v náručí (pach krve prolité do chřípí nadále stoupal mu) – navíc tu choť jeho napořád zmateně pohled svůj nořila do změti mladých těl; jak na ni upřeně pohlížel, zrak jindy sokolí zkallil se, bezmála v záchvatu vraždění namíste byl by ji proklál.

Rychle radš odkvapil; stanul pak beze slov na prahu paláce. Žirivé slunce se mezitím chýlilo k západu, růžové, azurné stínoví plnilo kdekteré zákoutí klenutých síní. Uprostřed jedné z nich z oběti bohyni Athéně stoupal dým a v dlouhých sloupových nádvořích proradné služebné visely: naběhlé jazyky, bělmo vystouplé do chladu večera...

Zrak králův usmířen nořil se v půvaby hvězdnaté noci (jež se sem snášela z úbočí, jak by je slézala peraček stádečka) – masakry minulé byly mu preludem, jež vítr odvane; vraždění – denní chléb vladařů – i šípů svištění, vše pokoj obestřel

a tygří srdce divoké zas nasyceno předlo z temnot... Muž trampot přemnoha na můru nemyslel v podobě mladíků zabitých, bez práce ponechal mozek svůj prohnaný a ani jednou se za krví prolitou neohléd, aniž se pokusil vyprostit nehodnou hlavu svou z nástrah, jež nyní ji čekaly.

V ten svatý okamžik usmál se pokojně Ithačan, jak tu stál na prahu otcovském – vykoupán, břemene starostí zbaven.

Mezitím zpráva se převratná rozléla po dvorcích, že vplížil se opětně do země předků svých panovník zchytralý a jako žirníky skolil tam jambory pojícné bandící u stolů. Rodní pak zabitých s láním se sukovic chopili, z chalup se vychruli, od dveří ke dveřím po kraji brali se, bližní by k odboji přiměli: lid práce všeliký praštil hned nástroji o zem, zamkli své dílničky mistři všech řemesel, po strmých úbočích hemzali k paláci;

s nimi se do kopce vachtali v závěsu veslaři z pobřeží. Hučela ruchem těch zástupů tržiště jako roj lýtých včel, když vosy jim vykradly zásoby medu.

Vdova po vojáku, co pro krásnou Helenu v barbarském zámoří položil život svůj, v bolesti lomila rukama, jež neměly už koho obejmout: „Dobře jsme přijali, sousedé, tohohle řezníka krutého! Za to nám přichystal dárků pár – meč a štít, lahvičky s jedem tři; první si vypijem za jitra, v poledne druhou, třetí pak zůstane, nejtrpčí, bohové všemocní, na chvíle v opuštěném loži!“

Od pustých stavení davy žen osuhlých spěchaly, salopy pod bradou stažené; popel si na hlavu sypaly, tyranu litému zběsile zlolály: „Buď proklet, při Diovi, ten, kdo nám v květu let uchystal zkázu! O klidné zázemí domova přišly jsme, lůžka se pavučím potáhla – vše kvůli rufné té necudné, jež bez studu lákala muže!“

Do vyschlých prsou se bušily, k nimž nikdy dítě se nepřimkne; jedna z nich na křivdu zehrala, stavidla zármutku pustila: „Netruchlím ani tak po muži, neželím vdovství a náruče zmarněné, jako spíš líto mi, syna že nechovám, že na mých řadrech už nesevrou pohárky bradavek chtivé rty statného potomka!“

V srdcích všech dávné tak zaváté úkory háraly, oči se zkallily, svit slunce blikavý skomíral v temnotách; od břehů Ília pohromných, otupných blížkým vstříc spěchali na temných oblačných korábech přízraky zabitých.

V tratolech na pozdrav viklaly do chladu soumraku bezhlesé v rubáších z pavučin: z éterných ořů se ve spěchu snášely, od dveří ke dveřím, všude se stavily. Jeden z nich lehounce zavadil o otce starého, a ten se otřásl zděšením, další stín rozestřel perutě nad ruinou zčernalou vlastního příbytku, jiný zas dotkl se řader své manželky – křížalek vyhudlých.

Pod dojmem doteků zászvěti ze starců vzpřímených stali se slaboši; v pláči se hroutil svět, prostor se naplnil mrtvými od Tróje, sklíčené vdovy pak pustinu klínů svých chumtaly, střebány modlitbou beze slov.

Bojovník zchromený – paže mu zůstaly na jatkách dalekých – na skálu vyšplhal; vmžiku se kol něho hemžilo slepci a zrůdami – stály zde oběti klecaté válečných tažení. „Přátelé,“ zahoukl a holí zatloukl, „pán náš se navrátil, nezraněn, při síle; obě má oči své i údy veškery, prohnaný mozek mu dál dobře funguje!

My ale – my se tu plazíme, hovada beze cti, saháme – nemáme ruce, skáčeme – nemáme nohy; prázdnými bulvami žalobně bušíme na brány archontů!“

Rozpalu průchod dal; na cestu vykročil, připraven nadále pachtit se životem. Druzi mu s pokřikem spěchali v ústrety, s mrzákem v středu svým brali se za pomstou. I vdovy přibýly zakrátko, podhradím zurčely, šátky si strhaly; pochodně popadly, vrhly se kupředu, volaly na muže: „Do zbraně – popřejte sluchu těm, kteří zde nad křivdou bědují! Vřeteny přeslic se ozbrojte, upalte vraha svých soudruhů! Ať plameny dnes v noci zúčtují s palácem, vítr ať popel pak roznese do všech čtyř světových stran!“

V pokoji večera vnímal jsi, tuláku kornatý zápasem s příbojem, ryčení sebranky nestoudné, záblesky pochodní; krk svůj jsi natáhl, naslouchal do dálky, v srdci ses zatvrdil: „Ostrov můj zmítá se pode mnou jak zlostiné spousty vod; a já přišel s nadějí na náruč otčiny – oázu laskavou, do níž bych zapustil kořeny!

Bednění země je serváno, trup zeje dokořán; napravo hárá skřup zástupů, vlevo se tetelí archonti – jak přibývá břemeni na váze! Zvednu se, trochu je setřesu!“

Řekl si, dlouhými skoky pak pospíšil do dvora paláce; chřípí i ústa i uši jak ohaři chvěly se,

Nejznámější řecký spisovatel první poloviny 20. století Nikos Kazantzakis se narodil roku 1883 v Heráklionu na Krétě a zemřel roku 1957 v německém Freiburgu. Od mládí se věnoval převážně literatuře, jen krátce podnikal v lignitovém dole spolu s rázovitým krétským venkovánem Alexisem Zorbasem – vzpomínky na tuto dobu zachytil ve svém nejpopulárnějším díle, románu Řek Zorbas (1946, česky 1970) – a později byl poradcem UNESCO a krátce ministrem kultury. Kazantzakis byl zapáleným vyznavačem idejí socialismu, na Krétě založil ilegální politické hnutí. Ačkoliv ho zároveň přitahovalo křesťanství, bylo jeho dílo církví zatracováno. Nejzrozáhlejším a myšlenkově nejpodnětnějším autorovým dílem je epos Odyssea, na kterém pracoval v letech 1924 až 1938. Mimochodem: pátá verze zmizela mezi lety 1929 a 1930 v Božím Daru v Krušných horách, kde byl Kazantzakis hostem tamějšího revírníka. Epos bývá označován za „metakomunistický“ či jako dílo heroického pesimismu. Autor jej nepovažoval pouze za moderní pokračování Homéra, ale chtěl v něm především rekonstruovat a předat čtenářům 20. století prastarý mýtus lidské odvahy: „Obdivuji lidskou duši. Žádná síla nebe a země není tak velká. Nosíme v sobě všemocnost a nevíme o tom. Zavalujeme duši masem a tukem a umíráme, aniž bychom se dověděli, co jsme a co můžeme dokázat.“ Autor se do svého díla snažil integrovat mizející slova ze slovníku rybářů a pastevců z různých částí Řecka. Dnes se Odyssea vydává dokonce se slovníčkem asi dvou tisíc takových výrazů. Když roku 1938 dílo vyšlo poprvé, budilo velká očekávání – a tím větší bylo rozčarování kritiků, kteří měli epos zhodnotit a kteří zmíněným slovům prostě nerozuměli. Překladatel se rozhodl použít volný verš, nerespektuje konstantní délku veršů originálu. Ovšem na rozdíl od originálu, kde verše nejsou rytmizovány a celek není písni, nýbrž v podstatě prózou typickou pro poezii moderní doby, se překlad snaží o znělý rytmický verš založený na vzorci homérských eposů, tedy na daktylech zakončených trochejem. Pokud jde o Kazantzakisovu snahu o záchranu nářečních slov, překladatel tuto tendenci ještě dále posiluje a zmnožuje věren svému pojetí překladu: překlad zde není a nemůže být kopií původního díla, nepřekládají se slova, překládá se duch díla, které je nadčasovou stylizací myšlenek a problémů jednoho konkrétního lidského života a doby. Přitom překlad, aby mluvil i ke čtenáři jiné doby i kultury a jazyka, musí zároveň zvýraznit „aktuální“ otázky a pocity, které byly obsaženy v původním díle jen v zárodku, náznaku. –mt–

Nikos Kazantzakis



Gustave Moreau: Odysseus a Sirény, 1862

rámě pak mohutné potají pod šatem hmatalo
po dýce dvojbrité široké, která se lecjakou obětí chlubila:
a rázem se do nitra smělcova pohoda, jistota vrátily.

Služebné z ochozů spatřily, jak nádvoří černá se zástupem,
šátky si sejmuly, padrchy zavlály a ženské komnaty kvílení
plnilo;

i královna ztratila odvahu, před palác spěchala,
mlčky tam objala mužova kolena jako svou záštitu:
on ale v rychlosti ženám všem nařídil, aby se nahoře
v paláci zavřely,
sebral se, na syna zavolał, ať k němu pospíší.

Telemach v koupeli otcovo volání zaslechl; vzchopil se,
služebnou odstrčil, jež smývala z hrudi mu zaschlou krev,
nahý se vyřítil z místnosti, zářící stanul pak po boku
hřmotného rodiče.
Svalnatá štatúra parami napořád dýchala a ve vzduchu
večerním

svítila jako meč bronzový, který se zalykal vražděním.
Kdo syna zplodil tu, nezemřel, otec si pomyslel, zajásal
v srdci svém po mořích prošťvaném, cestami znaveném.

Synova šije se dobrou mu jevila, dobrou hrud jakož i ramena
i klouby pružné a ohebné; žíly jak provazy o překot
vítězně drabčily nahoře ve spáncích i dole v kotnicích.
Blahem tak otec se tetelil, zrak jeho zazářil poté,
co pohledem koňare
zhodnotil postavu synovu, urostlou, ztepilou.
„Nejsem to já tady, tenhleten mladý muž, jenž stojí

před mužem s rozumem vyzrálým –
bezvousý, nevinný, se srdcem kypícím napořád něžností?
A neklíčí dosud jen v mysli mé všechny ty útrapy válečné,
daleké cesty mé nejsou snad dosud jen přeludy?“

Svraštil však rabiát obočí, by radost nesmírnou nedal znát;
pravil pak:
„Do hlídky zapoj se z cimbuří rodného paláce, synu můj jediný;
pozor dej – povstal lid, zkouší nás porazit!
Chromí se chopili zbraní, otroci shodili okovy;
sebranka, ta je teď na koni: kalný vír snaží se ovládat příd!
Pověz mi – kdybych se z ciziny nevrátil, ve vlnách zahynul,
jak bys ty skoncoval s troufalým odbojem?“

Čechrala lehounká bríza kučery jinošské skráně,
tu a tam pták noční zakvílel v olivách,
na dálných pobřežích moře si v oblázcích žuhlalo –
v blaženství prvního spánku noc tiše vrněla ze sna.

Na slova ledová rodiče strohého odvětil mladý muž:
„Pane můj, oči tvé krví jsou podlité, z pěstí tvých kouří se!“

Zasmál se posupně zabiják sršatý, za rámě popadl potomka
(vyplašen vylétl z porostu za ním pár krkavců,
prastaré dubisko v nádvoří, rodem svým s vladařem
spřízněné, také si leknutím zavzdychlo):
„Seber se, postav se osudu, synu můj jediný, nemáš-li
v kalhotech!“

Mladík se dotčeně vymrštil, setřásl sevření otcovo:
„Zdá se mi, že po tvém boku jsem zdatně dost napínal tětivu –
nejsou teď paže již znaveny, vraždění syty?“

Zabouřil v odpověď žihavka, zježené obočí zlostně mu stáhlo se:
„Pamatuj, synu můj: na dálných ostrovech, v krajinách
dalekých doposud stoupá dým
z honosných paláců, chropot zní vladařů zabitých;
a lid náš vzbouřil se, války mu zkálily úsudek,
snaží se znectít vše, co svaté lidstvu je –
za chvíli může nám hrana znít; cítím, jak houpe se s námi svět!“

K rodiči krutému oči syn pozvedl, kurážně ozval se:
„Kdybych byl králem já, seděl bych ve stínu našeho platanu
a jako otec bych vyslechl veškeré stížnosti poddaných,
po právu udílel chléb i dar svobody;
zkrátka bych ve všem svém konání řídil se způsoby vladařů
dřívějších.“

Otec se zachechtal, oči mu problyškly do noci:
„Synu můj,“ zaštěkl, „nejlépe předky své uctí ten, kdo nejvíce
vpřed se jim vzdálí!“

V úděsu mladík se zarazil, na mysl přišlo mu: „Tenhle muž
jak vilný ramlík je rdousící kol sebe mužské své soupeře!
Kdybych se na něho, bože můj, vrhnout jen dokázal,
ruce mu upoutat,
přibít ho na přídu korábu hbitého, poslat ho v dálnou dál,
odkud ni slunce se nevrací – abych ho nikdy už nespatrił!“

Muž bystrých úsudků předobře vytuřil myšlenky synovy
a srdce přejasně vmžiku mu obestřel mraků háv.
„Jak vidím, záhy na odchod můj naléháš, synu můj jediný –
darmo se neříká: ‚Zemři, můj drahý, ať mohu tě milovat;
žij a mým soupeřem buď.‘“

Mladík se zastyděl, umlkl, do země sklopil zrak;
otec však nesrstný hrůzou se otrásl – vzpomněł si pojednou,
že kdysi v mládí svém i on se rozběsnil,
na otce vrhl se hodného se zbraní hotovou.

Bylo to při lovu; hluboký zšeřelý úvoz je pohltil –
kňour statný vyběhl posléze na cestu z rokliny,
zuřivě v zemi ryl páráky ostrými.

Jak se tak bez dechu řtíli za kancem a mladík už hotovil
oštěp svůj k zásahu,
pod nohy otcovy připlet se, nešťastně upadl.
Ihned se vzchopil zas, ve vzteku krev však mu vzkypěla
a jak se pajedil, na bláto mozek mu změnil se;
sebral se, vrhnout se zamýřel na svého rodiče –
jejich psi lovečtí našťestí do cesty vběhli jim, a to mu
rozvahu vrátilo.
Teď na to vzpomněł si; zšeřelou roklinu zahlédl v zornici
synově.

Svalnatou paží svou dotkl se šetrně synových kadeří
havraniích:
„Mládenče drahý, ach, chápu tvou rozladu, spěch tvůj je milý mi,
nezoufej nicméně, vše přijde v pořadí osudem určeném;
já úkol synovský splnil jsem, předčil jsem ve všem své
předchůdce –
teď řada na tobě, abys mě překonal, můžeš-li, v boji i důvtipu.
Obtížný úkol ten, však selžeš-li, rod náš je odsouzen k zániku,
na řadě budem pak, padneme za oběť lúze té zvlčilé!“

To řekl, pak bránu paláce na škvíru otevřel, aby si poslechl
temný ryk,
do větru ušima zastříhal, jež byly špičaté, podobné
plamenným jazykům;
kopcem se řev davu rozléhal, jak vzhůru se šrouboval
po cestě královské z oblázků, jež k hradu stoupala:
pochodní záře hned v zákroutech cesty se zakmitla,
hned hasla v temnotách.

Starý ten podšítec k synu se otočil se smíchem pošklebným:
„Poněkud pozdě ses narodil, milý můj, časy zlé dolehly;
zakrátko zaskví se platan náš hlavami co plody ověšen –
budou to buď hlavy tvé a mé, synu můj jediný, či našich
otroků!

Vyskoč jen, meče se chutě chop; budem-li dlouho dost naživu,
jednou snad budeme v pokoji ve stínu platanu sedávat –
však zbraně teď, myslím si, první jsou nás mužů starostí.“

Do jizby mladík si zaskočil, přes štíhlá ramena přehodil
pláštík si s azurnou výšivkou (stříbrné spony měl ve tvaru
vlastovek),
na nohy hbité a svalnaté navlékl zdobené sandály,
ze sloupu černého od kouře spěšně sňal
a na zlatem zdobený široký opasek zavěsil bronzový meč.

Závoru hlavních vrat odemkli, po cestě ke hradbám
zmužile kradli se
vladař a syn jeho po špičkách jako dva levharti.
Jarní to přesladký večer byl, v lehounkém oparu
zastřené hvězdičky mrkaly z blankytné, ztemnělé oblohy,
chvěly se co květy mandloní v předjarním večerním větříku.

„Vzpomínám, synu můj, na ostrov překrásný, na který vlna
mě vyvrhla,“
promluvil Odysseus a v očích mu vzdálené azurné
pobřeží zářilo,
„koráb můj nezmarný ztroskotal jednoho večera na ostrých
útesech
a já jsem celou noc zápolil se chřtánem zászvěti, běsnícím,
zpěnným:

jednou mi bůh moře ledví zle pocuchal,
poté zas já jemu roztřířtil vražedný trojzubec.

V zubech tak svíral jsem duši svou uvzatou jako kus pečeně;
teprve s rozbřeskem ruce jsem rozpřáhl, svět do nich popadl
a drže se za větev vrbovou vyškřábal jsem se zas na břeh.
Nato hned všemocný spánku bůh laskavě bolesti zbavil mě,
něhou snů mysl mou obestřel,
aby si konečně vydechlo ztýrané tělo.

Příštího jitra jsem ve spánku zaslechl oblázky rachotit;
vnímal jsem zvuky ty, v mysli mé ozvěnu budily,
jak by na pobřeží slavnost se konala: dřeváky slyšel jsem
a ženský smích.

Dlouho jsem víčka měl zavřená, s rozkoší nasával
bytí své na zemi, svůj život člověka jak trylek slavičí;
mysl však toužila více si z všeho vzít, a tak jsem oči zas
napolo otevřel
a spatřil dívek houf – hrály si na břehu prostřeném do dáli,
s rozpuštěnými vlasy,
házely si jablky rudými jak plameny ve světle,
v letu je opět chytaly; jejich vzprímené krky zářily ve slunci.“

Z řeckého originálu vybral a přeložil **Miloř Tomasco**.



Přehlídka současných
severských filmů

10. — 13. 01.
2019

Kino Lucerna / Kino Pilotů / Kino Atlas

www.scandi.film europe.eu



Soutěžní filmy MFDF Ji.hlava

Česká dokumentární
radost pokračuje!

Od ledna ve vašich kinech,
během jara na **DAFilms.cz**.

česká radost
v českých kinech

filmový festival
Í R Á N : C I

www.iranci.cz

NESMRTELNOST!

15-20 | 01 | 2019 | PRAHA
22-23 | | | BRNO
24-26 | | | BRATISLAVA

Trumpovy priority

Američané se stahují ze Sýrie

Donald Trump se po telefonickém rozhovoru s tureckým prezidentem Recepem Tayyipem Erdoğanem rozhodl, že dostojí svému předvolebnímu slibu a stáhne veškeré americké síly ze Sýrie. Jeho rozhodnutí se nicméně nesetkalo s kladným přijetím ani u nejbližších spolupracovníků. Ohrožit může především syrské Kurdy.

JAKOB WILKE

Politický styl Donalda Trumpa bývá charakterizován jako dětinský a unáhlený. Radikální a často absurdní rozhodnutí činí mávnutím ruky a jeho denní agendu prý určuje konzervativní ranní pořad Fox & Friends. Absenci řádu v konání ale na druhou stranu doplňuje lpění na slibech, které učinil během prezidentské kampaně. V oblasti americké blízko-východní politiky tak dominuje vymezování se proti Íránu a boj proti takzvanému Islámskému státu. Na rozdíl od přístupu k Íránu, kde se Trump mohl odlišit od svého předchůdce zrušením nukleární dohody a obnovením sankcí, v boji proti Islámskému státu prozatím USA pokračovaly v kursu Baracka Obamy.

Syrská strategie Spojených států se ale podle všeho zásadně změnila. V návaznosti na telefonický rozhovor s tureckým prezidentem Erdoğanem z pátku 14. prosince se totiž Trump rozhodl stáhnout ze Sýrie veškeré americké jednotky. Jeho rozhodnutí se ovšem vzhledem k úspěšné spolupráci americké armády se Syrskými demokratickými silami (SDF) při boji s Islámským státem dočkalo mnoha nesouhlasných reakcí. Vlivný konzervativní senátor Lindsey Graham například míní, že si USA tímto krokem zadělávají na katastrofu a že rozhodnutí odporuje veškerým doporučením Národní bezpečnostní rady, jejímiž členy jsou mimo

jiné Trumpovi poradci či ministři zahraničí a obrany.

Trump versus bezpečnostní aparát

Kauza rozkryla dlouhodobé konflikty mezi Trumpem a jeho bezpečnostním aparátem, tedy problémem, na který už loni v dubnu upozornil Aaron Stein v analýze pro internetovou platformu War on the Rocks. Zatímco načarování a rychlé stažení jednotek je unáhlené, samotný záměr není vůbec nový. Stažení amerických vojáků z válek na Blízkém východě totiž bylo jednou z Trumpových volebních priorit. Doposud se ale bezpečnostnímu aparátu dařilo prezidenta v taktických otázkách držet na uzdě, což přineslo posílení SDF a téměř kompletní vojenskou porážku Islámského státu. Oddalování Trumpových priorit ale podle Steina vede i k tomu, že se zanedbává strategické plánování, které by mohlo zmírnit negativní dopady jeho radikálních kroků. Chybí například vize, jak situaci v Sýrii stabilizovat v případě urychleného stažení amerických sil.

Z těchto okolností vyvodil důsledky i ministr obrany James Mattis, který v souvislosti se svou rezignací Trumpovi sdělil: „Máte právo na ministra obrany, jehož názory jsou těm vašim bližší.“ Jeho příkladem následoval i vyslanec USA u protiislamistické koalice Brett McGurk, přímá spojka mezi SDF, iráckými milicemi a americkým prezidentem. Radost z toho měl zejména turecký prezident, který už dva dny před telefonátem s Trumpem oznámil, že má v plánu do Sýrie poslat další turecké jednotky. Turecko totiž považuje kurdské Lidové obranné jednotky (YPG), tedy nejdůležitější součást SDF, za prodlouženou ruku Strany pracujících Kurdistanu (PKK), jež už 35 let vede guerillový osvobozenecký boj.

Zrada na Kurdech

Turecká armáda na YPG a SDF zaútočila už dvakrát. V prvním případě, v rámci operace Eufratský štít, se Turecko útokem úspěšně pokusilo zastavit postup SDF na města Džaráblus a al-Báb, čímž zabránilo spojení tří

severosyrských oblastí, které syrští Kurdové nazývají Rojava. V druhém případě turecká armáda společně se syrsko-arabskými milicemi vpadla do regionu Afrín, odkud byla většina převážně kurdských obyvatel nucena uprchnout. Vzhledem k tomu, že představitelé turecké vlády hrozí útokem na SDF pravidelně (zprávy o zahájení operace Eufratský štít a invazi do Afrínu se objevovaly týdně před začátkem bojů), není snadné odhadnout, kdy a kde, nebo zda vůbec dojde k dalšímu útoku na Rojavu. Po Trumpově prohlášení se nicméně začaly objevovat fotografie a videa transportů vojenské techniky z Turecka do jím ovládaných oblastí v Sýrii na severozápad od Manbidže. Transport byl hlášen i v tureckém městě Şanlıurfa, které leží severně od Tel Abyadu. Zdá se tedy pravděpodobné, že se turecká armáda spolu s arabskými partnery pokusí zabrat oblast kolem Manbidže, která je od zbytku Rojavy oddělená Eufratem, nebo že do Sýrie vstoupí v blízkosti města

Tel Abyad. Obě tyto lokality jsou převážně arabské.

Turecku se dlouhodobě hospodářsky nedaří a slabá lira prohlubuje ekonomickou nerovnost v zemi. Prezidentovi tedy přichází vhod, že od hospodářských problémů odvádí pozornost bojem proti kurdským jednotkám, s nímž souhlasí i opoziční Republikánská lidová strana (CHP). To by ostatně vysvětlovalo, proč se Erdoğan údajně snažil Trumpa přimět k mírnému zpomalení při stahování amerických jednotek ze Sýrie. To má nyní trvat šedesát až sto dní, tedy zhruba do konce února či března, kdy se v Turecku budou konat komunální volby.

Zatímco komentátoři a evropská levice Trumpovo rozhodnutí hodnotí jako zradu na Kurdech a jako podlé opuštění spolehlivého partnera, představitelé Rojavské samosprávy zachovávají chladnou hlavu a jednají o podpoře a setrvání francouzských jednotek.

Autor studuje blízkovýchodní studia.



Posílení SDF vedlo k téměř úplné vojenské porážce takzvaného Islámského státu. Foto ypgrojava.org

par avion

Z ARABSKÉHO TISKU VYBRAL JAN KONDRYS



Od chvíle, kdy egyptský prezident Abdulfattáh as-Sísí ve svém novoročním projevu vyzval k „náboženské revoluci“, která má vést k potlačení extremistických tendencí v současném islámu, uplynuly čtyři roky. Zahraniční experti celou záležitost od počátku hodnotili dosti skepticky s tím, že spíše než o skutečné reformní snahy půjde o další kroky k instrumentalizaci náboženství ve prospěch režimní politiky a reálně se mnoho nezmění. V současnosti se vzhledem k relativnímu neúspěchu Sísího „náboženské revoluce“ objevuje jistá kritika už i v samotném Egyptě. Příkladem je úvodník šéfredaktora jinak provládního deníku **al-Ahrām** Alá Thábita z 16. listopadu s názvem Extremismus a pomalá obnova náboženského diskursu. Autor se u příležitosti významného muslimského svátku al-Mawlid an-nabawí (Narození proroka Muhammada) zamýšlí nad příčinami absence výsledků modernizace diskursu v egyptském islámu. Důvodem je podle něj zcela zmatená koncepce

reformy, v níž nejsou vyjasněny úlohy, zodpovědnost ani systém kontroly nad daným procesem nad rámec efektně znějících deklarací. **Egyptský stát se i nadále soustředí především na bezpečnostní aspekt boje proti terorismu a na „hašení“ vzniklých problémů, nicméně postrádá proaktivní přístup, jenž je nezbytný, neboť terorismus má své kořeny již ve slovech a celkovém myšlenkovém nastavení nezanedbatelné části egyptské společnosti.** Je především třeba systematicky pracovat s mladou generací, která svodům extremismu podléhá nejsnadněji v důsledku řady sociálních a ekonomických problémů, jimž musí čelit. Islám zde může sehrát pozitivní roli svým důrazem na toleranci, etické jednání, dobročinnost i úsilí o vzdělání a celkový pokrok, nesmí však být klackem v rukou samozvaných strážců „kulturního dědictví“, kteří z něj dělají ztuhlý monolit zašlých dob, domnívá se Alá Thábit.



Převážně mimo záběr českých médií probíhá v posledních měsících bezprecedentně otevřené sbližování Izraele s některými arabskými a muslimskými státy, které je vyústěním několikaletého procesu, v jehož pozadí se kromě společných ekonomických zájmů skrývá především sdílený odpor vůči iránské politice na Blízkém východě. Jedním z nejvýraznějších projevů tohoto sbližování bylo přijetí izraelského premiéra Benjamina Netanjahua

v paláci ománského sultána Qábúse na konci října. Omán představuje v arabském světě poměrně unikátní zemi nejen kvůli dominanci ibádovského směru islámu, stojícího mimo rámec tradiční sunnitsko-šíitské dichotomie, ale také kvůli svému důrazu na pragmatismus v zahraničních vztazích a vyvažování sil mezi jednotlivými regionálními aktéry. V souvislosti s Netanjahuovou návštěvou se začalo spekulovat, že by právě Omán mohl hrát úlohu zprostředkovatele mezi Izraelci a Palestinci. **Je příznačné, že se aktuální „izraelsko-arabské tání“ neshledává s příznivými reakcemi velké části arabských intelektuálů a komentátorů, a nejinak je tomu i v případě Ománu.** Redakční úvodník (bez uvedení autora) v nejstarším ománském listu **al-Watan** z 15. prosince, uveřejněný pod titulem Neoprávněná izraelská eskalace, popisuje atentát na izraelské vojáky, který se odehrál o dva dny dříve na Západním břehu, jako pochopitelnou reakci palestinského hnutí odporu proti agresivní izraelské politice. Ta se projevuje systematickým útlakem běžných Palestinců, násilím ze strany vojáků i židovských osadníků a kontinálně se prohlubující okupaci palestinských území. Situace navíc v poslední době eskaluje kvůli Netanjahuovým snahám odvést pozornost od svých korupčních skandálů. Palestinské hnutí odporu však neponechá izraelské nezákonné kroky bez odezvy, je přesvědčena redakce ománského listu. Typické ovšem je, že ve svém razantním komentáři zcela vynechává kritiku sultána Qábúse za jeho politiku vůči židovskému státu.

الحياة الجديدة

Situaci ve Svaté zemi se věnuje i komentář nazvaný Odmítnutí australského uznání od Umara Hilmiho al-Ghúla, uveřejněný 18. prosince na stránkách deníku **al-Haját al-džadída**, oficiálního periodika Palestinské samosprávy. Ghúl odsuzuje aktuální uznání západní části Jeruzaléma za hlavní město Státu Izrael australskou vládou premiéra Scotta Morrisona. Ten ovšem zároveň prohlásil, že nebude přesouvat ambasádu do doby, než bude dosaženo míru mezi Izraelci a Palestinci na bázi dvoustátního řešení, které předpokládá hlavní město budoucího palestinského státu ve východním Jeruzalému. V čem je tedy dle Ghúla problém? **Izrael, jenž je jednoznačným viníkem současné stagnace mírového procesu, dostává od Canberry „dárek zdarma“, aniž by musel projevit jakýkoliv náznak dobré vůle.** Letní schválení nového izraelského zákona, jenž prohlašuje budování židovských osad na okupovaných palestinských územích za národní zájem, je přímou sabotáží veškerých snah o dosažení míru a porušením mezinárodně uznávaných palestinských práv. Za takové situace jsou vstřícná gesta k Izraeli ve své podstatě podílením se na okupační politice. Ghúl se proto obrací především na arabské a muslimské státy, aby využily své síly a přiměly Austrálii k revizi uznání západního Jeruzaléma. Je to podle něj nejen v zájmu Palestinců, ale i těch Izraelců, kteří mají skutečnou vůli k dosažení míru.



A dýchejte klidně

BRILANTNÍ ISLANDSKÉ
DRAMA V KINECH
OD 10/1/2019

WWW.ACFK.CZ

Vienna Calling

Režie: Petr Šprinc
Scénář: Matyáš Dlab
Hudba: I LOVE 69 POPGEJU
Hrají: Ondřej Jajcaj, Jan Kovář, Tomáš Motal
2018 / 67 minut

Letní nekropříběh o vykradači hrobů,
jenž se svými pohůnky v maringotce vydává
do Vídně vrátit ukradené zuby Strausse a Brahmsa.
Zuby, které sám ukradl.

14.1. Kino Pilotů_Praha
21.1. Papírna_Plzeň
22.1. Kino Svět_Hodonín
30.1. Divadlo 29_Pardubice
13.2. PLATO_Ostrava



soundtrack

fleshandbrain.bandcamp.com
/album
/vienna-calling-ost



Kdo vymyslí zítřek?

K absenci budoucnosti v české veřejné debatě

Myšlení o budoucnosti v českém mediálním a politickém mainstreamu naprosto selhává. Vládne přítomnost se Zemanem, Babišem a Okamurou. Tato jména – a témata s nimi spojená – ovšem nebudou mít za několik málo desítek let žádný význam. Tou dobou budeme řešit daleko závažnější problémy. Máme-li jim předejít, je třeba především aktualizovat společenskou diskusi.

MATOUŠ HRDINA

Budoucnost je v Českém mediálním prostoru vnímána hlavně na praktické rovině, třeba když se řeší, kolik bude postaveno dálnic, o kolik se zvedne HDP nebo jak se reformují penze. V rovině ideologické sní pravice o fašismu, stará levice o revoluci a nová o odchodu do lesů. Společně přitom mají hlavně to, že své nápady loví kdesi v hlubinách 20. století. Je to zvláštní hlavně proto, že česká veřejnost má silný zájem globální změny a možné perspektivy řešit. Politici a mainstreamoví novináři jí přitom nevycházejí vstříc.

Moc je jinde

Míra současných technologických, klimatických a s nimi spojených společenských změn a pohybů je taková, že jakákoliv diskuse musí začít už u pojmového aparátu a definice základních oblastí, o kterých se v souvislosti s budoucí podobou světa a společnosti musíme bavit. Jinak totiž budeme jen klouzat po povrchu, což se v současném globálním pop-futurologickém diskursu celkem běžně děje. Představy pak oscilují mezi utopie-mi typu solarpunku a dystopiemi spojenými s globálním rozkladem a apokalypsou. Zejména v oblasti popkultury se vize budoucnosti redukuje buď na čistě technologický rozměr věci, nebo naopak na politické metafory – jako v populární seriálové adaptaci románu Margaret Atwoodové *Příběh služebnice* (Handmaid's Tale, od 2017), v níž na rozbor toho, jak má vlastně svět k oné dystopii či utopii dospět, příliš prostoru nezbylo. Málokde jsou technické praktikálie i politické implikace tak vyvážené jako v prvních sériích seriálu *Černé zrcadlo* (Black Mirror, od 2011). Ostatně předstírat budoucnost v normativních kategoriích dobra a zla, utopie a dystopie je naivní, protože dobře promyšlená vize v sobě přirozeně kombinuje prvky obojího – vždyť i obłudný politický režim v *Příběhu služebnice* je vykreslen jako environmentálně zodpovědný a odstrašující vize budoucího života v *Černém zrcadle* by asi pro většinu lidstva byla výrazně příjemnější než podmínky, v nichž aktuálně žije.

Než v nekritickém strachu či nadšení začneme kupovat bunkry na Novém Zélandu nebo pěstovat hydroponické ředkvičky v polyamorních komunitách, měli bychom se podívat na nevalné výsledky předpovědí budoucnosti ve vědeckofantastické literatuře 20. století. Ty totiž ukazují, jak to dopadá, když jen nekriticky glosujeme poslední technologické novinky bez otázek po hlubším smyslu věci.

Dnes se můžeme jen smutně smát tomu, co vše zdánlivým vizionářům sci-fi uplynulých dekad nedošlo, od pádu dominantně západního vidění světa přes rozvoj informačních technologií až po klimatickou katastrofu. Nemuselo to být jen kvůli nedostatku představitosti, ale i kvůli absenci pojmového aparátu, který by dokázal obsáhnout nastupující globální mechanismy a systémy.

Zajímavé východisko k vytvoření lepší představy o budoucnosti navrhuje britský politolog Jamie Susskind v nedávno vydané knize *Future Politics* (Politiky budoucnosti, 2018). Podle Susskinda je potřeba nejprve diskutovat o nové podobě dělby moci, základních svobod a fungování demokracie. Neshody okolo dělby a aplikace moci dosud spočívaly v rozdílném názoru na to, nakolik má stát zasahovat do života občanů a nakolik má nechat věcem volný průběh. Nyní je ale potřeba vést spor o to, nakolik necháme svůj život ovládat umělými inteligencemi a dalšími technologickými systémy, a kdo a jak bude tyto technologie řídit. Pokud totiž definujeme moc jako schopnost přinutit ostatní jednat podle naší vůle, ukáže se, že i kdyby se vlády ve státě ujala jiná společenská skupina, na skutečném rozvržení moci to mnoho nezmění. Moc i nadále zůstane v rukou lidí, kteří kontrolují vývoj a fungování technologických systémů dalece přesahujících národní rámce.

Otevřít se popření

Když se nedávno američtí kongresmani pokoušeli „grilovat“ ředitele Googlu Sundara Pichaie, celá věc se vlivem jejich neznalosti základních faktů o činnosti technologické firmy zvrhla v grotesku. Zákonodárci globální supervelmoci často ani netuší, jak funguje internetový vyhledávač, a těžko tak od nich můžeme čekat efektivní zásah do rostoucí moci technologických gigantů. Technologický pokrok přitom rychle postupuje. Jak podotýká Susskind, budeme muset řešit nejen to, že někdo nebo něco permanentně sleduje vše, co děláme, ale také že nás omezuje fyzicky (autonomní auto vás nepovolenou rychlostí nepoveze) a v neposlední řadě i na úrovni smyslového poznání (generováním fiktivního digitálního světa nerozpoznatelného od reality). I když technologický rozvoj nemění všechny společnosti stejným způsobem (vynález knihtisku v Číně na rozdíl od Evropy nic tak převratného nezpůsobil) a je podmíněný lokálními ekonomickými

a společenskými okolnostmi, je jisté, že za dvacet či třicet let budeme vnímat pojmy jako demokracie či občanské svobody naprosto jinak, a nemá smysl hledat paralely budoucího vývoje v historických událostech.

Pokud nastavíme vizi budoucnosti na rovině teoretické, zbývá ještě ta praktická. I zde aktuální diskuse v Česku selhává, i když třeba stoupající zájem o ekologická témata mezi širokou veřejností dává naději na změnu. Je načase připustit si nastupující realitu katastrofální klimatické změny, na niž je potřeba připravit systémy na lokální, státní i globální úrovni. Obnovování mokřadů nebo přechod na veganskou stravu je sice pěkná věc, ale zajištění energetické a materiální soběstačnosti či bezpečnosti státu v rozpadajícím se mezinárodním řádu jsou už těžší úkoly. Společnost, která nedokáže v řádu dekad postavit ani novou linku metra a pře se kvůli několika muslimským migrantům či stavbě nové knihovny, může ovšem těžko uvažovat o rychlé realizaci masivních projektů či dokonce diskutovat o novém nastavení sociálních vztahů mimo ideje růstu a rozvoje jakožto hlavních motorů klimatické změny.

Bud' my, nebo oni

Jestliže se občas v českých médiích a politice debata o budoucnosti přece jen vede, bývá zatížena primitivní ideologickou optikou. Jenže i po pádu kapitalismu bychom ocenili smartphony a ani uzavřením hranic a vyhnáním cizinců bychom děšť nepřivolali. Debata na rovině zastaralých a fakta ignorujících ideologických konceptů nemá v situaci, kdy si technická složitost diskutovaných témat vynucuje přehodnocení a redefinici pojmů, žádný smysl. Přitom pokud se daného tématu nechopí politici, novináři a zástupci občanské společnosti, otevrou debatu zástupci korporací s utopickými vizemi šťastných zítřků budovaných skrze vynálezy ze Silicon Valley.

Bez otevření nových horizontů nás aktuální vývoj dovede před absurdní dilema. Buď žít v oněch korporátních dystopiích, tak dobře popisovaných už od dob raného kyberpunku, které nám alespoň zachovají veselé mobilní aplikace, nebo pod kuratelou nějakého předpotopního nacionálně-fašistického gangu okopávat zbytky brambor na vysychajících polích a pozorovat, jak nám nad hlavami létají záhadné stroje těch, kteří vzali rozum včas do hrsti. Pokud si budoucnost nedokážeme vymyslet sami, někdo to udělá za nás.

Autor je vedoucí programu Radia Wave.



Představy budoucnosti oscilují mezi utopie-mi typu solarpunku a dystopiemi spojenými s globálním rozkladem a apokalypsou. Kresba Nick Hute

Apo

Automation
Chance

to automaton

tychés,

and

Náhoda

a

6. 12. 2018 – 10. 1. 2019
Galerie Industra Art BrnoLucia Gašparovičová (SK),
Ján Gašparovič (SK) Ramon Feller (CH)Kurátorka: Barbora Šedivá (SK/CZ)
Grafika: Deep Throat Studio

samočinnost

u. fond
na podporu
umění

INDUSTRA

B | R | N | O | I

MINISTERSTVO
KULTURY4AM/partnerství
Forum pro architekturu a médiaNAVŠTIVTE NÁŠ NOVÝ KONOPNÝ E-SHOP NA WWW.LEGALMARKET.CZČR: 69 Kč | Předplatné: 42 Kč | SK: 3,50 € | Předplatné SK: 2,10 € | www.magazin-legalizace.czMagazín, který vám rozšíří zorničky
Legalizace®69
Kč**Agrikultura
je taky kultura****PĚSTUJTE S MAGAZÍNEM LEGALIZACE**Rozhovory s významnými osobnostmi a umělci, léčebné konopí, growing,
v rauši s celebritymi, recenze knih a filmů, povídky, aktivismus, komix,
soutěže a další informace ze světa konopné kultury.Magazín koupíte v síti trafik po celé České republice a na Slovensku
nebo si ho můžete předplatit na www.magazin-legalizace.cz.* Objednejte si libovolné předplatné tištěného magazínu a získáte
elektronické předplatné zdarma. Digitální distribuci zajišťuje Alza.cz.

alza media

KABINET MÚZ

BRNO | KABINET.CZ | GOOUT.CZ

09/01 ASTRONAUTALIS & P.O.S AKA FOUR FISTS (USA)

17/01 WE ARE THE CITY (CAN) + LESNÍ ZVĚŘ

30/01 THE PACK A.D. (CAN) + BEPS'N'JOHNNIES

02/02 BARO CHANDEL + THE OXX + SHISHI (LTV)

08/02 PLEASE THE TREES + KURISUTARU + PULSAR

11/02 THALIA ZEDEK BAND (US) + OSWALDOVI

12/02 VÖK (ISL) + GUESTS

15/02 ALGIERS (US) + PIERNIKOWSKI (PL)

16/02 HOUPACÍ KONĚ

18/02 JOSIN (D)

23/02 PUSHTEEK FEST

26/02 DENVER BRONCOS UK (USA) + VLNĚNA

15/03 WWW & PRAGO UNION

18/03 THE SOFT MOON (USA)

15/04 JAYE JAYLE (USA)

24/04 KHOIBA & ČÁRY ŽIVOTA

100% CULTURE | 100% VEGAN | 100% VINYL

Na vrcholu pyramidy

Oligarchie, elity a společnost

Teorie elit se snaží osvětlit tendenci západních společností ke koexistenci hierarchického uspořádání s liberálním sociálním řádem, který se prezentuje jako projev rovnostářství. Sociální či ekonomické krize přitom bývají po právu spojovány právě s extrémní nerovností. Jak teoreticky uchopit tento rozpor?

ONDŘEJ LÁNSKÝ

Ekonomická krize byla mimo jiné považována za důsledek nezodpovědného a sobeckého jednání makléřů a obecně výše postavených lidí působících ve finančním sektoru. Zpochybňování demokratických institucí liberálního řádu, které se dokládá úspěchem pravicově populistických hnutí nebo oblibou dezinformačních webů u části populace, bývá zase někdy pokládáno za projev selhání elit. Třídní analýza moderních společností přitom poskytuje plastický obraz vzniku nerovností a jejich klíčových projevů: zadluženosti, chudoby, sociálního vyloučení, sociální reprodukce nerovností či rozpadu hodnotového konsensu liberálních společností. Co se ale děje na vrcholu pomyslné společenské pyramidy?

Perverzní elitářství

Americký sociolog Shamus R. Khan ve své knize *Privilege* (Výsada, 2013) zkoumá proces reprodukce americké elity za branami internátní školy, která se podílí na výuce a výchově adolescentů z nejvyšších vrstev a připravuje je na špičkové americké univerzity z takzvané břečťanové ligy, aby následně vplynuli do soukolí amerického systému korporací, státní správy a politiky. Jeden ze závěrů studie říká, že v této škole v poslední dekádě došlo k docela překvapivé proměně étosu elit.



Bohatí vládnu za všech okolností, a to více či méně skrytým způsobem. Koláž archiv VUF

Inspiračním východiskem Khanovy práce je rozpor, který je možné pozorovat v americké společnosti posledních desetiletí: zatímco na veřejnosti se proklamuje rovnost a inkluze, stále rychleji bohatne stále užší vrstva společnosti – elita. Mladí studenti sledované elitní školy jsou pak, stručně řečeno, vedeni k tomu, aby sami na sebe nahlíželi jako na těžce pracující jedince, kteří si své případné výhody zaslouhují tvrdou dřinou. A vice versa: pokud někdo úspěšný není, mají tomu rozumět tak, že si za to může sám, protože nedostatečně pracoval. Khan ukazuje, jak skutečná nerovnost (společenský původ a všechny výhody, které z něj pramení) existuje v kontextu meritokratického sebepochopení americké společnosti, které je pro ni historicky typické a nejstručněji je vyjádřeno „americkým snem“ o tom, že každý může, pokud se o to patřičně zaslouží, uspět. Meritokracie a ideologie výkonu tak nevedly k narušení

či zpochybnění elitních pozic, spíše je elity přijaly za své a perverzně tyto hodnoty inkorporovaly do svého obrazu světa.

Typologie oligarchií

Politický vědec Jeffrey A. Winters v roce 2011 vydal knihu rozvíjející jeho teorii oligarchie, jež je jakýmsi doplňkem k teorii demokracie. Metodologickým jádrem či východiskem Wintersovy teorie je představa, že rozsáhlá oblast politiky je vysvětlitelná s pomocí termínu oligarcha či oligarchie. Jde mu o postižení politiky z personalistického pohledu jako místa, kde je jedincův vliv v zásadě vypočitatelný na základě majetku a příjmu, kterým disponuje: bohatství násobí vliv v politice. Důvod aktivity oligarchů v politice je podle Winterse banální: jde jim o posílení vlastního bohatství a jeho ochranu. Jde vskutku o jednoduchou tezi, která souzní s jednou z nejstarších intuic obyčejných lidí: bohatí vládnu za všech okolností, a to více či méně skrytým způsobem; bohatství vede k politické moci a ta zase posiluje bohatství.

V tomto rámci Winters rozpracovává téměř evolucionistickou typologii oligarchií. Identifikuje několik historických stadií vývoje, která rozlišuje na základě tří kritérií. První kritérium spočívá v tom, jestli oligarchové disponují právem užívat násilí. Druhé krité-

Možná, že právě Wintersova teorie nám může pomoci předvídat sociální procesy v éře ekologického nedostatku a krize. Při přesunech obyvatelstva, ke kterým kvůli environmentálním problémům pravděpodobně bude docházet ve velkém, totiž může dojít ke střetům, při nichž oligarchický charakter společnosti vyjde ostře najevo. Jihoafrický režisér Neill Blomkamp natočil film *Elysium* (2013), který se odehrává v roce 2154, kdy na planetě existují jen dvě sociální vrstvy: elita, fakticky žijící na oběžné dráze, kde není konfrontována s důsledky ekologické devastace zapříčiněné průmyslovou společností, a zbytek lidstva, který žije na Zemi v chudobě, prekariátu a zničené přírodě. Tato představa se mohla divákům zdát přehnaná, ale ve světle Wintersovy teorie oligarchie je otázkou, zda se nejedná o velmi přiléhavou metaforu.

Winters na jedné straně zpracovává materiál, který často vede k různým teoriím spiknutí, na straně druhé svým pojetím „ochlazuje“ toxický charakter představ, které svádějí k eskapismu či k pravicovému populismu. Sám tvrdí, že jeho teorie nestojí v opozici vůči Marxovi ani vůči Weberovi, spíše je oba doplňuje. Koncept oligarchie není v rozporu s demokracií – může s ní koexistovat. Možná, že Wintersova teorie dokáže vysvětlit aktuální tendence, kterým ne zcela rozumíme ve chvíli, kdy pracujeme s demokratickými pravidly a procesy jako s fenomény, jež výrazně limitují význam bohatství nejen v politice, ale také ve společnosti. Demokracie je totiž často vnímána jako záruka toho, že bohatství a jiné formy zvýhodnění nebudou vytvářet systematickou strukturu privilegií.

Reakční střední třída

Další američtí političtí vědci Benjamin I. Page a Martin Gilens některé závěry Wintersových studií potvrzují. Na vzorku několika tisíc konkrétních politických rozhodnutí zkoumali, jaká teorie demokracie odpovídá americké politické realitě. Konkrétně šlo o to, kde leží jádro politického rozhodování. Zda se politika řídí spíše podle vůle takzvaného průměrného občana, anebo podle ekonomických elit. Závěry této empirické analýzy jsou poměrně zajímavé: sice není možné jednoznačně říct, že americká společnost je výhradně oligarchická, jelikož občas se rozhoduje i podle vůle průměrných občanů, děje se tak ale v zásadě tehdy, když se jejich zájmy kryjí se zájmy ekonomických elit.

Výzkumy elit, které navazují zejména na kritičtější pojetí elit z šedesátých a sedmdesátých let minulého století, mohou být velmi přínosným obohacením pohledu na politickou situaci současných společností. Trend je takový, že nejbohatší bohatnou, a naopak se postupně ekonomicky a sociálně propadá jakási pomyslná „globální“ střední třída, jak to ve svých analýzách ukazuje ekonom Branko Milanović. Střední třída, zejména ta z bohatých států, se tak stává oporou anti-emancipačních politických sil postavených na oportunistické a pravicově populistické rétorice. Míra této reakčnosti je vidět třeba na maďarském zákoníku práce, který je některými komentátory označován za „otročácký“, neboť rozvolňuje povinnosti zaměstnavatelů vůči zaměstnancům a oslabuje pozici pracujících.

Výzkumy vycházející z tradice zkoumání elit nám mohou pomoci porozumět novým trendům, s nimiž si s klasickou interpretační výbavou neporadíme. Tato výbava totiž pochází z padesátých až sedmdesátých let 20. století, tedy z relativně stabilní „zlaté éry“ kapitalismu.

Autor je sociální teoretik.

Text vznikl jako součást projektu Strategie AV21: Elity, stát a oligarchie.

Nacistické podzemí 2.0

Pravicoví teroristé v německé policii?

Německem otřásá podezření, že v řadách policie ve Frankfurtu nad Mohanem figurují pravicoví teroristé. Na první pohled šokující kauza je nicméně logickým vyústěním poměrů, u jejichž vzniku byla už nedostatečná denacifikace po druhé světové válce.

TOMÁŠ SCHEJBAL

„Zmasakrujeme ti dcerul!“ Tak zněl anonymní vzkaz, který obdržela německá advokátka tureckého původu Seda Basay-Yildiz, která obhazuje rodiny obětí neonacistické teroristické skupiny Národně socialistické podzemí (NSU). Z členů a sympatizantů skupiny, která v letech 2000 až 2007 zavraždila několik mužů tureckého a řeckého původu a jednu policistku, byla v červenci 2018 mnichovským soudem odsouzena na doživotí Beate

že šlo o jednu z policejních stanic ve Frankfurtu nad Mohanem. Tam následně provedla prohlídku, při které zabavila telefony a hard disky, a díky nim odhalila na komunikační platformě WhatsApp skupinu, jejíž členové si vyměňovali obrázky Hitlera a hákových křížů. Lidé z této skupiny byli podle všeho anonymové, kteří své výhrůžné zprávy podepisovali jako „NSU 2.0“.

Jestliže však existují informace o spolupráci policejních agentů s neonacistickými teroristy, zpráva o teroristické skupině v řadách policie může být stěží překvapivá. V každém případě jsou z trestného činu podezřelí čtyři policisté a jedna policistka z Frankfurtu. K odhalení možných pachatelů přitom došlo dříve, než mohli své výhrůžky realizovat. Nejde ale o jediný případ, neboť adresátem hrozeb od „NSU 2.0“ měl být také kolínský právník Mustafa Kaplan, který rovněž zastupuje oběti neonacistů. Navíc jsou podezřelí i policisté z dalších měst a dle dostupných informací se prověřuje také napojení neonacistů na bývalé i současné vojáky.

z padesátých let poskytla data o významném podílu lidí zastávajících protidemokratické postoje. Strukturní krize sedmdesátých a osmdesátých let pak přinesla renesanci fašistických paramilitárních jednotek a znovusjednocení Německa v devadesátých letech se neslo v duchu nacionalismu, jehož plodem byl mimo jiné vzestup volebních preferencí neonacistické Národnědemokratické strany Německa (NPD) v bývalém východním Německu. A konečně pravicově populistická Alternativa pro Německo (AfD) ve spolkových parlamentních volbách 2017 získala 12,5 procenta. Poprvé od konce druhé světové války tak zasedá krajně pravicová strana v německém Bundestagu.

Jako by toho nebylo málo, Německem se šíří bizarní identitářské hnutí Reichsbürger (Říšský občan), čítající 19 tisíc členů, mezi nimiž ministerstvo vnitra eviduje asi 950 militantních stoupenců krajní pravice. Příslušníci hnutí odmítají poválečný německý stát s jeho ústavou, zákony i hranicemi a nosí stříelné zbraně. Nejvíce je jich aktivních v Durynsku



Z napojení na krajní pravici se zatím bude zodpovídat pět policistů. Foto Hans Richter

Zschäpeová. Připomeňme, že dva hlavní aktéři a vykonavatelé rasově motivovaných vražd souzeni být nemohli, neboť zemřeli vlastní rukou. Proti nízkému počtu odsouzených vypukly v německých městech demonstrace, neboť panuje podezření o spolupráci NSU s německými policejními agenty. Kromě toho, že jeden z nich byl podle výpovědí přesvědčeným neonacistou, měly jejich prostřednictvím plynout k NSU peníze. Neonacistický teror by tak byl de facto nepřímou podporou státem.

Hitler na WhatsAppu

„Vypadni odsud, pokud chceš vyvážnout živá, ty turecká svině!“ vyhrožoval dále anonym. Basay-Yildiz dostávala podobné vzkazy denně, ale protože poslední z nich obsahoval její soukromou adresu, obrátila se na policii, která pak vypátrala IP adresu odesílatele – a zjistila,

Článek Mladé fronty DNES z 18. prosince nazvaný „Německo se diví“ budí dojem šoku ze zapletení německé státní moci s nacismem. V západním ani východním Německu přitom nikdy nedošlo k důsledné denacifikaci státní správy (o společnosti nemluvě) a mnozí bývalí nacisté či kolaboranti zastávali vysoké politické a ekonomické pozice. Mezi nejznámější jména patřil ministr Adenauerovy vlády Franz Josef Strauss, předseda Průmyslového svazu Hans Martin Schleyer nebo úředník spolkového soudního dvora Sigfried Buback. Poslední dva jmenovaní byli zabiti Frakcí Rudé armády (RAF).

Říšský občan

Přetrvávání sympatií části německé společnosti k nacismu je natolik známým faktem, že stačí zmínit jen krátce. Už empirická studie frankfurtského Institutu pro sociální výzkum

a Sasku, ale také v Bavorsku. V roce 2016 dokonce člen hnutí Wolfgang P. při razii v bavorském Georgensmündu zastřelil jednoho policistu a dva další zranil. Ačkoli se bavorský ministr vnitra Joachim Herrmann (CSU) pokouší těmito lidem odebírat zbrojní průkazy, mluvčí Zelených Irene Mihalicová ukazuje na stagnaci celého procesu. Hnutí Reichsbürger je přitom jen jedním z kamínků v mozaice měnících se nálad německé společnosti, mezi nimiž lze zaznamenat i projevy, jež nebyly k vidění od nástupu nacismu ve třicátých letech 20. století.

Propojení státního aparátu s neonacistickým hnutím, jdoucím ruku v ruce s účastí krajní pravice na zákonodárné moci, nepochybně představuje nebezpečnou směs, která může ohrozit demokratickou povahu dosavadních německých institucí.

Autor studuje sociální dějiny na FF UK.

napětí

Asi dvě stě lidí se 19. prosince účastnilo demonstrace před sídlem Českého rozhlasu, kterou pořádala iniciativa Za otevřenou Vltavu. Protest byl reakcí na skutečnost, že ředitel Českého rozhlasu René Zavoral neprodloužil pracovní smlouvu šéfredaktorovi stanice Vltava Petru Fischerovi. Podporu dosavadnímu šéfredaktorovi přišla vyjádřit řada veřejně známých osobností kulturního života i zaměstnanců Českého rozhlasu. Otevřený dopis generálnímu řediteli Zavoralovi, v němž signatáři žádají, aby Vltava pokračovala v trendu nastoleném Fischerem, podepsalo více než tisíc lidí, převážně umělců a intelektuálů.

Vedení Správy železniční dopravní cesty (SŽDC) se rozhodlo, že za pomoci exekutora vyklidí autonomní sociální centrum Klinika v Jeseniově ulici na pražském Žižkově. Kolektiv, jenž nedávno oslavil čtyři roky od obsazení dlouho nevyužívané budovy, ovšem dům opustit nehodlá a poukazuje na to, že SŽDC objekt nepotřebuje a po vyklizení dojde k jeho demolici. Evikce autonomně sociálnímu centru hrozí od 10. ledna, proto squatteři na tento den svolali na Kliniku protestní setkání sympatizantů, které začíná již brzkou snídaní. Podle tiskové mluvčí SŽDC se počítá s rekonstrukcí objektu a jeho následným využitím.

Členové takzvaného hnutí žlutých vest, které už měsíc a půl nenechává Francii v klidu, se pokusili dostat do letní rezidence francouzských prezidentů na Azurovém pobřeží. Tiskový mluvčí Elysejského paláce odmítl potvrdit, zda se v opevněném sídle zrovna nacházel prezident Emmanuel Macron, a nevyjádřil se ani k místu jeho pobytu. Zhruba čtyřicet příslušníků žlutých vest se každopádně do pevnosti nedostalo – ti neúspěšnější byli policií zastaveni pár set metrů od vstupní brány. Nechali se ovšem slyšet, že se vrátí ve větším počtu. Připomeňme, že žluté vesty volají po odstoupení současného prezidenta.

V Súdánu už od poloviny prosince probíhají masové demonstrace proti režimu prezidenta Umara al-Bašíra, jenž se drží u moci od vojenského puče v roce 1989. Bašír má ovšem stále podporu armády a bezpečnostních složek, což se zatím jeví jako klíčové pro jeho setrvání ve funkci. Demonstrace a stávky jsou na denním pořádku, zapojili se do nich i lékaři a učitelé. Organizátoři protestů žádají odstoupení prezidenta a jmenování prozatímní vlády, složené ze zástupců všech hlavních částí súdánské společnosti. Podle údajů Amnesty International bylo při násilném potlačování protestů dosud policií zabito 37 lidí a několik opozičních předáků bylo pozatýkáno.

—lr—



Jan Cempírek
Nejšťastnější generace
 Novela bohemica 2018, 267 s.

Cempírkův román o zrání se odehrává mezi lety 1985 a 2011 a má dva hlavní – a jediné – hrdiny: Tomáše a Beátu. Tomáš chce být fotograf a Beáta je nejkrásnější dívka na celém gymnáziu. Na názorný soubor literárních klišé je tak zaděláno prakticky od prvních stran. Tomáš a Betty se setkávají každý pátek třináctého. Ze začátku jde o fotografování aktů (projekt, s nímž se Tomáš chce dostat na FAMU, kam ale samozřejmě není z kádrových důvodů přijat), později o zvláštní typ sexuální i lidské přitažlivosti. Beáta je klasická femme fatale, to ona se stává umělkyní – pochopitelně herečkou, protože právě k této profesi patří nespoutanost, promiskuita a tápání raných devadesátých let. Zatímco Tomáš nevytáhne paty z rodné obce a zabetonuje se v manželství, které je předem určeno k zániku, Beáta hraje v seriálu, odcestuje do Ameriky, vede nevázaný život, až skončí na vozíku. Autor na ni nakládá opravdu nemálo: potrat, sklony k alkoholismu, emocionální nestabilitu... Je to – v duchu zmíněných literárních klišé – „vysněná“ žena, postava, která snese všechno, ale pořád se ke své někdejší lásce-nelásce vrací. Když ji během jednoho fotografování, z něhož se časem stane jakýsi rituál, Tomáš dokonce znásilní, tak nějak velkoryse mu to odpustí a jede se dál. Čtenář zírá, co se ještě může v české literatuře dneska odehrávat – pokud ovšem žil v blažené představě, že takhle toporně napsané dialogy, takhle prázdné tlachání a takhle hloupé ilustrační fotografie se už v „seriózní“ beletrii neobjevují.

Marta Ljubková



Štěpán Hobza
Ferrari v džungli
 Literární salon 2018, 104 s.

O sbírce Štěpána Hobzy Ferrari v džungli hodně vypovídá už její první strana, jejíž součástí je motto (tento signál, spojující autonomní text s nefikční skutečností je mimochodem v současné české poezii takřka pravidlem) od Ladislava Klímy: „Avšak svět nebyl by tak veliký a vznešený, kdyby nedovedl být současně nicotný a směšný.“ A je to právě potkávání se nízkého s vysokým, co asi nejvýstižněji charakterizuje tuto sbírku. Hobza se nebojí pracovat s klasikou veršovou strukturou (přerývaný, střídavý rým), tématem jsou ale počítačové hry, fotbalové utkání El Clásico, McDonald’s nebo všudypřítomný internet. „U notebooku jak oltáře já vysedávám/ a logo microsoft je pro mě runa/ USB kabel má teskná struna/ tě omotává.“ Autor se nezříká ani okázale estetizující lyriky, kterou však pokaždé s jistou mírou sofistikovanosti něčím shodí. Platí to i u tak vážných témat, jako je například současná krize na Ukrajině. Nad vším pak vládne jistá chlapecká naivita a bezstarostné slovní floutkovství, projevující se v nespoutané až potrhle imaginaci: „Když Wehrmacht dobýval Bradavice/ přelo a bylo plno hub/ ve velké síni plápolaly svíce/ a esesmani postovali na youtube.“ Těmto veršům se musíte zasmát, i když nechcete. Hobzovi se zkrátka v jeho fikčním světě daří nacházet potřebnou rovnováhu mezi patosem a trapností. Jeho poetika nechce zachraňovat svět ani do kamene vytesávat metafyzická moudra. Chce tu být jen tak, trochu pro zasmání, možná trochu pro provokaci. Nic víc od ní nečekejte.

Libor Staněk



Tom Gauld
Pečeme s Kafkou
 Přeložila Michala Marková
 Plus 2018, 158 s.

Ne, tohle není kuchařka, kde byste našli recepty na nejoblíbenější pokrmy Řehoře Samsy, Josefa K. nebo snad samotného Franze Kafky. Jde o soubor stripů britského knihomola Toma Gaulda, věnovaných převážně knihám. Titulní strip Pečeme s Kafkou je jedním ze zhruba sto padesáti a Kafka v něm peče koláč s citrónovou polevou. Místo receptu se však čtenář dočká průpovědek typu „Smysl života spočívá v tom, že jednou končí“. Gauldův humor ocení hlavně milovníci knih a ti, kdo mají něco načteno. Ne každý si užije bludiště na téma Wolf Hall od Hilary Mantelové nebo přehled knih pro děti, s nimiž J. G. Ballard neměl úspěch (například Jak medvídek Ballard nalezl pod civilizačním pozlátkem jen barbarství a zvrácenost). Jsou tu ale i vtipy určené méně sečtělým, třeba Generátor shakespearovských adaptací, kde si z nabídky ve čtyřech sloupcích můžete sestavit třeba kombinaci „zombie buran Othello na Wall Street“. Gauldovu politickou orientaci naznačuje strip s feministickým Jamesem Bondem: Bond v něm potkává Doktora Sexistu, jenž vyhrožuje vrácením ženských práv o sto let nazpátek. Anebo strip o „rozumné housence a hloupém broukovi“, v němž rozumná housenka celé léto tvrdě pracuje, aby postavila vysokou zeď proti cizincům, zatímco hloupý brouk si řekne, že cizinci možná budou hodní – až nakonec začne jíst jejich jídla, tancovat jejich tance a ani si nevšimne, že mu změnili život. Pokud jste naladění podobně jako autor a milujete knihy, lepší stripy na toto téma v češtině nenajdete.

Jiří G. Růžicka



Jiří Padevět
Ostny a oprátky
 Host 2018, 136 s.

Historikovi Jiřímu Padevětovi se podařilo knihou povídkových črt o různých postavách z totalitární epochy vytvořit hybrid na pomezí beletrie a populární vědy historické. Uspokojí zřejmě nejvíc čtenáře-masochisty. Estetizace totality překračuje mez vkusu líčením propagandistických barvotisků a subjektivní výpověď a spekulace autora zde nahradily objektivní svědectví. Je za tím hodně zármutku, tíživosti doby protektorátní a komunistické, epochy hodné leda zaklnutí. Ale proč anachronická stylizace, evokace zmizelé doby? Žijeme přece také ve světě, kde bývá občas pěkně, v relativní svobodě mezičasu před novými sociálními experimenty moci. Padevětovo echo má platnost gesta karatele k těm, kteří jej asi sotva budou číst – totiž k IT expertům lidské duše a bachařům nesvobody. Začali jsme rozhodovat o svých údelech, školní osnovy jsou plny výchovy k demokracii a kurs nás vede zřejmě dobrým směrem. Co naplat, žijeme v nejlepším z možných světů a lepší už nic nebude – pokud nejsme zase před novým sešupem! Z toho pohledu se Padevětova kniha zdá být konjunkturální víc než třeba, suchou iluzí nahrazuje svědectví přímých účastníků i zmizelou totalitární skutečnost a vydává své imprese za „to, co se opravdu stalo“. Ač se to třeba stalo jinak... Na malém rozsahu Padevětových črt se čtenář sotva dostane do kontextu, a už končí. Nakonec zbývá hlavně stísněnost. Doufejme, že Jiří Padevět přešlapuje před dlouhou tratí historického románu – to by mohlo být zajímavé!

Vít Kremlička



Doktor Martin: Záhada v Beskydech
 Režie Petr Zahrádka, ČR, 2018, 90 min.
 Premiéra v ČR 6. 12. 2018

Na toho, kdo nesledoval televizní seriál Doktor Martin, a velmi pravděpodobně tedy nebude sledovat ani jeho chystanou spin-off sérii Strážmistr Topinka, bude snímek přemosťující oba cykly působit jako další výlet do žánru pitvořivých lidových komedií ve stylu Zdeňka Trošky. Tím spíše, že misantropický Martin v podání Miroslava Donutila postupně vyklízí prostor komediálně přehrávajícímu Robertu Miklušovi v roli Topinky. Celá policejní zápletka jako by vypadla z devadesátkových krimi komedií jako Byl jednou jeden polda, které vyprávěly hlavně o neschopných břídilech, kteří si na tvrdé vyšetřovatele jen hrají – a stejně vynívali i samotní tvůrci, když se občas klopotně pokoušeli o akční scény. Příběh tajuplného liliputa, který kdysi v kočovném cirkusu ukrýval prastarý poklad, nabírá ke konci až cimrmanovské rozměry, jež ale tvůrci nejsou ochotni dotáhnout až do čiré absurdity. Film tak zůstává nesoudržnou sbírkou podivných, nepovedených scének, propojených unyle líbivými leteckými záběry na krajinu Beskyd. Nejlepšími momenty jsou právě chvíle nezáměrné campové směšnosti – afektované Miklušovy grimasy, dvojice mlčenlivých bratrů, závěrečné vyhazování soch československých státníků z letadla. Jinak se ve filmu bohužel projevují ty nejhorší vlastnosti současné české kinematografie, počínaje tím, že se snímek příliš neliší od původní televizní produkce, a kdykoli se snaží nabídnout něco navíc, zoufale selhává.

Antonín Tesař



Psychopatologie planety
 Galerie Kurzor, Praha, 19. 12. 2018 – 3. 3. 2019

Závěrečný, sedmý díl série výstav Podmínky (ne) možnosti nese název Psychopatologie planety. Spekulativního obratu k objektu se už tradičně vzdává a směřuje k dalším reflexím lidské subjektivity, kterou tentokrát nachází v kontextu umělecké tematizace úzkosti a s tím spojeného hashtagu #Suffering. Ani tentokrát se divák nesetká s příliš optimistickým vyzněním, ať už kurátorské koncepce nebo přítomných děl. Výstava je naladěna na depresivní, úzkostnou až záštiplnou notu, přičemž návštěvníka na každém kroku provází pronikavý zvuk ženského pláče z videa Daniely a Lindy Dostálkových. Podobně vyznívá i videoesej Jiřího Žáka, věnující se vnitřní prázdnotě konzumeristického člověka současného high-tech kapitalismu, propojeného virtuálními sociálními sítěmi. Vojtěch Márc, Jan Kolský a Matěj Pavlík zase diváka uvedou do pražských geopolitogenních zón, přičemž jejich příspěvek lze de facto považovat za pokračování výzkumu dějin československé psychotroniky, který prezentovali už v rámci výstavy Antény ruce: protokoly z mimosmyslové estetiky v Ateliéru Josefa Sudka. A za zmínku stojí bezesporu i video Andrése Cséfalvaye, v němž se pomocí 3D animace stylizuje do společného předka všech savců a jeho prostřednictvím vede úvahy o umělé inteligenci jakožto dalším evolučním stupni. Deprese z bezvýchodného stavu planety zde nicméně zůstává zacyklenou interpretací světa, nikoli podnětem k možné změně.

Martin Vrba



Ondřej Štefaňák, Dagmar Radová
Lonely Horny Only
 A Studio Rubín, Praha, premiéra 14. 12. 2018

Aktuální sezóna v pražském A Studiu Rubín, tematicky vymezená sloganem „S kým žijem?“, chce být sezónou proměn: objevují se zde noví, neokoukaní režiséri, mění se vizuál divadla i prostory studia a hledají se aktuální témata. Podobně novátorská chce být inscenace autorského počínu mladičkého režiséra Ondřeje Štefaňáka a dramaturgyně Dagmar Radové, nazvaná Lonely Horny Only. Už z názvu lze odtušit, že se hraje o lásce, sexu a osamělosti – a koho jiného než dnešních třicátníků, kteří se prý často a rádi seznamují přes Tinder? Do osamělých, podvádějících, smilnicích, opouštějících, nacházejících se a zase se vzájemně ztrácejících postav se převtělují Anita Krausová a Vojtěch Hrabák a hrají skvěle, až na to, že řeč jejich těl se občas rozchází s textem, který jim autoři vložili do úst. Ale hrajte cynického, protřelého manažera, který si za peníze může koupit všechno včetně lichotek, když máte za sebou stěží maturitu! A hrajte svěží sedmnáctku, když už máte na krku tři křížky... Možná chtěli tvůrci dát najevo, že postavy nemají jména ani jasnou charakteristiku, že jsou „jenom jako“ a vlastně dosti fluidní – stejně jako litry napodobenin spermatu a krve, které byly během zhruba hodinového představení prolity. Nejzdařilejší částí představení tak pro mě byla výprava Ivany Kanhäuserové. Jako němohra by představení fungovalo skvěle, a to včetně drobných kabaretních intermezz. Nakonec to ale vlastně bylo celé zase jen o hledání romantické lásky a nemožnosti jejího naplnění.

Eva Marková



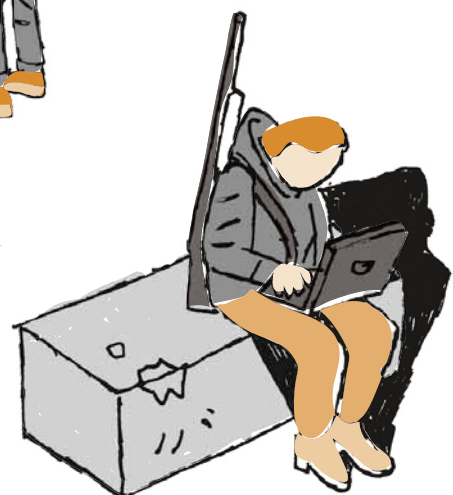
Dave Phillips
Ritual Protest Music
 LP, Urbsounds 2018

Dave Phillips, švýcarský umělec na poli field recordings, už má za sebou nemálo produktů „sonického aktivismu“. Jeho poslední nahrávka je prezentována jako politický noise, který se významově pohybuje na pomezí sociálně dystopické kritiky a opatrné víry v přetrvání lidstva. Jako základ pro smyčky Phillipsovi obvykle slouží nahrávky zachycující mimo jiné i hlasy nebo zvuky těla, ale také různé zefektované nástroje. Netřeba připomínat, že v ambientu, postindustrialu a noisu se s rituální hudbou v poslední době roztrhl pytel. Stejně tak je patrné, že takto zaměřená tvorba často postrádá hloubku. Phillips se tomuto úskalí snaží vyhnout nepřístupným vrzavým a dunivým zvukem. Vokál je často natolik zkreslený, že bychom mohli mluvit o zvukovém ztvárnění hororových duchů. Většího významového posunu se však nejspíš nedobereme a nepomohou nám ani ambivalentní, celkem vzato nepřiliš oslnivé názvy tracků. Nabízí se srovnání s domácím projektem Instinct Primal, který je ovšem ambientnější a také stravitelnější. Phillips oproti tomu sází na rušivost – vysoké frekvence vám projedou všemi zuby, než si najdou cestu, kudy z vaší hlavy ven. Album Ritual Protest Music tak spíše rozechvěje a zatřítí, než aby nás duchovně či myšlenkově někam posunulo. Vyznění podobné noční můře či bad tripu ostatně naznačuje už grafika desky. Nahrávka si každopádně zaslouží pochvalu za mastering, konkrétně za to, že se všechny ty nepříjemné zvuky podařilo dostat na vinyl – ten lze navíc plnohodnotně poslouchat při obou rychlostech přehrávání.

Jiří Almer

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABRET FŘEDA BRUNOLD 2018



Nejlepší český kulturní časopis 26 čísel za 799 Kč

Předplaťte si A2,
nic vám neunikne a získáte i přístup do elektronického archivu

Další možnosti předplatného:
Mecenáš – 5000 Kč a více, Elektro – 499 Kč, Knihovny – 499 Kč, Student – 690 Kč
Objednávejte na www.advojka.cz nebo e-mailem na distribuce@advojka.cz

eskalátor

Válečný stav, který Ukrajina vyhlásila po listopadovém ruském útoku na ukrajinské lodě, už skončil, a prezidentským volbám, jež se mají konat na konci března, nestojí nic v cestě. Prezident Petro Porošenko ztrácí oblibu na Ukrajině i v zahraničí, ale pohled na další uchazeče vyvolává buď obavy, anebo, není-li empatie vaší silnou stránkou, natěšené očekávání věcí příštích. Mezi trojicí kandidátů, kteří mají největší podporu, najdeme kromě někdejší premiérky Julie Tymošenkové a stávajícího prezidenta také herce a estrádního baviče Volodymyra Zelenského. Mohlo by se zdát, že má z voleb jen legraci, podle průzkumů ho však chtějí volit miliony lidí. Ruskojazyčný komik z jihoukrajinského hornického města Kryvyj Rih pověsti o své nadcházející kandidatuře přiznal na konci října během vystoupení, při němž občanům mimo jiné slíbil, že vyjde-li jako prezident v trenýrkách na balkon, aby se nadýchal čerstvého vzduchu, bude ho jistě doprovázet i manželka s dětmi, také jen ve spodním prádle. Poté přítomné diváky prohlásil za zakládající členy nové strany Sluha lidu. Stejně se jmenuje úspěšný komediální seriál, v němž Zelenskij od roku 2015 hraje nadlidsky zásadového učitele dějepisu, který se stal ukrajinským prezidentem. Znovu o své kandidatuře promluvil

v televizním rozhovoru s novinářem Dmytrem Gordonem 25. prosince – tentokrát už se vši vážností. Stane se z prezidenta seriálového prezident skutečný? Uvidíme.

M. Tomek

Také jste si toho všimli? Baví-li se mezi sebou humanitně vzdělaní lidé o vědě, zpravidla dojde i na vtipy o matfyzácích a oblíbenou kratochvílí především literárních vědců je dobírat si ostatní proto, že nechtou. Jistě, do určité míry je to humorné, ale mnohdy to není nic jiného než snaha upevnit svou pozici na úkor druhého. Filologové, historici, uměnovědci a jim podobní se tak dobrovolně uzavírají do vlastního akademického mikrosvěta, za jehož hranicemi se ovšem lidské poznání dynamicky rozvíjí. Jenže my, humanitní vědci, přece nemůžeme čekat, až si nás ostatní všimnou. Naopak bychom měli být schopni vyjít vstříc datovým analýzám, statistickým metodám, přírodovědnému přemýšlení nad jevy. Tohle pochopil třeba versologický tým Akademie věd – otázkou ovšem zůstává, jestli ostatní literární vědci vůbec tuší, proč je dobré mít ve versologickém týmu dataře. Ti by se hodili také těm lingvistům, kteří se zabývají kritikou analýzou diskursu. Nebo psychologům či teoretikům bádajícím v oblasti pedagogiky. Kvůli obvinění profesora Martina Kováře z plagiátorství se poslední týdny probírá, k čemu je nám forenzní lingvistika a translatologická analýza... I tato kauza ukazuje,

že neškodí doplnit dojmologické rozjímání nad jevy jinými způsoby práce. Ostatně když mohou mít přírodovědci zkoušku z filosofie, proč by neměli mít filosofové zkoušku ze statistiky?

E. Marková

V Kunderově Žertu, vydaném v roce 1967, se běžně cestuje z Prahy do Brna letadlem. Dnes to zní jako sci-fi naruby, protože letadlo bylo na této krátké trase dávno poraženo staršími druhy dopravy. Setrvačnost podobných anachronismů ale bývá značná, a tak se teprve na Vánoce objevila novina, že ČSA končí i s linkami Praha–Ostrava, Praha–Bratislava a Bratislava–Košice, tentokrát snad už definitivně. I tady letadla prohrávají nejen s dálnicemi, ale naštěstí i s železnicí, která je vůči ovzduší a klimatu šetrnější hned několikanásobně. Je to ovšem jen malý krůček pro střední Evropu a nepatrný pro lidstvo: kapacita těchto letů činí 42 míst denně. Nejvytíženější, a tedy nejtoxičtější letecké linky přitom většinou nejsou dlouhé tisíce kilometrů – jde spíš o vnitrostátní relace na území větších zemí, případně kontinentu. A ty mívají na rozdíl od zámořských letů rozumnou alternativu. V Německu během loňska díky novému úseku vysokorychlostní trati u Erfurtu přetáhla železnice letadlům přes milion cestujících na trase Berlín–Mnichov. I Němcům ale trvalo postavení nové trati přes dvacet let. Černé klimatické scénáře tak vyvolávají otázku, zda bychom se

v Evropě neměli naučit rychleji stavět, nebo spíš pomaleji cestovat.

M. Špína

Během nedávného dění kolem Českého rozhlasu jako by se veškerá pozornost soustředila na osobnost nyní už bývalého šéfredaktora Vltavy Petra Fischera, kterému generální ředitel ČRo René Zavoral neprodloužil smlouvu. Přitom jde o podobně nesystémový krok, jakým bylo nepromyšlené propouštění, k němuž vedení rozhlasu sáhlo loni v létě. Z rozhlasu muselo odejít více než sto zaměstnanců, což pochopitelně vedlo k nárůstu pracovního vytížení. Zaměstnanci navíc stále víc nahrazují externisté. Příznačná je neochota ředitele rozhlasu k dialogu s rozhlasovými odbory. Námitky odborové organizace proti propouštění, podpořené 256 zaměstnanci, smetl ze stolu jako nepodložené. Když před Vánoci odboráři vyjádřili „vážné znepokojení nad současnou situací“, ředitel jejich stanovisko označil za „účelové“, přičemž ani neupřesnil, jaký účel jím podle něj sledují. Přitom se zdá, že by zaměstnanci rozhlasu, kteří z většiny netrpí bezprostřední nouzí, jsou vzdělaní a informovaní, měli být v dobré pozici, aby se sdružovali a hájili své zájmy. Ve skutečnosti je však pozice odborů v Českém rozhlase slabá a vedení může jejich názory a požadavky beztestně ignorovat. To je skutečnost dost možná znepokojivější než fakt, že stanice Vltava bude mít nového šéfredaktora.

J. Dobrovolný