

# A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK  
8. 10. 2025 ROČNÍK XXI  
ADVOJKA.CZ  
CENA 59 Kč

# 21

## FILMY Z POUŠTĚ



Illustrace: Alexey Klyuykov 2025  
ISSN 1803-6635



**komiksová biografie Eadwearda Muybridge / bratislavská výstava Kvet Nguyen  
FKA Twigs / Nová věda Giambattisty Vica / rozhovor s Viktorií Citrákovou**

# editorial

Když jsem letos na festivalu v Karlových Varech viděl očekávaný snímek *Sirat* francouzsko-španělského režiséra Olivera Laxeho, od první scény jsem tušil, že půjde o jeden z nejfyzičtějších kinozážitků za dlouhou dobu. Zároveň jsem si uvědomil dvě věci. Především, že tato road movie z marocké pouště mezi publikem nejspíš vyvolá protichůdné reakce, neboť je to po vtahujícím začátku nečekaně krutý film, který nás nejprve přizve jako spolujezdce do technonómádských nákladáků, a vzápětí z nás udělá rukojmí. Pro jedny je to manipulace či samoučelnost, jiní jsou uhranuti režijní kontrolou a schopností režiséra provést diváky jakýmsi infernálním emocioním veletočem, který nenabízí mnoho jasných vodítek pro uspokojivou interpretaci.

A pak je tu ta druhá věc, která mi při sledování *Siratu* přišla na mysl. Hodně snímků, jež se alespoň částečně odehrávají v poušti, pro mě mělo iniciační význam při objevování artových zákoutí filmové estetiky. Ale také mě pouštní scény v některých z nich pohltily do té míry, že jsem si na ně po jejich prvním zhlédnutí uchoval falešné vzpomínky. Z filmu Michelangela Antonioniho *Zabriskie Point* se mi do paměti vryla fantastická erotická scéna mezi dunami a v případě *Twentynine Palms* od Bruna Dumonta jsem dokonce měl utkvělou představu, že tu postavy dlouze putují pouští. Pouštní scény tak v mých vzpomínkách nabyly násobně větší stopáže a důležitosti. Co způsobilo tento zvláštní zkrat?

Poušť byla už jako dějiště nejameričtějšího z filmových žánrů, westernu, jakýmsi mytickým i mýtotočným prostorem – čistou, uhrančivou i nebezpečnou krajinou na okraji civilizace, z níž se však postupem času stal také terén protkaný dějinami, včetně těch filmových. I proto od počátků kinematografie lákala jak tvůrce, kteří zde chtěli ustanovovat kanonické podoby hollywoodských žánrů, tak ty, kdo je chtěli problematizovat a bořit, včetně obou zmiňovaných Evropanů.

U příležitosti distribuční premiéry *Siratu* jsme připravili filmové téma, v němž



Ilustrace Pavel Karous

zkoumáme, co nás na filmech z pouště tak láká a dráždí, jak vyprahlá divočina působí na protagonisty nebo publikum, ale také na různé filmařské trendy a žánry. Martin Pleštil se zamýšlí, jak ovlivnilo podobu a vyznění muzikálu *Jesus Christ Superstar* natáčení v izraelské poušti. Antonín Tesař na trojici výrazných zástupců typického východoasijského žánru šermířské fantasy *wu-sia* ukazuje, že právě v prostředí pouště vznikla díla vymykající se žánrovým standardům. Martin Svoboda ve svém článku popisuje poušť ze snímku *Gerry* jako výsostně ambivalentní místo a dotýká se i toho, že artovou estetiku režiséra Guse Van Santa ovlivnily nejen osobnosti typu Bély Tarra, ale také videohry z přelomu tisíciletí. A na samotný *Sirat* se podíváme pohledem autora, který sice není odborníkem na poušť ani na kinematografii, zato ale důvěrně zná travellerskou komunitu, o níž film pojednává.

Tomáš Stejskal

Labíd ibn Rabí'a al-Ámirí

JEJÍ LID  
ODEŠEL PRYČ  
SE VŠÍM

Její lid odešel pryč se vším.

Jen hlas pštrosa  
zbyl, ševel nočních démonů  
a rosa,

jen ptačí řád, pach po barvících pštrosech,  
jen šed' křídla  
mládat...  
Zas gazely tu obnovily sídla...

Báseň čísla v překladu Karla Petráčka  
a Jany Štroblové vybral Michal Špína

## z obsahu

- 4 Všechna kopyta ve vzduchu. Komiksová biografie Eadwearda Muybridge / Jan Bárta
- 5 Záznamy fyziologie a frustrace. Básnický deník Lenky Chýle / Kryštof Mec
- 5 Všechno dobře dopadne / literární zápisník Jakuba Sedláčka
- 6 Popel popelu, step stepi. Somatický román Oksany Vasjakinové / Barbora Vacková
- 7 Všechno bude dovoleno. Queer inscenace *Fallen Olymp* / Marcela Magdová
- 7 Za zvuků lobotomie. Autorská opera o rodině Kennedyových / Matěj Hřib
- 9 Někdy ráj, jindy spoušť. Enigmatická povaha filmové pouště / Tomáš Stejskal
- 10 Vohul to! Hypnotická jízda s technotravellery ve filmu *Sirat* / Lukáš Rychetský
- 11 Únik před civilizací. Paradoxy filmového dramatu *Gerry* / Martin Svoboda
- 12 Zpěv uprostřed nicoty. Vnější i vnitřní pustina v *Jesus Christ Superstar* / Martin Pleštil
- 13 Vyprahlí šermíři. Poušť v asijských *wu-sia* filmech / Antonín Tesař
- 14 Eusexia je praxe. Politika tělesné zkušenosti podle *FKA Twigs* / Benjamin Slávik
- 15 Místo mezi dvěma světy. Bratislavská výstava *Kvet Nguyen* věnovaná vietnamské minoritě / David Bláha
- 18 Uvnitř své doby i mimo ni. *Giambattista Vico* a tři sta let *Nové vědy* / David Hallbeck
- 20 Introspekcia je forma odporu. S umělkyní *Viktórií Citrákovou* o autentičnosti a intermedialitě / Libor Staněk II.
- 22 Havrani / povídka *Jeana Giona*
- 24 Srůst s budoucností. O knize *Kafkárna – dům & zahrada* / Klára Doležalková
- 26 Život *Jürgena Habermase*. Filosof, který definoval Spolkovou republiku / Šimon Kinc
- 29 Alchymie a konec lidstva. K čemu povede experiment s umělou inteligencí? / Vojtěch Kovařík
- 30 Co je v kultuře hodnotné? Nad knihou *Pravidla vkusu* / Ondřej Daniel
- 30 Koupená demokracie / sloupek *Radka Kubaly*

**PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2  
VYJDE VE STŘEDU  
22. ŘÍJNA 2025**

# Totální metabolický fakt

TEREZA STÖCKELOVÁ

Asi o žádné medikaci, snad kromě antikoncepce, se tolik veřejně nediskutovalo jako dnes o nové generaci léků vyvinutých na cukrovku a obezitu. Nedávno to tyto preparáty na bázi agonistů receptoru GLP1, z nichž nejznámější jsou medikamenty Ozempic a Mounjaro, dotáhly až do „nepolitického“ předvolebního dílu pořadu Máte slovo Michaely Jílkové. Moderátorka několikrát podotkla, že ona si „nepíchá“, zároveň však bylo zřejmé, že to stejně jako mnozí jiní zvažuje a že se skrze pořad chtěla ve svém rozhodnutí utvrdit.

Francouzský antropolog Marcel Mauss přesně před sto lety definoval ve slavné studii o daru pojem „totální sociální fakt“. Ten odkazuje na jevy tak významné, že působí v mnoha (ne-li ve všech) sférách společenského života – od ekonomiky, práva a politiky po rodinu, náboženství či morálku. Totální sociální fakt tak zároveň odhaluje propojenost všech sfér společnosti. Ve variaci na Mause bychom o nové generaci antiobezitik mohli mluvit jako o „totálním metabolickém faktu“. Tyto preparáty totiž nepřinášejí zásadní změnu jen v léčbě obezity a potenciálně dalších civilizačních onemocnění.

Zároveň komplexním způsobem proměňují vnímání obezity, žádoucí a dosažitelné tělesnosti a hodnocení těla.

Naposledy se to ukázalo ve vzrušené diskusi o tenistce Sereně Williams, která se přihlásila k užívání preparátu Zepbound. Williams to od svých kritiků schytila především za to, že se jako symbol odporu proti normativní tělesnosti, který pro mnohé představovala, nakonec prostřednictvím farmaceutika společenskému očekávání podřídila. Zajímavé přitom bylo, jak obšírně líčila své dosavadní úsilí zhubnout jen díky zdravé stravě a pohybu, což ale nevedlo ke kýženému výsledku. Jako by si užívání preparátu musela zasloužit předchozí tvrdou prací. Jak ukazují současné výzkumy ze Spojených států, užívání preparátů na hubnutí je skutečně vnímáno jako „zkratka“: kdo hubne díky antiobezitikům, ten si svou štíhlost neodmákal sebedisciplinací a morální transformací.

Od příznivců těchto preparátů v pořadu České televize naopak zaznělo, že se v éře nových léčiv obezita stala volbou. Stane se tedy z užívání těchto léčiv nepsaná povinnost a nehubnout bude vnímáno jako nezodpovědné, když k tomu přece existují účinné prostředky?

Vzhledem k vysoké ceně medikamentů, které nejsou ve většině evropských států včetně Česka hrazeny z veřejného zdravotního pojištění, zůstává jejich užívání privilegiem, což může prohlubovat sociální, respektive sociálně-metabolické rozdíly mezi uživateli a těmi, kdo jsou vydáni napospas „bažení po jídle“, které tyto přípravky oslabují.

Jak mnozí potenciální uživatelé, tak farmaceutické společnosti by si jistě přáli, aby se léčiva na obezitu součástí veřejného pojištění stala. Navíc se zřejmě brzy objeví i jejich verze ve formě pilulek, která dále zvětší uživatelskou přístupnost. Budeme pak nasazovat tyto „magické“ léky možná až třetině populace, včetně dětí a mladistvých s nadváhou a obezitou, přičemž další třetina obyvatel si je bude bez předpisu ordinovat z čistě estetických důvodů? Odhaduji, že se tento zdánlivě nepolitický, ale ve skutečnosti výsostně biopolitický objekt

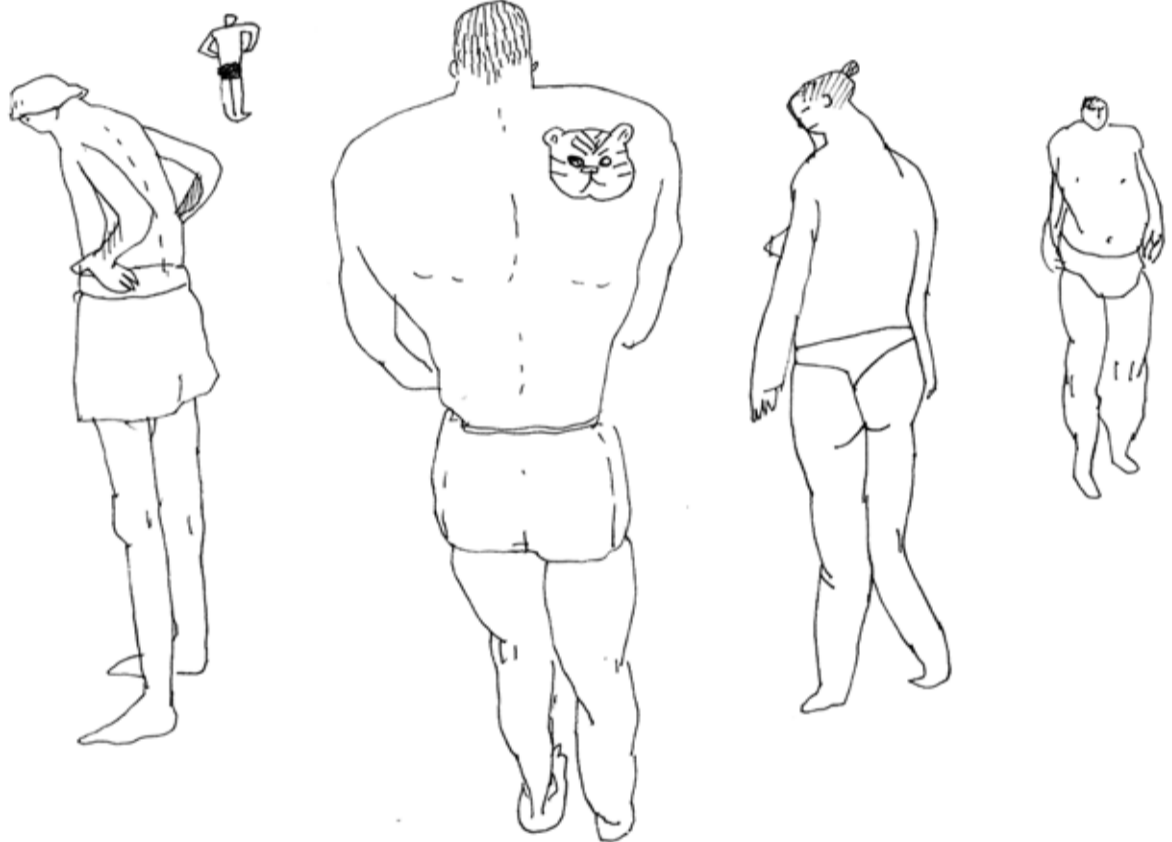
objeví na pořadu jednání již za nadcházející vlády, která bude muset řešit, zda a komu tato léčiva hradit z veřejného pojištění.

Když pomineme řadu nejistot, které nutně souvisejí s novotou těchto medikamentů a s neznalostí jejich dlouhodobých účinků na tělo, možná nejzajímavější „vedlejší účinky“ jsou ty spojené právě s jejich masivním rozšířením. To začíná proměňovat nejen vzorce individuálního domácího stravování, ale strukturně celý potravinářský průmysl i gastronomii. Podle analýzy společnosti KMPG konzumují uživatelé po nasazení těchto léčiv o 21 procent méně kalorií a za potraviny utrácejí o 31 procent méně. Spolu s tím, jak se užívání nových preparátů rozšiřuje, představují tato čísla pro zisky potravinářských firem značné riziko.

Nestlé vyvinulo pro uživatele těchto léčiv speciální produktovou řadu, která v menším

objemu jídla koncentruje více živin. Z logiky potravinářského průmyslu jsou to ale ultra-zpracované potraviny, tedy přesně ty, které dnes k obezitě a s ní spojenému metabolickému syndromu strážníky po celém světě dovádějí. Ve Velké Británii a Spojených státech vznikají už první „GLP1 menu“ v restauracích, jež nabízejí kulinářský zážitek z titěrných porcí. Potravinářský ani gastro průmysl evidentně nechťejí přijít o své zisky.

Dopady preparátů na bázi GLP1 se tedy rozhodně netýkají jen individuálních metabolismů, ale metabolismu celospolečenského. Způsob, jakým s nimi budeme zacházet, rozhodne o tom, jestli nám pomohou se alespoň částečně vysvobodit z rafinovaných pastí potravinářského průmyslu, který se snaží vydělat na našem přejídání, anebo k našim stávajícím závislostem přibude ještě další, farmaceutická. Autorka je socioložka.



Ilustrace David Böhm

## K průsmyku

PETR BORKOVEC

Alpská ves, strmě stoupající v prudkém slunci, v pozadí s průsmykem, do jehož oparu lanovka vyklápěla stříbrné a zlaté záblesky. Mračná modrošedá clona je vzápětí o pár metrů vedle vyfukovala nazpět a lesky obloukem pomalu klesaly do údolí. Výjev působil poklidně: průsmyk nad vesnicí se nacházel ve vzdálenosti, kam lidské oko dohlédlo, tenké mraky se skal dotýkaly ohleduplně a kabiny lanovky odrážející paprsky se oběma směry posouvaly zvolna a důkladně. Jen ten zdivočelý jas rušil švýcarský klid. Jmenoval jsem se tenkrát stejně, jako se jmenuju dnes. Tím podobnost končí.

Síť drobných historek, které jsem v těch venkovských lázních mezi ledovci a vinicemi kdysi prožil, se nyní, když se mě žádná z nich ani trochu nedotýká, také – vidím to – třpytí. Jako by ji právě vytáhli z horského jezera. Ale pořádný úlovek v ní není, skoro nic, chuchvalec řas, a tak se pomalu noří zpátky pod hladinu. Víc si z cesty do kantonu Wallis zkrátka nepamatuju. Tenhle jeden slunečný záběr. Jedinou pohlednici s průsmykem. A kdybych ti ji posílal (měl

bych na psaní dost místa, protože neznám tvoji zemi ani město a asi ani příjmení, a tak bych mohl psát i do řádků, kam se píše adresát a adresa), nevěděl bych, co k fotografii dodat. Nakonec bych místo zaplnil tímhle:

... v okně hotelu Cristalhaus se bělá vodopád, který se nachází – předpokládám – někde za polovinou cesty k průsmyku Gemmi. Je tak úzký a bílý! Nejdřív jsem váhal, ale už třetí den brzy ráno jsem se k němu vypravil. Vyrazil jsem jen tak, bez veškeré výbavy, a mysl, že možná nebudu mít úspěch, ale brzy se ukázalo, že můj odhad vzdálenosti byl přehnaný – za hodinu jsem stál pod impozantním, mohu-li to tak říct, vodním korytem, které k vodopádu vedlo. Proud v něm byl ale slabý, voda se ztrácela mezi obrovskými balvany a nebylo obtížné ji překračovat nebo přeskaťovat a po obou stranách koryta hledat nejspokladnější cestu. Vnímám jsem, jak se vhodná možnost, kudy postupovat vzhůru, často ukáže až na poslední chvíli, to, jak těsný je interval mezi „zahlednutím“ a uvědoměním si následujícího správného kroku a krokem

samotným. Dařilo se mi nepřerušit rytmus výstupu. Bylo to radostné. A překvapivé. Postupoval jsem rychle a potom, co jsem prošel hustým smrkovým lesem, který rostl na úseku, kde se proud ponořil pod zem, aby se znovu objevil o poznání silnější, ačkoli pořád ne „dravý“ (slovo, které jsi mívala ráda, které jsme spolu hledali ve slovníku a které by se ti i po těch letech líbilo, doufám), jsem se ocitl v závěrečné partii. Šplhal jsem po kamenech a vodopád už stál nad mou hlavou (přesněji trnul na obloze, jako nějaký veliký druh orla), podivně rychle se blížil a ještě rychleji sílil jeho zvuk. Zvláštní, jakoby s každým krokem, s každým mým vyhoupnutím.

Za chvíli jsem byl v cíli a uviděl řítící se sloup kalné bílé vody (mnohem tlustší, než jsem očekával), který dopadal na skalní podlahu s takovou prudkostí, že vystřikující kapky vytvořily kolem místa dopadu poměrně široký prostor, do kterého nebylo možné vstoupit – tak ostře měl stěny. Oči okamžitě zaměnily kapky s jiskrami. A pokud se týkalo těla, to se úplně stáhlo, prostoupil ho pocit, že pokud se okraje

sršící stěny jenom dotkne, bude odříznuto. Celý výjev – až nadpozemsky sytý a jsem si jistý, že ty bys řekla „vztekle“ – škrtila krátká duha.

A mně se zdálo, že sloup padající vody, duha a vodní tříšť se nemohou nikdy proměnit, leda by přišla nějaká katastrofa, že tím, co není pevné, co se brzy rozteče nebo splaskne, je rozlehlá strmá skalní stěna za vodopádem. I po ní stékala voda – a ty desítky klikaticích se stříbřitých pramenů působily jako železné sevření, které skálu zatím drží pohromadě. Představil jsem si dokonce, a zdálo se to možné, že masiv je měkký tak, že do něho lze ponořit celou paži nebo rovnou vniknout dovnitř. A snad jako potvrzení celého prolnutí různých skupenství visela ze skály, za burácejícím pilířem, obrovská suchá borovicová větev, ohlazená, bez kůry, která živě připomínala skutečný vodní pramen padající, proudící po kameném srázu. Jako by ho napodobovala.

Líbám tě, L., už se loučím. A omlouvám. Je to jen zpráva z výletu, promiň – máš se?

Autor je spisovatel a překladatel poezie.

CARABUS  
CANCELIATUS

# Všechna kopyta ve vzduchu

## Komiksová biografie Eadwearda Muybridge

Nejnovější komiks kanadského kreslíře Guye Delislea, nazvaný *Ve zlomku vteřiny*, sleduje pozoruhodný život Eadwearda Muybridge. Tento průkopnický fotograf, vynálezce, ale i vrah stál zvláštní shodou okolností u počátků filmu i moderní animace. Jak dokázal zastavit a následně znovu rozhybat čas?

JAN BÁRTA



Kdo chce být v roce 1867 fotografem, musí také být tak trochu chemikem

Co mají společného koně a vznik filmu? Více, než tuší většina lidí, která za počátek kinematografie považuje první veřejnou projekci bratří Lumièrů v roce 1895. Téměř dvacet let před ní uvedl do pohybu fotografie koňského cvalu Eadweard Muybridge. Této historicky první animaci (nebo, viděno dnešní optikou, GIFu) předcházela debata o tom, jestli se kůň při cvalu úplně odlepí od země, a pokud ano, v které fázi jeho pohybu k tomu dochází. Dnes banálně znějící problém byl ve své době, tedy v druhé polovině 19. století, široce diskutovaným tématem, nad nímž si lámali hlavu umělci, přírodovědci i dostihoví trenéři.

V celých dosavadních dějinách umění byli koně při běhu zachycováni v jakémsi zvláštním, protaženém skoku – od asyrských nástěnných maleb přes tapiserii z Bayeux až po slavné Géricaultovo plátno *Epsomské derby* (1821). Skutečnou pozici kopyt, respektive povahu koňského cvalu, pomohla odhalit až fotografie. Zachytit rychle se pohybující objekt touto metodou, tehdy ještě zdoluhavou a složitou, byl ovšem náročný úkol, který díky své vynalézavosti úspěšně vyřešil teprve Muybridge.

### Portrét v sépii

Neobyčejnému životu původem anglického fotografa se věnuje nový komiks *Ve zlomku vteřiny* (Pour une fraction de seconde, 2024) kanadského kreslíře Guye Delislea, který v češtině letos vydalo nakladatelství Centrala. Prostřednictvím typicky úspěšné, maximálně výstižné kresby v zašle působících sépiových odstínech a s využitím řady archivních fotek i dalších materiálů Delisle vytvořil

působivý portrét doby, ve kterém se mihne řada významných osobností z oblasti umění, vědy i společenského života z obou stran Atlantiku.

Eadweard Muybridge se narodil v Anglii v roce 1830. Ve dvaceti letech emigroval do Spojených států, kde nejprve v New Yorku a poté v Los Angeles zkoušel prorazit jako knihkupec. Nepříliš zkvétající podnikání ho po pár letech přimělo vrátit se do vlasti, cestou ale utrpěl při havárii dostavníku závažné poranění hlavy. Během zotavování se pak v rodné Anglii začal věnovat tehdy stále ještě nové fotografické disciplíně a přicházet s vlastními patenty urychlujícími proces pořizování snímků.

Po návratu do Ameriky se Muybridge se svým pojezdovým fotoateliérem nejprve věnoval zachycování přírodních scenerií a brzy se z něj stal uznávaný krajinář s komerčně úspěšnými sériemi krás Yosemitejského národního parku, pobřežních majáků, panoramat San Franciska nebo Aljašky, tehdy čerstvě odkoupené od Ruska. V San Francisku pak Muybridge oslovil Leland Stanford, bývalý guvernér Kalifornie a ve své době nejbohatší muž Spojených států, který stál mimo jiné za stavbou první transkontinentální železnice, se zakázkou nafocení jeho přepychového viktoriánského sídla.

### Zmrazená sekvence

Fotografování interiérů byla pro Muybridge poměrně fádni práce, otevřela mu však dveře k mnohem větší výzvě. Stanford byl velkým milovníkem koní a vlastnil rozlehlé stáje na ranči v Palo Alto. Ve snaze co nejvíce zdokonalit jezdeckou techniku svých dostihových

plnokrevníků a zároveň zasáhnout do dobové debaty o kopytech ve vzduchu tak Muybridge pověřil do té doby nemyslitelným úkolem – vyfotit pohyb cválajícího koně.

První Muybridgeovy pokusy příliš přesvědčivé nebyly, a tak od úkolu načas upustil. Mezitím se v jeho životě semlelo něco, co mohlo mít fatální vliv na jeho další kariéru, a dost možná i na budoucnost filmu. Muybridge se dozvěděl o nevěře své mladé manželky a v návalu hněvu zastřelil jejího milence. Samotnou střelbu Delisle v jinak poklidně plynoucím tempu vyprávění proměňuje v akční sekvenci zmrazenou v čase, jež připomíná známou scénu z filmu *Matrix*, natočenou technikou zvanou bullet time – tedy přesně tou, pro niž byla Muybridgeova patentovaná fotografická metoda inspirací.

Po vraždě následoval dlouhý soudní proces, ve kterém byl Muybridge nakonec zproštěn viny, jednak díky špičkovému obhájci, kterého najal Stanford, jednak díky sympatiím výlučně mužské poroty. Z případu vyšel očistěn, jeho žena ale zanedlouho umírá na tyfus a jejich malého syna zaneprázdněný Muybridge odkládá do sirotčince a navštěvuje ho jen zřídka, až s ním ztratí kontakt docela.

Zato se věnuje práci. Na Stanfordově ranči vybuduje speciální konstrukci s dvanácti fotoaparáty opatřenými speciální závěrkou (vlastní patent), které všechny postupně v rychlém sledu spouští kůň při průběhu dráhou. Po řadě pokusů je nakonec Muybridge úspěšný a podaří se mu jako prvnímu vyfotografovat cválajícího koně ve vzduchu. Jeho cesta k tomu, co dnes bývá považováno za vůbec první film, však teprve začíná.

### Mistři oklik

Důkaz zachycený na fotografiích má enormní ohlas a zpráva o koni v letu oběhne celý svět. Ve Francii způsobí pozdvižení a přehodnocení dosavadního pojetí zachycování koní u řady slavných malířů, v čele s Edgarem Degasem nebo Ernestem Meissonierem, který v té době zrovna pracuje na portrétu Lelanda Stanforda. Muybridge mezitím pořádá úspěšné přednáškové turné po Státech a pro lepší prezentaci svých fotek v pohybu vynalézá zoopraxiskop, speciální promítačku, jež je jedním z předchůdců filmového projektoru. Přestože byly pohyblivé obrázky v mechanických hračkách, jako je zoetrop, v té době už známou věcí, Muybridge byl první, kdo použil sekvenci skutečných fotek, a vytvořil tak dokonalou iluzi reálného světa. Jeho vynález pak posloužil jako předloha a inspirace dalším pionýrům filmového média, od kinetoskopu Thomase Edisona až ke kinematografu bratří Lumièrů. A všem z nich se dostalo pozornosti také v Delislově komiksu.

Muybridge se zatím dále věnoval zachycování dalších zvířecích i lidských modelů v pohybu a na Pensylvánské univerzitě vytvořil kolosální kolekci fotosérií *Animal Locomotion*, která se dodnes využívá jako jeden z kanonických zdrojů při výuce animace. Díky tomu se s fotosériemi v roce 1987 setkal také tehdejší student animace Guy Delisle. Ten se komiksovému publiku poprvé představil na přelomu tisíciletí svými kreslenými reportážemi z cest, které absolvoval jako supervizor v animátorských studiích v Číně a Severní Koreji. Ve své nejnovější knize představuje své komiksové vyprávěčství ve vrcholné formě a zároveň vytváří kreslený pomník jednomu z méně známých průkopníků kinematografie a animace, která ho ke komiksu kdysi oklikou přivedla – oklikou v něčem připomínající Muybridgeovu cestu k zastavení okamžiku a jeho opětovnému rozhybání.

Autor je kulturní publicista.

**Guy Delisle: Ve zlomku vteřiny.** Přeložil Jean-Gaspard Páleníček. Centrala, Praha 2025, 208 stran.

# Záznamy fyziologie a frustrace

## Básnický deník Lenky Chýle

**V debutové sbírce *Raná / Deník pastýřky* zaznamenala Lenka Chýle většinu pastevní sezóny na vrchu Raná v západní části Českého středohoří. Autorka, která sem utekla z města, se ve svých básních vyrovnává s jednotvárnou a těžkou prací, životem osekáným na minimum i vlastní nedostatečností.**

KRYŠTOF MEC

Nepočtený žánr autobiografické poezie, v současné české tvorbě zastoupený zejména sbírkami Pavla Novotného, se v loňském roce rozrostl o dva pozoruhodné tituly. Iryna Zahladko za svou sbírku *Jak se líčit v nemoci* (viz A2 č. 20/2024) získala nově vzniklou Cenu literární kritiky a v nominacích se objevila i básnická kniha Lenky Chýle *Raná / Deník pastýřky*. Obě sbírky přiznaně vycházejí z deníkových zápisů, obě silně tematizují (ženské) tělo, obě vybízejí k otázkám po vztahu autenticity a estetizace. Obě také mají svébytné grafické zpracování: *Jak se líčit v nemoci* doprovázejí ilustrace Lenky Labajové, *Ranou* fotografie Miroslava Šímy. Druhá kniha navíc zaujala i jako osobitý titul z neetablovaného nakladatelství.

Prostě idyla

Název *Raná / Deník pastýřky* je popisný – básně jsou transformací deníku, který si autorka vedla od dubna do srpna 2022 během pastvy na vrchu Raná. Tématem knihy je pak – nepřekvapivě – pastva samotná: trable s ovceři i pastýřskými psy, život v izolaci mimo město a v neposlední řadě počasí. Mezi básněmi lze sledovat tři hlavní motivické linie, jež se vzájemně protínají: tělo, místo a já.

Tělesnost zde vystupuje především jako příznak existence v „přirozeném prostředí“, a to v mnoha významech tohoto slova: jedná se o prostředí v přírodě, do něhož se jehňata přirozují a kde se tělo nachází v přirozeném stavu; ostatně v textech se mihne i přirození pastýřky a několika dalších lidí. Jde o ovčí existenci, která obnáší spásání trávy, pohyb, vyměšování, spánek, občas i smrt. Právě tyto prvky jsou často tématy jednotlivých básní: umřelo další

jehně, ovce mají žízeň, ovce se vyprazdňují. Při pastvě se ovšem do stejného módu dostávají také psi a nakonec i samotná pastýřka: „k ránu přišlo / venčím psy / než se vykaděj / za chůze jim kaši / každý den stejná cesta“. Člověk na pastvě ztrácí svou nadřazenou pozici a stává se jedním ze stáda (v lepším případě jeho vůdcem; pastýřce se však povětšinou nedaří ani to). Výmluvně se tato redukce projevuje ve třech červencových básních: v první z nich mluví docházející slova, „a proto bé“, další báseň tvoří „už jen samé vypasené myšlenky“ a v následující „zbývá jen role pasáka\*čky ovčí / a můj stín co se otiskl do země snad navěky“. Z mocenského hlediska má samozřejmě „pasáka\*čka“ stále navrch, na fyziologické rovině se ale rozdíl přeje jen stírají: „chcanky se do zmoklé / ale vysušené půdy / vsakují s praskáním (...) člověk by psal o něčem jiným než o hovnech / ale je jich tu plná země / ovčí koží psí moje“.

Pastýřka se tomuto simplifikačnímu procesu nebrání. I vzhledem ke své samotě nedbá na civilizační konvence, rezignuje na kultivaci: „myju se v lavoru / pak v tý samý vodě peru prádlo“. Koneckonců: „nemyté vlasy / ztuhlé suchem / drží tvar / lepší než kdybych je natupirovala / a fixovala lakem“. Podobný princip lze vztáhnout také na jazyk, obsah a kompozici sbírky. Jazyk je hovorový, vulgarismy běžné, upřímnost místy takzvaně odzbrojující („orgasmické blesky / třesky plesky / jsem nadřzená“). Mluví beze studu a často píše o svých sexuálních potřebách – vždyť nejde o nic jiného než o fyziologii. Nevyhýbá se ale ani banalitám („výchova je alchymie / kde nastavit pevné hranice kde povolit“) nebo kýči („před osmou / má kopec i svatozář“), to vše přeje patří k přirozenému životu: „békání a cvrčící chechtání / prostě idyla / i ta tu někdy je“.

Tolik si to nebrat

Naopak velmi kultivované jsou úvody k jednotlivým oddílům – pohádkovo-mytické krátké prózy pojednávající o květeně, zvířeně a jiném obyvatelstvu hory. Podobně i v básních se poetické výrazivo, personifikace a jiná básnická ozvláštňování (kontrastující s našťvanou, hořkou a často ironickou autenticitou) vynořují v pasážích o Rané a okolí, o trávě kývajících se ve větru, o mracích, jež připomínají žábry, apod. Dualita krásy a špíny, klidu a stresu, obdivu a odporu prochází celou knihou, jako by kopírovala

její dvojnázev: *Raná* (vzývaná, kouzelná, až božská) / *Deník pastýřky* (unavené, našťvané, rezignované). Místo a jeho magie zde představuje jediné vytržení z namáhavého, umaštěného, nesmlouvavě fyzického života: „ještěže ta půda voní mokrem / a ten zarostlý sad je jak z pohádky / jinak by to byla vopravdu bída“.

Poslední citovaná slova nicméně nepojednávají jen o fyzické námaze. Pastýřka je v básni, stejně jako v celé sbírce, rozčarována ze své nedostatečné autority a nezkušenosti, kterou zjevně vnímá jako osobní selhání. Právě kritický vztah k sobě samé vystupuje jako nepřilíš explikované, avšak zásadní téma knihy. V některých básních mluví naznačuje, že práce na pastvě je vědomý únik z města, ze starého života, aniž by napověděla, co k němu vedlo. Tuto skutečnost neskrývá jen před čtenářstvem, ale i před místními: „stále znovu se ptají na můj příběh / utíkáš z města? / spíš tady? / hledám klid“. A přitom si dává jasný cíl: „hlavně odpusť sobě“. V jiné básni zase zjišťuje, že nezná svou hodnotu: „ztratila se mi s klíčem v trávě / ale já ji najdu / i kdyby to trvalo celou sezónu“.

Jenže změna prostředí k sebezpřijetí nepřispívá, a pastýřka si stále znovu vyčítá neklid, prchlivost, nestálost (podkreslenou několika

nárazovými vztahy, reflektovanými v básních, jež jsou označeny iniciálami). Jsme svědky momentů štěstí, něhy i svobody, ale nezdá se, že by některý z nich měl katarzní účinek. Sezóna končí a pastýřka svou hodnotu nenalezla. Nedochází ani ke kýženému odpuštění. Zato se poslední básně víc než ty předchozí vyznačují apatickým, lhostejným přístupem, mají blízko k dokumentárním záznamům: „jdem domu za tmy / zvedá se prach / je to jak horký peklo (...) potmě napouštím koryto / čelovkou svítím tu na psa tu na ovce / aby mě nepřeválcovali / maj žízeň“. Jehňata už neumírají jako lidé, ani nechcípají jako zvířata, jejich úhyn (sic!) je konstatován bez emocí: „vyfotím je kvůli známce / nechám je tak jak jsou / každý den pozoruju další fázi / úbytku hmoty ve vlně / napnutá vysušená kůže / se tlumeně leskne“. Oproti hysterickému pláči ze třetí básně sbírky je to znatelný rozdíl – pakliže to byl hlavně vnitřní klid, který šla pisatelka do hor hledat, nakonec neodchází s prázdnou. A nebyla třeba ani meditace, stačilo jen „tolik si to nebrat“.

Autor studuje literaturu a mezikulturní komunikaci na FF MU.

**Lenka Chýle: *Raná / Deník pastýřky*.** Ouklejký, Čelákovice 2024, 136 stran.



Pastva na Rané. Foto Marcel Křištof, Agentura ochrany přírody a krajiny ČR

## literární zápisník

### Všechno dobře dopadne

JAKUB SEDLÁČEK

„Vše dobré, co přichází, doprovázejí problémy.“ Tuhle větu bych psal nad dveře nakladatelství. Jejím autorem je Maxwell Perkins, možná nejslavnější redaktor v americké historii. Objevitel Francise Scotta Fitzgeralda, Ernesta Hemingwaye a dalších velikánů meziválečné éry. Muž, jehož instinkt a přesvědčení utvářely nejen zámožný literární kánon, ale potažmo i české maturity. Neboť přinejmenším pro svůj stravitelný rozsah jsou *Velký Gatsby* a *Stařec a moře* studující mládeži vyhledávanější než třeba Joyceův *Odysseus* nebo tlustospisy Thomase Manna.

Ale i kdyby tomu tak nebylo, mně by stačila tahle jediná věta. Často k ní v duchu zvedám zrak a hledám útechu, povzbuzení a naději, že všechno dobře dopadne. Každý, kdo kdy seděl u redaktorského stolu, ví, že temné

chvilky patří k branži jako klobouk na Perkinsovu hlavu.

Třeba když vám místo nasmlouvaných dvě stě padesáti stran práske spisovatel o stůl trojnásobným fasciklem. Když vás vyghostuje překladatel, přestane zvedat telefony a odpovídat na maily. Když hrozí, že kniha nebude včas v tiskárně a veškeré plány se složí jak kostky domina. Když kvůli zpoždění ztratí titul šanci vyškřábat se z červených čísel. Když se těsně před tiskem ukáže, že v impromovaných podkladech zůstaly pravopisné chyby, které byly opraveny už před měsícem v první korektuře.

Tyhle noční můry se zvládají snáz, máte-li nablízku zvláštní druh lidí. Takových, kteří jsou oporou ostatním, přestože sami často nesou tíhu největší. „Buďte v klidu, Kubo, ještě nikdy v historii se nestalo, aby noviny vyšly s prázdnými stránkami,“ říkala mi v Hospodářkách Nada Klevisová, když jsem coby editor víkendového magazínu pár hodin před uzávěrkou propadal záchvatům paniky. V Pasece mě zachraňoval klid Milana Macháčka, jehož neústupnost v otázkách nejen profesionálních, ale především mravních mi svítí na cestu dodnes. Nada a Milan jsou už v redaktorském nebi – stejně jako Max Perkins, od jehož narození uběhlo předposlední zářijovou sobotu symetrických 141 let.

Když mu bylo šestadvacet, nastoupil do newyorského nakladatelství Scribner a od té doby zůstal věrný nejen literatuře, ale především svým autorům. Jak jednou zahlédl mezi dosud neproklestěnými řádky textu záblesk talentu, stal se svým „chráněncům“ nejspolehlivějším průvodcem. Navzdory nedůvěře kolegů či svého zaměstnavatele je dokázal prosadit do edičního plánu. Věnoval jim miliony hodin svého času a s nekonečnou trpělivostí cizeloval jejich texty. Zpevňoval příběh a strukturu vyprávění, nemilosrdně škrtal, vymýšlel lepší názvy, nabádal k úpravám, mnohdy zcela masivním. Ale nejen to. Svým autorům půjčoval peníze, byl jim rádcem ve věcech milostných a manželských. Věřil jim. Ne vždy oni věřili jemu, a tak navíc sváděl boj s jejich vnitřními démony a hájil doktora Jekylla v nich před panem Hydem.

Jeho jméno nenajdete ani na obálkách, ani uvnitř knih. S jedinou výjimkou: když po dvou letech dokončil vyčerpávající práci na redakci tisícistránkového opusu Thomase Wolfoho *O času a řece* (1935, česky 1961), prosadil si romanopisec věnování: „Maxwellu Evartsu Perkinsovi, velkému redaktorovi a statečnému a čestnému muži, který stál při autorovi této knihy v časech hořké beznaděje a pochybnosti a nedovolil mi podlehnout vlastnímu zoufalství.“

Křivku Wolfoho vztahu s Perkinsem narysoval britský režisér Michael Grandage ve filmu *Genius* (2016) s Judem Lawem a Colinem Firthem v hlavních rolích. Kdo snímek viděl, ten chápe étos redaktorské profese. Zatímco autor se mění jak říční proud, chvíli je živý a čerstvý, pak zase mizí pod hladinou ve vírech, redaktor zůstává pevný a neměnný. Bez ohledu na to, zda jej autor zrovna vynáší do nebes, nebo nenávidí.

V roce 1920 vyšel u Scribnera Fitzgeraldův románový debut *Na prahu ráje* a literární kritik Edmund Wilson o něm opovržlivě napsal, že je to „jedna z nejnegramotnějších knih, jaké kdy byly vydány“, přičemž si rýpnul, že v ní najdeme překlep i v dedikaci. Fitzgeraldův pozdější *Velký Gatsby* má chybu rovnou na obálce. F. S. Fitzgerald se skutečně nepýšnil zrovna pravopisnou úzkostlivostí. Ostatně ani nemusel. Jak známo, nedostatky v publikované knize jdou vždy na vrub nakladatelského pracovníka.

Tady nám ovšem Perkinsův příklad může překalibrovat optiku. Redaktora nedělá špatným, když pustí tiskovou chybu. Redaktor se zproneví svému poslání tehdy, když opustí svého autora. Když podlehne strachu – z neúspěchu, veřejného odsudku, skandálu, intrikářů, cenzury nebo úzkoprsých kritiků. Zůstane-li statečným, píše svou červenou tužkou dějiny.

Autor je šéfredaktor nakladatelství Paseka.

# Popel popelu, step stepi

## Somatický román Oksany Vasjakinové

**Román Step je pokračováním autofikční trilogie ruské spisovatelky a básničky Oksany Vasjakinové. Vypráví o umírání blízkých, kteří jsou příliš vzdálení, a o hledání vlastního místa ve společném příběhu. Dějištěm jsou nekonečné stepní krajiny Ruska, jejichž vyprahlost se čtenáři brzy dostane pod kůži.**

BARBORA VACKOVÁ

V *Ráně* (2021, česky 2023; viz A2 č. 3/2024), prvním dílu autofikční trilogie básničky a prozaičky Oksany Vasjakinové, čteme o autorčině cestě Sibiří s matčíným popelem, o vzpomínkách na rodiče, ale také o její sexualitě. Tato témata se vracejí i v druhé části *Step* (Stěp, 2022), jen v jiné formě i intenzitě. Svou sexuální orientaci už autorka nekommentuje, dozvídáme se o ní pouze skrze střídající se přítelkyně, které hrdinku doprovázejí jednotlivými událostmi. *Step* je oproti *Ráně* o poznání tíživější text: tentokrát se vypráví o smrti autorčina otce na AIDS. A právě za ním se vypravěčka na počátku knihy vydává ve snaze obnovit jejich vztah. Putování bezútěšnou stepí v otcově kamionu je metaforou nekonečné cesty za poznáním sebe samé i pravdy o svém otci. Nahlížíme tak do intimního světa členů rodiny, z jejichž příběhů Vasjakinová utváří mozaiku složenou ze střípků nejrůznějších barev a velikostí. Kromě motivu cesty je spojuje především neutuchající pocit studu. Na každém kroku bezútěšnou krajinou i na každé stránce knihy přítom čeká smrt, ať už v podobě dusivé vzpomínky, nebo pusťiny, která číhá na svou kořist.

### Step tě sní

Autorka přiznává inspiraci Čechovovou *Stepí* (1888, česky 1948) a svým textem vzdává hold ruské krajině, jak ji slavný spisovatel vykreslil, i jeho práci. Jak ale v doslovu potvrzuje překladatelka Alena Machoninová, Vasjakinové step získává vlastní hlas, stává se z ní další postava, aktér vyprávěného příběhu. Možná by se dala přirovnat ke krajině ve *Flóře* (2024; viz A2 č. 3/2025) Jonáše Zbořila. Také tam krajina – nikoliv však ruská step, ale antropocenní prostor mezi přírodou a městem – ožívá, vstupuje do příběhu a interaguje s postavami.

U Vasjakinové step místy působí jako pozorovatelka, je integrální součástí postavy otce, prostorem setkání, také ale jiným světem, vesmírem, který otce uhranul, ale dceru děsí. „Jako by tě někdo v noční stepi poléval krví (...) Step útočí a ty ležíš v kabině kamionu, jako bys byla nahá.“ V očích vypravěčky „step zvedala písek“ a brousí si zuby jak na ty, kteří do ní nepatří, tak na ty, kteří s ní splynuli. Východiskem všech je smrt. Nevlídná step nemá hranic, má jen roviny a vrásky: „poprosíš ji (...) a ona tě začne lákat záhybem ve svém bříse“.

Jakkoliv du-forma, již Vasjakinová využívá v intimních pasážích, běžně bývá prostředkem vtáhnutí čtenáře, z textu je patrné, že postavou, k níž vypravěčka promlouvá, je skutečně ona sama. Děje se tak v nočním tichu, kdy na rozdíl od svého otce nemůže spát a intenzivně vnímá hmotu svého těla. Děje se tak, zatímco vzpomíná na otcovy přátele, členy ruské mafie, kteří jí v dětství připomínali hodné strýčky, ale z odstupu vidí jejich kriminální pozadí. Tímto vnitřním dialogem nám vypravěčka dává nahlédnout do procesu poznávání vlastní minulosti, třídění myšlenek a rozpoznávání fakt od dětských smyšlenek.

### Horší než smrt

Ke vzpomínkám na dětství protagonistku dovádějí staré fotografie, ale také různé smyslové asociace. Autentičnost a bezprostřednost, s níž jsou zobrazovány různé příběhy, přitom ještě umocňuje jejich traumatizující ráz. Často jde o výjevy, které vypravěčka až s odstupem dokáže zasadit do – povětšinou bolestivých – souvislostí. Postava otce z těchto fragmentárních obrazů vyvstává jako mnohem komplexnější, než jak jsme ji poznali při čtení *Rány*: „Ani teď se mi o tom nechce mluvit. Ale nepovědět o otcově skryté

krutosti – znamená udělat z něj záhadnou pevninu nepochopitelného smutku a štěněcí bezstarostnosti.“ Odkrýváním traumat vzniklých otcovou násilnickou povahou před nás Vasjakinová klade těžkou, ale pravdivou skutečnost: smrt blízkého člověka leckdy nemusí být to nejtěžší, s čím se musíme vyrovnat. Svědčí o tom i způsob, jakým text vystavěla. Otcova smrt není pomyslným vrcholem příběhu, tím je otcovo brutální napadení, znásilnění a téměř umlácení manželky. Tento okamžik, prostupující oběma romány, postupně nabírá na detailnosti i intenzitě. A právě tato vzpomínka celé vyprávění uzavírá.

„Chtěla bych být tou, která nic nepotřebuje, aby byla. Nechtěla jsem cítit stud, nechtěla jsem cítit křivdu a nečistou lítost...“ Pocit studu vypravěčku doprovází na každém kroku: je to stud za vlastní sexuální orientaci, za sebe samotnou v otcově prostředí i za otce v tom jejím. A zejména nejasný stud spojený s AIDS. „Vyslovit větu *Můj otec umřel na AIDS* mi bylo trapné. Trapnost spočívala v tom, že můj otec se nakazil *špinavým způsobem*.“ V ryze osobním příběhu tak vyvstává společensky tabuizované téma, spojené mimo jiné s chabým ruským zdravotnictvím a problematikou drogové závislosti. O AIDS se mlčí, umírají na něj cizí lidé, nikoliv naši blízcí – ti umírají na meningitidu... „Příčina smrti mého otce je spojená mýtu o AIDS, institucionální nepružnosti a otcovy nedbalosti,“ konstatuje autorka, která v této vrstvě vyprávění obratně spojuje rovinu osobní s rovinou sociopolitickou a historickou.

Nakonec si do svého područí všechno vezme smrt. Z cyklu plození a umírání, jak jej Vasjakinová v textu vykresluje, vede (podobně jako ve zmíněné próze Jonáše Zbořila) jediné smířlivé východisko v podobě tichého přijetí smrti jako silnější hráčky. „Smrt je snazší pochopit, když si představíš, že ten, kdo zemřel, nezemřel jen tak, ale proto, že si ho vzali pod zem.“ Oba texty tematizují nutný návrat k zemi, ze které jsme vzešli: „Teď se otec sám stal stepí a živil ji.“

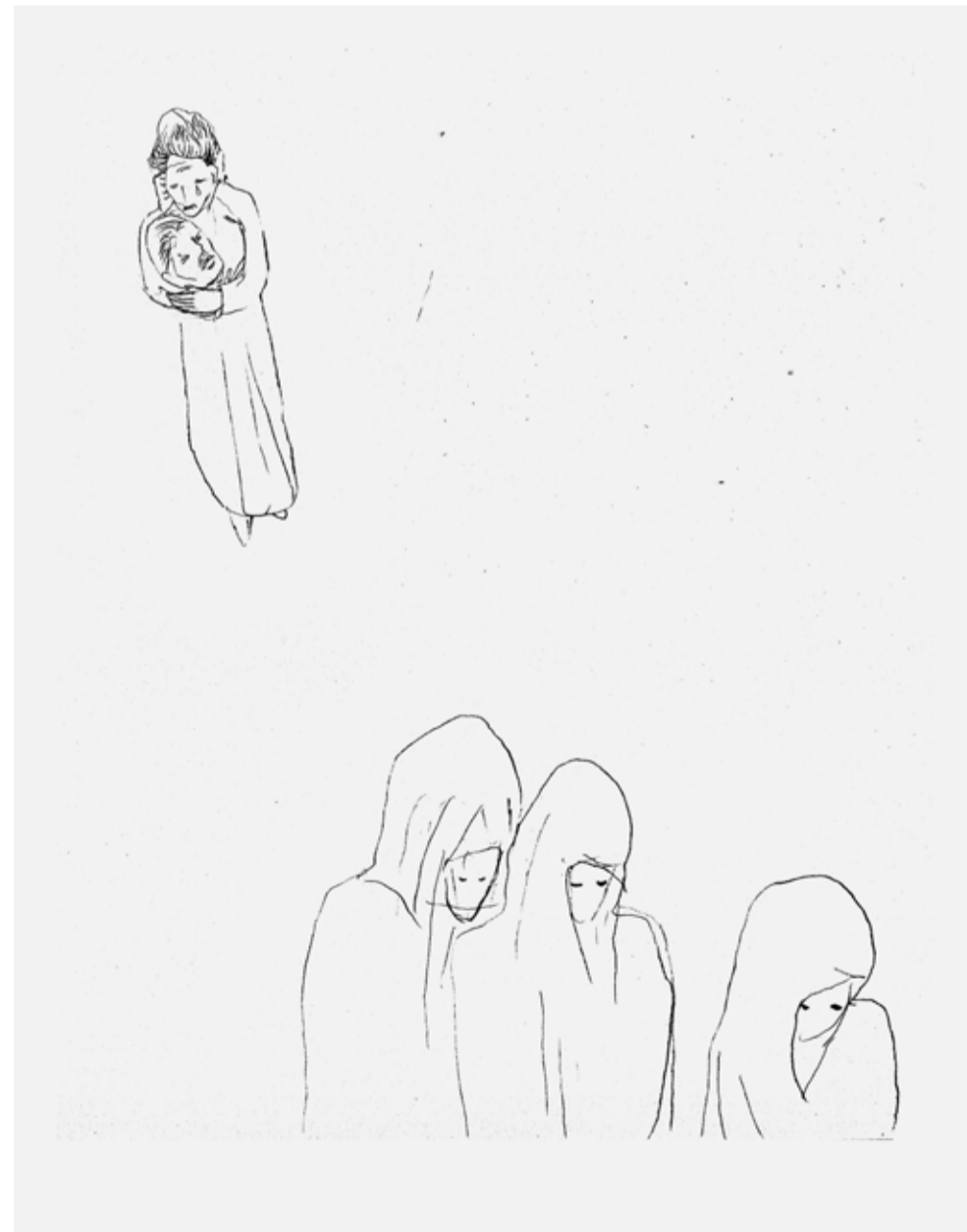
### Zahojit rány

Postačí jazyk jako nástroj k poznání světa, do kterého nepatříme? Vasjakinová touhu po pochopení svého otce přetváří v téměř detektivní pátrání po původu vlastních i otcových pohnutek. Vytrvalými návraty do minulosti nachází určitou míru porozumění jeho činům, současně však mnohem jasněji vyvstává hranice mezi dvěma světy a dvěma generacemi, autorčino „nepatření“: „Kolem byla prázdnota a pro mě nikde nebylo místo.“ Podobně jako v nejnověji přeložené knize Marii Stěpanovové *Trik* (2024, česky 2025) i ve *Stepi* autorka vnímá jazyk či jeho absenci jako předěl mezi okolní realitou a vnitřním prostorem: „Byl otec, byla step. A já a slova jsme nebyly.“ A tak právě jazyk, orgán a zároveň nástroj komunikace, Vasjakinová volí jako zbraň proti odcizení.

„Chci lízat tržné rány a cítit odštipnutá místa v kosti,“ píše autorka. Činí tak pečlivým popisem tísnivé atmosféry, který neomylně cílí na naše smysly. Tělesné vjemy a změny vstupují do výstavby textu, díky čemuž je dílo stylisticky neotřelé. Pohlcování, vystupování ze sebe samé, pocit těsna ve vlastní kůži – to jsou motivy, které podtrhují intenzitu prožívaných situací a zároveň spojují psychologická pohnutí s těmi tělesnými a vytvářejí mezi nimi pevné pouto. *Step* je román skrzna-skrz prodchnutý smyslovostí. Somatické projevy z textu vstupují do naší reality a pocitu potem ulepené kůže a sucha v krku se nemůžeme zbavit ani po odložení knihy.

Autorka je studentka komparatistiky.

**Oksana Vasjakinová: Step.** Přeložila Alena Machoninová. Maraton, Praha 2025, 216 stran.



Nakonec si do svého područí všechno vezme smrt. Ilustrace Silvie Vavřinové

# Za zvuků lobotomie

**Opera Proč je taková? o sestře prezidenta J. F. Kennedyho propojuje téma duševního zdraví, historii psychiatrické péče a mýtus dokonalé rodiny. Spolek RUN OPERUN dává hlas postavě umlčené historií i týmu mladých tvůrkyň.**

MATĚJ HŘIB

Hvězdný klan Kennedyových se nepýšil pouze syny v úřadech senátorů a prezidenta. Rodiče Rose a Joe měli i jedno malé tajemství. Nejstarší dcera Rosemary, která se pravděpodobně přidusila při porodu, vykazovala známky opožděného vývoje a v dospělosti se chovala jako dvanáctileté dítě. Její nevyzpytatelné výbuchy vzteku ohrožovaly nejen ji samotnou, ale i obraz dokonalé americké rodiny. Otec Joe proto v roce 1941, kdy bylo Rosemary dvacet tři let, rozhodl o její lobotomii, kterou provedl Walter Freeman, jeden z propagátorů této metody. Z kdysi energické dívky se stala žena s vědomím batolete, odkázaná na ústavní péči a vymazaná z rodinného kruhu i mediálního obrazu.

Příběh o ženském duševním zdraví, temné historii psychiatrické péče a konstruovaném veřejném obrazu rodiny Kennedyových znovuobjevily americké historičky na přelomu milénia. Nyní se k němu vrací skupina českých tvůrkyň formou opery. S námětem přišla autorka libreta a režisérka inscenace Bára Viceníková, která vyprávění vystavěla jako komorní drama Rosemary a jejích rodičů. Hudbu složily Darja Kukul Moiseeva, autorka s klasickým hudebním vzděláním, a producentka elektronické hudby Natálie Pleváková. Projekt zaštitil spolek RUN OPERUN, který se soustavně snaží „dělat operu jinak“: vedle pěveckých flashmobů, inscenací klasických kusů na pražském Stalínu nebo večírku OPE-RAVE vznikají pod jeho hlavičkou také nové opery vytvořené ženami, naposledy *Logika chaosu* v roce 2021.

**S chlebičkem v puse**

Jednoaktovka *Proč je taková?* má až na hudební složku parametry alternativního

divadla. Sál vily na Štvanici zaplňuje jednoduchá a variabilní scénografie Anny Pospíšilové, ve které se rozvíjí scény z rodinného života. Už první póza manželského páru však ukazuje, že půjde o mediální spektakl, pro nějž si Kennedyovi doslova nasazují masky.

Výjev přeruší Rosemary, která se s chlebičkem v puse prodrá na scénu skrze diváctvo. Mezzosopranistka Tereza Papoušková je v roli nezvedené dcery výborná a skvěle uplatňuje svůj herecký talent. Její part je ostatně spíše činoherní: Rosemary křičí, směje se, vyvádí

i pláče, vedle toho má však i několik tklivých pěveckých vstupů.

Běžnější polohy operního herectví se drží sopranistka Eva Esterková coby matka Rose. Odtážitost a neurotičnost hlavní zpívané role dotváří svým expresivním hlasem i výrazem, jímž se snaží udržet masku „správné dámy“. Třetí performer, Michael Skalický, svým průrazným tenorem zosobňuje autoritativní (a často absentující) figuru otce. V druhé části se pak mění v ďábelského psychiatra Freemana, v jehož výstupech si Skalický dovolí mnohem energičtější, až komický výraz. Scéna samotné lobotomie je díky němu tisnivá i spektakulární zároveň.

**Rozladěná rodina**

Emocionální náboj získává představení především díky hudbě, která je právě u scén s Freemanem nejzábavnější. Těžké beats syntezátorů Plevákové se dobře doplňují s drobným ansámblem pod vedením dirigenta Vojtěcha Červenky. Někdy elektronická složka převládá, například při projekci atentátu na JFK, jindy naopak ustupuje klasičtější kompozici Moiseevy. Ta staví na přístupném modálním hudebním jazyku doplněném o čtvrttóny ve violoncellu a klarinetu, čímž dokresluje pokřivený a „rozladěný“ rodinný příběh. Specifickou barvu hudbě dodává hojně využívaný vibrafon a akordeon.

Opera *Proč je taková?* je sympatické přispění k žánru, který je sice plný příběhů „šilných žen“, ty ale obvykle začínají i končí na jevišti. Novinka má naopak dokumentární, až edukativní ambice a chce život Rosemary Kennedy vztáhnout k současným diskusím o duševním zdraví. Libreto v češtině usnadňuje porozumění domácímu publiku, ale anglická verze by mohla dílu otevřít cestu na mezinárodní scény. Inscenace nabízí současnou, srozumitelnou a komorní operu s potenciálem oslovit i publikum daleko za hranicemi Prahy.

Autor je kulturní publicista.

**Bára Viceníková, Darja Kukul Moiseeva, Natálie Pleváková:**

**Proč je taková?** Režie Bára Viceníková, hudba Darja Kukul Moiseeva, Natálie Pleváková, dirigent Vojtěch Červenka, scénografie Anna Pospíšilová, hraje Tereza Papoušková, Eva Esterková, Michael Skalický. Vila Štvanice, Praha. Psáno z premiéry 20. 9. 2025.



Rodiče amerického prezidenta měli jedno malé tajemství. Foto Daniel Kvapil

# Všechno bude dovoleno

**Martin Talaga a platforma Pinkbus připravili inscenaci plnou vizuálně působivých obrazů. Fyzickou bravurou interpretů i odvážným spojením pohybu, slova a hudby otevírá *Fallen Olymp* prostor pro novou, subjektivní interpretaci dávných mýtů.**

MARCELA MAGDOVÁ

V domácí divadelní tvorbě se stále častěji objevují antické reminiscence: vznikají aktuální adaptace mýtů, nové texty inspirované starověkými látkami či projekty různým způsobem odkazující ke světu archetypální danosti. Novinkou při těchto návratech k dávnému bájesloví není ani akcentování genderové identity či queer perspektivy. Už delší dobu se hovoří o LGBTQ+ tématech v klasické mytologii; ostatně androgynní, homosexuální nebo bisexuální znaky vykazuje řada postav řeckého pantheonu. Queer estetika se tak v tuzemském divadle v kombinaci s antikou objevuje čím dál častěji.

Na tuto linii nyní navazuje platforma Pinkbus „scénickou meditací“ *Fallen Olymp*.

Projekt vedený vynikajícím choreografem a tanečníkem Martinem Talagou posouvá jeho původní taneční aktivity k performativnímu umění a mezižánrovým přesahům. Talaga propojuje pohyb, obraz a slovo, přičemž je zřetelné, že kromě režiséra za podobu inscenace ručí i ostatní tvůrci, kteří do ní vnášejí své specifické dovednosti i aktuálnost postavenou právě na jinakosti a záměnách genderu.

**Hledání queer perspektivy**

Spolu s dlouhodobou fascinací tělem, jeho fyzickou krásou a dovednostmi, provázají tvorbu Martina Talagy i odkazy k antice. Starořecký ideál kalokagathie, neboli harmonie duše a těla, se odráží v několika jeho sólových i skupinových produkcích. Tentokrát se ovšem spolu s dramaturgem Tomášem Procházkou rozhodl kombinovat antickou inspiraci s queer estetikou, které se v posledních letech intenzivně věnuje – tedy uchopit starou látku jinak a nabídnout vlastní, výrazně osobní perspektivu. Subverzivní zpodobení olympského božstva v čele s histriónským Dionýsem, androgynní Afrodité a prostoduchým boxerem Arésem, doplněné o představu lidstva žijícího v podsvětí, nabízí množství rafinovaných dějových zákrutů i pikantních paralel s postmoderním dneškem. Avšak jako by

inscenátoři od prvotního záměru brzy odbočili jinam – a těžko říct kam vlastně.

Úvodní obrazy znučeného Olympu, kde morálně padlí bohové tráví věčnost dětinskými kratochvilemi a vyprázdněnou sebeprezentací, působí vizuálně silně. Následně však inscenace uhýbá k performativní přednášce extatického Karla Vladyky coby Dionýsa, spojené s technicky nezvládnutou prezentací. Děj se postupně láme do patetického rokování o božské konečnosti a vyústí v nepodařenou scénu Héřiny smrti. Queer motivy se vytrácejí, novým, poněkud na sílu vsunutým klíčem se stává Dostojevského teze o člověku, který nahradí mrtvého Boha a všechno mu bude dovoleno.

**Mezi slovem a tělem**

Do role Héry obsadil Talaga slovenskou emiritní činoherní herečku Vieru Pavlíkovou. Kontrast mezi mladými, dokonale vytrénovanými těly a postavou dámy v pozeňnaném věku (zejména během skvělého tanečního výstupu Jara Viňarského jako Amora) vytváří zajímavé napětí. Bohužel ani tento element nevtáhnou tvůrci dostatečně do hry. Nabízel by se například důslednější zrcadlení mezi oběma ženskými postavami, Afrodité a Hérou, které naznačí jedna z úvodních mizanscén,

ovšem bez jasného záměru a pokračování. Pavlíková, na rozdíl od ostatních performerů, kteří se vyjadřují především pohybem, pronáší svůj výstup ve slovenštině a sází na praxi osvojené činoherní herectví. V této snaze jí ale chybí režijní opora: její promluva působí toporně, je nesrozumitelná, a hlavně nemístně patetická.

Na celku je znát, že Talaga si je jistý v pohybovém vyjádření – všechny taneční pasáže vykazují vysokou kvalitu –, zatímco mluvené části zaostávají. Usměnit by potřebovala i jinak fyzicky bravurní Helena Araújo v roli Persefony, stylizovaná poloprůhledným body do sex symbolu. Afektovaný jekot do mikrofonu bohužel přehlušuje ostatní herecké projevy jejího dokonale se pohybujícího ztepilého těla. Zásadním úskalím *Fallen Olymp* ale zůstává dramaturgická nejasnost a neschopnost dotáhnout vytyčené téma. Postmoderní hravost a nadřazenost se ztrácejí ve vzrušené dojemnosti, která však nakonec nikoho nedojme.

Autorka je divadelní kritička a publicistka.

**Fallen Olymp.** Režie Martin Talaga, dramaturgie Tomáš Procházka, hraje Jaroslav Viňarský, Helena Araújo, Chlorophyll von Needle, Karel Vladyka, Michal Freriks, Viera Pavlíková, Ermin Fazlić, Jan Elliott. Venuše ve Švehlovce, Praha. Psáno z premiéry 29. 8. 2025.

# Proč musejí ženy stále volit mezi kariérou a dětmi?

Harvardská profesorka a nositelka Nobelovy ceny za ekonomii v oceňované knize shrnuje svůj celoživotní výzkum pracovního trhu a postavení žen.

**HØST** [hostbrno.cz](http://hostbrno.cz)



**ji.  
hlava**  
INTERNATIONAL  
DOCUMENTARY  
FILM FESTIVAL  
24.10. – 2.11.2025

literární  
procházky A2 **#7**

**Praha  
buřičská  
a anarchistická**



18. října  
2025  
Praha

s Ondřejem  
Slačálkem  
a Lukášem  
Rychetským

za podpory:



Státní fond kultury ČR

více informací  
a vstupenky na:

[eshop.advojka.cz](http://eshop.advojka.cz)



# Někdy ráj, jindy poušť

## Enigmatická povaha filmové pouště

Úvodní text tématu tohoto čísla začíná za humny Hollywoodu, v Mohavské poušti, která filmaře vždy podněcovala k nekompromisním tvůrčím vizím. Poušť ve filmu představuje ambivalentní prostředí, které sjednocuje protiklady a vystavuje hrdiny, diváky i tvůrce hraničním zkušenostem.

TOMÁŠ STEJSKAL

Obří kaktusy, stolové hory a další ikonické součásti panoramat arizonských či coloradských pouští se v průběhu let proměnily v pohlednicová klišé, jichž se chopila řada tvůrců, od slavného westernového filmaře Johna Forda po autory animovaných grotesek s Vildou E. Kojtem, jenž mezi skalními útvary neúspěšně nahání svou kořist, ptáka Uličníka. Mohavská poušť, která začíná tam, kde končí Hollywood, je jiná, ne tak fotogenická, ale filmaře přitahuje s podobnou intenzitou. Natáčely se tu westerny, *Star Wars* či *Star Trek* i *Casino* (1995) Martina Scorseseho. A také inspirovala řadu evropských tvůrců, kteří byli jednak uhranuti silou této kamenité, takřka mytické pustiny, jednak chtěli ukázat trochu jiný pohled na americkou krajinu i společnost.

### Delirické stavy

Jedním z prvních režisérů, kteří se spolu se svým štábem vypravili do pověstného Údolí smrti, byl rakouský tvůrce Erich von Stroheim, jenž tu chtěl natočit závěrečné scény svého

ale o svou uměleckou vizi (která nakonec studiu Metro-Goldwyn-Mayer nebyla po chuti a při drastickém sestřihu se většina filmového materiálu ztratila).

### Je tu mrtvo

Starý šedivý buick jede pouštní krajinou, zatímco v mracích nad ním krouží cessna. Když letadlo začne přelétávat znepokojivě nízko nad vozidlem, připomene ta scéna Hitchcockův thriller *Na sever severozápadní linkou* (North by Northwest, 1959). Jenže Michelangelo Antonioni ve svém jediném americkém filmu *Zabriskie Point* (1970) projevuje podobný cit pro neuchopitelné scény jako ve své evropské tvorbě. Snímek začínající takřka jako politický dokument o revolučních náladách amerického studentstva se mění ve zvláštní road movie a v popsané scéně není cítit jen hrozba, ale i moment svádění. „Necítíš se tu jako doma?“ ptá se řidička buicku Daria pilota Marka, když se setkají v titulní lokaci. „Je tu klid.“ Mark odvěti: „Je tu mrtvo“



Mohavská poušť je ve snímku *Zabriskie Point* prostorem svobody i smrti. Foto Metro-Goldwyn-Mayer

snímku *Chamtivost* (Greed, 1924). Někdy tragédie vyprávějící o tom, jak výhra v loterii přetrhává mezilidské vztahy, měla původně devět hodin (sestříhaných z 84 hodin materiálu). Jen natáčením pouštního finále Stroheim strávil šest týdnů, a to v teplotách okolo 50 stupňů Celsia. V sestříhané verzi, která má něco málo přes dvě hodiny, patří finálním záběrům necelých dvacet minut. Na svou dobu Stroheim zachytil Mohave překvapivě syrově a realisticky.

V jeho adaptaci naturalistického románu Franka Norrisa však poušť ještě není oním ambivalentním, výkladům otevřeným prostorem jako u mnoha pozdějších tvůrců. Jde tu především o vykreslení hrozivého, nehostinného místa, které potrestá chamtivce toužící po pěti tisících dolarů ve zlatě. Nicméně zachycení dvou zbědovaných mužů, jak se šinou vyprahlou pouští, bylo ve své době bezprecedentní. Kamera ohledává kamenitý terén, který se občas rozplývá ve slunci zářícím zpoza pahorků, a ilustruje delirické stavy protagonistů i absurditu jejich boje o zlato ve chvíli, kdy jsou blízko smrti. *Chamtivost* je kromě průkopnických scén ale také raným příkladem toho, že poušť dovede pohltit i samotné filmaře, bojující zde ne sice o život,

vo.“ Mohavská poušť v kritikovi poválečné společnosti Antonionim, jehož dřívější tvorba zachycovala především prázdnotu a apatii a sexualita se v ní skoro neprojevovala, probouzí zcela jiné nálady. Ty vyústily v hojně citovanou scénu smyslné, ale také nevinně něžné „orgie“ v dunách, kde se polonahá či nahá těla povalují pokrytá jemným pískem. Vítězí síla přítomného okamžiku, snové spocnutí mezi dunami, mimo společenský kontext. Což nic nemění na tom, že *Zabriskie Point* je paralelou k evropským politicko-kritickým snímkům té doby a končí až apokalyptickým finále.

### Obnažení a zaskočení

Dvojice protagonistů snímku *Twenty-nine Palms* (Dvacet devět palm, 2003) francouzského autora Bruna Dumonta vstupuje do pouště, která je zároveň neporušeným prostorem i krajinou zvláště zatěžkanou dějinami kinematografie. Bezdějové dílo – zachycující především jízdy autem, večere a milostné scény v bazénu na jednom z dvorků titulního kalifornského městečka – obsahuje dvě výrazné sekvence odehrávající se v Mohave. V té první se pár, který jsme dosud pozorovali v tenzi plynoucí z nejasných příčin, mezi

skalisky nejprve oddává sexu, ale nakonec spočine na jedné ze skal. Zatímco ostatní erotické scény jsou znepokojivé, plné napětí a riskantních praktik (jako je orální sex pod hladinou), poušť vede ke kontemplaci – k obnažení v doslovném i přeneseném významu.

Druhá situace je zcela odlišná. V těžko sjízdném terénu plném překážek vrazí do auta ústřední dvojice cizí vůz. Zaskočení jsou nejen protagonisté, ale i diváci – do pomalého díla jako by během chvíle vtrhly prvky hned několika různých žánrů: střet vozidel v poušti, vyobrazení jako moment nevysvětlitelné a o to hrozivější agrese, se objevil už ve Spielbergově minimalistickém debutu *Duel* (1971), v Dumontově snímku ale situace končí brutálním znásilněním, scénou, v níž se objevují ozvuky hororového subžánru hixploitation a která upomene na podobně intenzivní scény z dramatu *Vysvobození* (Deliverance, 1972).

Dodejme, že do podobně rozmanitého žánrového terénu se vydal i Oliver Laxe s letošním filmem *Sirat*, v němž představuje marockou poušť jako nevyzpytatelný prostor a zároveň diváky vystavuje promyšlené, až sadisticky kruté trýzni. Laxe přitom ve svém mimořádně fyzickém snímku mísí extrémní tenzi s potměšilostí Louise Buñuela – jenž zase pozoruhodně využil prostředí mexické pustiny ve svém snímku *Šimon na poušti* (Simón del desierto, 1965).

### Africká spočnutí

Nechci ale tento krátký exkurs do kinematografické pouště proměnit ve výčet titulů a lokací. Pouštní filmy se totiž objevují všude po světě. Třeba ve vyprahlé Austrálii se odehrává adrenalinová, akční i ekologická road movie *Mad Max* i mysteriózní pouť dětí mezi divočinou a civilizací ve snímku Nicolase Roega *Cesta* (Walkabout, 1971). A jedna z nejuhrančivějších „studií pouště“ vznikla – možná nečekaně – také v Japonsku: *Písečná žena* (Suna no onna, 1964) je strhující dílo na pomezí thrilleru a avantgardního podobenství...

Na závěr připomenou ještě dva snímky odehrávající se v africké poušti, které s vyprázdněným, pustým prostorem pracují trochu jinak než většina výše představených děl. Režisér Werner Herzog většinu svých počínů zasadil do nehostinné divočiny a poušť figuruje hned v několika z nich. Základy Herzogovy poetiky najdeme už v raném snímku *Fata Morgana* (1971). Dílo začínající hypnoticky mihotavým, mnohokrát se opakujícím, ale pokaždé odlišným záběrem přistávajícího letadla se nachází na pomezí dokumentu a sci-fi. Lokace jižní Sahary tu supluje cizí planeta, písně Leonarda Cohena se mísí s masky melodiemi o stvoření světa a režisér vytváří intimní, byť místy až delirickou reportáž ze světa, který neexistuje.

Zatímco Herzogovy experimentálnější laděné snímky byly kritizovány za to, že se v nich osobní perspektiva mísí s ostentativní pózou umělce-solitéra, jeden z nejvlivnějších afrických režisérů Souleymane Cissé může být stěží obviněn z jakéhokoli předstírání. Ve svém snímku *Světlo* (Yeelen, 1987) zachycuje poušť jako mytické prostředí. Vychází z báje malijského etnika Bambarů, a přitom jde také o politické dílo kritizující západní etnografické dokumenty. Snímek, který získal jako první africký film významné ocenění (konkrétně Cenu poroty na festivalu v Cannes), zavádí diváky do pouště očistěné od nánosů kinematografických tradic a učí nás jinému vnímání prostoru, času i vyprávění. V málokterém díle je poušť tak uhrančivým prostorem jako v Cissého opusu. Adrien Brody z New Yorku film nazval „mistrovským dílem metafyzického realismu“. Ale *Světlo* zasazení do jazyka západní kritiky nepotřebuje – vyžaduje jen trpělivost.

# Vohul to!

## Hypnotická jízda s technotravellery ve filmu *Sirat*



Málokterý film vyvolává tak intenzivní reakce jako *Sirat*. Foto Aerofilms

**Režisér Oliver Laxe po radikálních artových snímcích *Mimózy* a *Až přijde oheň* natočil svůj zatím asi nejpřístupnější film. Působivá pouštní road movie *Sirat* je jedním z nejfyzičtějších filmových zážitků poslední doby, ale publikum rozděluje podobně jako autorova předchozí tvorba.**

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

„Ráda bych si s tebou pokecala o filmu *Sirat*, měl bys na něj zajít, ale nemůžu ti o něm nic říct – snad kromě toho, že v něm jde tak trochu o technotravellery,“ lákala mě kamarádka na aktuální snímek španělsko-francouzského režiséra Olivera Laxeho, který letos na festivalu v Cannes obdržel cenu poroty. Tajnosnubné narážky jsem pak slyšel ještě od řady známých, přičemž se zdálo, že některé z nich film uhranul, jiné vysloveně rozčílil, a většina jako by nevěděla, co si o něm vlastně myslí a co si s evidentně intenzivním diváckým zážitkem počít. Všichni bez výjimky ale měli potřebu o snímku mluvit a umlkali jen ve chvíli, kdy jsem se ocitl v doslechu.

Pro úplnost dodám, že zmínění známí jsou vesměs nějak svázáni s českou freetekno subkulturou, takže když se ke mně doneslo, že se na film chystají do kina podruhé, aby si ujasnili, co to vlastně viděli, bylo rozhodnuto. Mezitím jsem neprozřetelně kývl na to, že bych o filmu mohl něco napsat. Následující řádky jsou každopádně spíše pokusem zaznamenat emoce, které film vyvolal ve mně i v mém okolí, než klasickou recenzí.

### Povědomé reálie

Pokud jste nikdy nebyli na venkovním rávu, natož takovém, který se odehrává na poušti, první minuty road movie *Sirat* vás okamžitě přenesou na mejdan uprostřed fantaskní marocké krajiny. A pokud naopak podobnou zkušenost máte, začne ve vás hlodat myšlenka, že režisér se zkrátka domluvil s nějakými travellery a ti ho nechali točit. Od stavění soundsystému přes dupající tanečnický a množství obytných nákladáků a dodávek až po hypnotický zvukový podkres producenta Kangdinga Raye totiž všechno působí přesvědčivě (nechme nyní stranou, že středy a výšky v levé části stěny filmaři zapomněli přikurtovat; k technokáliím se ještě dostaneme).

Někdo sem ale na první pohled nepatří. Otec Luis a syn Esteban, protagonisté filmu, sice nejsou na free párty omylem, ale přijeli pouze proto, že zde hledají svou dceru, respektive sestru Mar, která odešla z domova a podle všeho se přidala k nějakému potulnému

soundsystému. Veskrze uvěřitelná zápleтка následně vyústí v jinak zhloda nepravděpodobné spojení několika postarších technonómů s dvojicí nově příchozích, tedy v setkání dvou zcela odlišných světů. Začíná hypnotická jízda vyprahlou africkou krajinou z jedné party na druhou. Tempo zde určuje veteránský expediční mercedes „kurzhauber“, všudypřítomné dunění basových reproduktorů nebo vrnění experimentální elektronické hudby a ovšem také úchvatný i nehostinný terén marocké pouště a hor.

Ve výsledku spíše málomluvný snímek v první polovině nechává diváka nahlédnout do života technotravellerů starší generace, kteří jsou podobně opotřebovaní jako jejich káry, z čehož je patrné, že tu nemáme co do činění s dočasnou generační revolou. Někteří mají amputované končetiny, jinak se ale jejich možnosti zdají neomezené. Například v tom, že můžou jet, kam chtějí, a stejně tak můžou, kde chtějí a na jak dlouho chtějí, i zastavit. Pokud tedy mají diesel a jídlo.

Všechno se to děje bez zbytečného vysvětlování, jen v náznacích a momentkách – svoboda divokého životního stylu se vyjevuje ve zdánlivě nedůležitých replikách, v náladě, kterou zprostředkovává kamera přitahovaná doširoka otevřeným prostorem a ubíhající silnicí či prašnou cestou. A pak jsou zde samozřejmě drobné civilní interakce a konfrontace obou nesourodných částí skupiny, které vytvářejí dynamiku celé výpravy. Třeba dialog Luse a jedné nomádky, která zrovna zapojuje odpálené repráky, vyhozené po poslední party: „Ale mně se ten zvuk hrozně líbí, všechno zrecykluju. Nikdy nehrajou úplně stejně a nemůžeš vědět, jak dlouho ještě vydrží.“ Když pak Luis říká, že je to na něj moc nahlas a že v tom nic neslyší, dostane jedinou možnou odpověď: „Tohle se neposlouchá, na to se tancuje.“ Jindy se zase malý Esteban ptá jednoho z travellerů, jestli má rodinu, a dozví se, že jeho rodina jsou přátelé, se kterými zrovna putují. Nechybí ani pár povědomých reálií z prostředí rave komunity, například pes, který sežere „ztripovaný hovno“, nebo „sifonování“ dieselu.

### Bad trip

Štouralové z freetekno scény samozřejmě v *Siratu* najdou i pár nesrovnalostí, počínaje tou, že podobnou terénní cestu by dokázal ze všech tří aut pravděpodobně projet jen zmiňovaný kurzhauber, případně že není jasné, z čeho se na poušti napájí dvě kompaktní bedny, když na střechách aut nevidíme solární panely, nikde nevrčí žádný generátor a naftové nádrže už jsou stejně skoro prázdné. Něco podobného ale platí takřka pro každý film – spíše než o chyby jde zkrátka o to, že hraný snímek zde nemá suplovat dokumenty, které navíc už nějaký ten pátek existují a které zachycují například legendární cesty soundsystémů Sound Conspiracy a Desert Storm.

Putování na další party, kde by snad mohl příběh skončit šťastným shledáním s Mar, narušují jen občasně kusé zprávy a indicie zvenčí, které dávají tušit, že mezitím kdesi začíná blíže nespecifikovaná válka s dopadem na celý svět. O důvod víc pokračovat dál, pryč od všeho na další tucku, kde to sice také duní a bouchá, ale pouze z reproduktorů.

Jenže zhruba v polovině stopáže se vše radikálně zlomí tak nečekaným způsobem, že to od režiséra nelze brát jinak než jako pečlivě promyšlenou schválnost vůči divákovi a svého druhu manipulaci, která vás uvrhne nejdříve ve nejistotu a později v pocit nepatřičnosti, jehož se úplně nezbavíte až do závěrečných titulků. Zážitek je to zprvu až fyzicky nepříjemný – útroby se vám sevrou způsobem, který amatérským psychonautům připomene tu setinu vteřiny, kdy se z vysmátého psychedelického výletu stane nejhorší noční můra a party, která měla i díky drogám mimozemsky rajskou příchutí, se promění v peklo na zemi.

### Podobenství?

Šok a zoufalství protagonisté *Siratu* trochu očekávatelně řeší psychedelickým výletem („udělá nám dobře“), což není spoiler, protože beztak od začátku tušíte, že Luis v průběhu cesty coby prototyp „normálního“ otce rodiny podobnou kúru zakusí. Co následuje, se bez konkretizace těžko popisuje. Prozradím jen to, že tenhle bad trip zřejmě nemá skončit. Válka, před níž tříčlenná kolona ujížděla, jako by se zhmotnila tam, kde ji nikdo nečekal. Vrstvení šokové terapie nicméně přestává mít takový účinek jako na počátku a stejně jako platí, že opakovaný vtíp přestává být vtípem, posouvá se *Sirat* z existenciální a dramatické roviny repetitivního a téhož ke grotesce a vlastní karikatuře, byť podle všeho nechtěně.

„*Sirat* je most, který vede z ráje do pekla. Než na něj vstoupíš, uvědom si, že je tenký jako vlas a ostrý jako meč.“ Symbolické úvodní motto filmu, převzaté z jednoho z hadíthů (ústní svědectví o činech a skutcích islámského proroka Mohameda), má sice poměrně jednoznačné vyznění, ale přesto nemůže bezzbytkově zodpovědět otázky, které se po zkušenosti se *Siratem* přímo vrtávají vnučují. Proč například Laxe filmovou recepci jedné subkultury vřadil do tak bezútešného kontextu a ještě tuto bezútešnost znásobil tak drasticky, až je nakonec spíše k smíchu? Co tím chtěl o daném životním stylu říct? Vizualně, zvukově i režijně uhrančivý *Sirat* diváka zkrátka nutí hledat smysl tam, kde nabízí spíše jen podobenství, přičemž ve hře zůstává i varianta, že jasný záměr vůbec nemusí existovat. Možná i z toho důvodu na film někteří chodí dvakrát.

**Sirat.** Francie, Španělsko, 2025, 114 minut. Režie Oliver Laxe, kamera Mauro Herce, hudba Kangding Ray, hrají Sergi López, Bruno Núñez, Stefania Gadda, Jade Oukid, Richard Bellamy, Tonin Janvier, Joshua Liam Herderson, Ahmed Abbou a další. Premiéra v ČR 25. 9. 2025.

# Únik před civilizací

## Paradoxy filmového dramatu Gerry

**Snímek amerického režiséra Guse Van Santa je první částí volné trilogie zkoumající lidskou smrt. Putování dvou stejnojmenných hrdinů kalifornským Údolím smrti je jedním z nejcitovanějších příkladů trendu zvaného „slow cinema“. Poušť je tu ambivalentním prostorem, jenž se vzpírá uchopení.**

MARTIN SVOBODA

V minimalistickém survival dramatu *Gerry* (2002) režiséra Guse Van Santa je poušť místem, kde se dá ztratit, ale možná i něco podstatného najít. Jedná se v mnoha ohledech o kvintesenciální užití tohoto prostoru. Ten jednou ohromuje svou zdrcující prázdnotou, pak se ale ukazuje jako vrcholná manifestace nezkrotného ekosystému, který odolává lidské kontrole. Poušť filmařům často slouží jako místo, kde se každá informace na pozadí prázdnoty stává potenciálním symbolem a vyzývá k alegorickému čtení. Prakticky každý příběh zasazený do pouště se mění v existenciální drama – a Van Sant jde tomuto potenciálu naproti. Jeho *Gerry* je jedním z nejtýpčtějších ukázek kinematografického proudu zvaného „slow cinema“, ale také materiálem vybízejícím k mnoha výkladům.

### Mezi nebem a zemí

Stejnojmenní hrdinové *Gerry* a *Gerry* (Casey Affleck a Matt Damon) vyrazili na túru do pouště, aby na chvíli unikli fádňmu životu v okovech systému. Zpočátku si tak procházku kalifornským Údolím smrti užívají jako osvobozující záležitost. Pak ale potkají rodinku se dvěma malými dětmi a iluze je pryč. Kontakt s něčím opravdovým se mění v další prefabrikovaný zážitek – nejde o nic víc než o procházku lunaparkem po vyznačené turistické stezce, o zážitek zbavený všeho rizika, ale také autenticity. Dokonce i tady, na jednom z nejméně přívětivých míst planety, je jim v patách civilizace. Jediný způsob, jak tomu čelit, je ze značené trasy sejít: „Beztak všechno skončí na stejném místě.“

Touha mladíků uniknout civilizaci se splní – poušť je přijme a pohltí. Zpočátku si to neuvědomují a pochod si zkracují klábosením o videohrách, filmech a seriálech. Tolik k souznění s přírodou. Nakonec jim ale dojde, že vůbec nemají ponětí, kde jsou. Vydávají se na cestu za záchranou, na níž uspěje jen jeden z nich. Bloudění obou přátel krajinou však rozhodně nepůsobí zcela realisticky ani koherentně. Jednotlivé úseky pouště jako by na sebe nenavazovaly a hrdinové se tvrdohlavě šinou směrem, o němž si nemohou myslet, že nějak souvisí s jejich výchozím nebo cílovým bodem. Zjevně se tu děje něco mezi „nebem a zemí“.

Při své naivní aroganci by se však mladíci nejspíš ztratili i na nevelké louce. Ze stezky

sešli bez zásob jídla či vody, bez batohu, bez způsobu, jak najít pomoc. Tím se *Gerry* liší od reality. Van Sant se inspiroval skutečným kontroverzním případem „zabití z milosti“ mezi dvěma nejlepšími přáteli, kteří podobně přecenili vlastní schopnosti. (Pokud nešlo o plán jednoho z nich, jak se zbavit druhého, ale o tuto existující konspiraci film nejeví zájem.) Původní dvojice však byla vybavená mapou i proviantem, nejednalo se o spontánní plán. Je tedy zjevné, že pro režiséra byla nepřipravenost jeho postav čelit svému splněnému přání a surreálná abstraktnost jejich ztracenosti něčím důležitým, tím, co je třeba podtrhnout.

### Jako videohra

*Gerry* není bezcílný, absurdní příběh typu *Čekání na Godota* (En attendant Godot, 1952); existuje tu jasný konflikt, příčina a následek, konkrétní témata. Ale v některých detailech je možné pouštět se do alegorického čtení. Jsou oba Gerryové dvěma polovinami jediného člověka, který musí během krize zabít svou slabou část, aby poté mohl být takřka okamžitě zachráněn? Nebo jde o společenské podobenství? Představuje naivnější a dětšší Affleckův *Gerry* tu část moderního života, kterou musíme zardousit, pokud chceme najít nějaký smysl a účel? Anebo se jedná zkrátka o metaforu dospívání?

Snímek je úvodní částí volné „trilogie smrti“, kterou Van Sant uvedl na počátku nového milénia. Prostředním dílem je známější *Slon* (Elefant, 2003), jenž se vypořádává s traumaty provázejícími tehdy relativně nový fenomén školní střelby. Závěrečný a asi nejzapradařejší díl *Poslední dny* (Last Days, 2005) pak sleduje rockera v deliriu, jehož předobrazem je podle všeho Kurt Cobain bloudící po své usedlosti těsně předtím, než si vezme život. *Gerry* nicméně nesleduje žádnou veřejně propíranou událost, a neprovázely ho tedy stejné kontroverze jako zbylé dva snímky. Stal se, v dobrém i zlém, především zosobněním trendu jménem „slow cinema“. Jako takový se ocitl na seznamu nejlepších filmů roku prestižního francouzského filmového časopisu Cahiers du Cinéma, ale také se mu kritik BBC Mark Kermode vysmál jako trapné frašce.

Van Sant s kameramanem Harrisem Savidesem pro trilogii vytvořili jednotný audiovizuální jazyk, založený na kombinaci výrazného auteurského stylu Bély Tarra a – jakkoli to

zní bizarně – videohry *Tomb Raider*. Na přelomu století vrcholila diskuse o vlivu násilí stále fotorealističtějších her na mladou generaci a Van Sant se chtěl s jejich stylem seznámit. Jeho asistent sice nevlastnil *Doom*, jenž byl spojován se školními střelci z Columbine, zato ale měl *Tomb Raider*. Režisér byl uhranutý kamerou nekompromisně pronásledující na každém kroku hrdinku Laru Croft. Takové je tedy pozadí pověstných dlouhých záběrů, jichž je Van Santova trilogie plná, ať už kamera provází Michaela Pitta coby Cobaina, školní děti nebo dva muže v poušti.

Tahle často opakovaná historika dokazuje, že *Gerry* – coby součást dějově možná nenavazující, ale koncepčně ucelené trilogie – je ve větším kontaktu s dobou svého vzniku, než by se mohlo zdát. Zpětně si vizuální jazyk filmu vysvětlujeme jako přirozený způsob, jak co nejlépe zdůraznit osamocenosť postav v poušti a jejich vysilující putování. Přitom však jde také o přímou reakci na dobové trendy. *Gerry* jako videohra, kde nemůžeme ovládat postavu, takže jen bezmocně sledujeme jejich bezradný pochod, pořád dává smysl, i když jde tak trochu o význam ztracený v čase. Zřejmě i proto, že násilí ve videohrách přestalo být nosným společenským tématem.

### Bezmoc

Dnes bude publikum *Gerryho* vnímat o něco univerzálněji a nadčasověji, na což je našťástí snímek připraven – i pro tento účel je poušť, kde plyne čas jinak, ideálním místem. Poušť je nekonečně proměnlivá a jen těžko se v ní buduje něco, co přečká čas (pokud se nejedná o kamenný monument, na jehož vztyčení pracovaly tisíce dělníků). Dva lidé procházející mezi písečnými dunami a skalisky nemají šanci po sobě zanechat stopu. Není tu žádný strom, do jehož kůry by mohli vyryt své iniciály. *Gerry* a *Gerry* chtěli uniknout civilizaci – a zjistili, že mimo civilizaci neznamenají nic. Trilogie smrti je často vnímána jako pesimistický odsudek současné kultury, *Gerry* však zároveň demonstruje, že mimo tuto kulturu je člověk zcela bezmocný. Nedospěje k pravdě, autenticitě ani k nalezení sebe sama. Mimo civilizaci pro přeživšího hrdinu není místo. *Gerry* se do ní nakonec vrací polovičnami a není jasné, jestli mu ona absence pomůže, anebo uškodí.

Autor je filmový publicista.



Snímek *Gerry* je první částí volné „trilogie smrti“, inspirované skutečností. Foto ThinkFilm

# Zpěv uprostřed nicoty

## Vnější i vnitřní pustina v *Jesus Christ Superstar*

**Už přes půl století globálně populární a v mnohém přelomová rocková opera *Jesus Christ Superstar* se tři roky po svém uvedení, v roce 1973, dočkala pozoruhodné filmové adaptace, která muzikál místo do opulentních hollywoodských kulis zasadila do vyprahlé izraelské pouště.**

MARTIN PLEŠTIL

Skladatel Andrew Lloyd Webber a scenárista Tim Rice jsou zásadní postavy muzikálové produkce – jsou autory světově vůbec nejúspěšnějších titulů. Jedním z prvních děl této dvojice – poté, co si tvůrci získali věhlas biblickou, barvami hýřící show *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1969) – bylo konceptuální album *Jesus Christ Superstar* (1970). O nahrávku, a ne o divadelní uvedení, šlo proto, že se jim kvůli křesťanský citlivé problematice nepodařilo sehnat vhodnou scénu. Díky úspěchu alba byl nicméně hned o rok později muzikál představen na Broadwayi. Progresivní a s ohledem na trendy dobového hudebního průmyslu eklektické dílo postavu Ježíše zlidštilo a v zásadě empaticky nahlíželo i na Jidáše, jenž je skutečnou hlavní postavou a průvodcem biblickým příběhem.

### Ze studia do pouště

Záměrem autorů bylo poslední dny Kristova života ohlodat na kost a z Božího syna udělat člověka – paradoxně ale skrze výrazně stylizovaný muzikální tvar, takřka bez mluveného slova, jen s občasnými rytmickými verši. Scénář neobsahuje Kristovo zmrtvýchvstání, vrcholí jeho ukřižováním. Muzikál se v dalších letech a desetiletích dočkal řady uvedení a přepracování po celém světě, obzvlášť v Česku má mezi muzikály prominentní místo. Na spoustu verzí přitom mělo vliv především filmové zpracování z roku 1973, nikoli původní scénická podoba.

Tim Rice měl ohledně filmové adaptace jasnou představu. Rockovou operu chtěl zasadit do velkolepých kulis připomínajících robustní produkce Cecila B. DeMilla, režiséra úspěšných biblických opusů *Desatero přikázání* (The Ten Commandments, 1923) nebo *Král králů* (The King of Kings, 1927). Režisér Norman Jewison, jenž měl za sebou úspěšný muzikál *Šumař na střeše* (Fiddler on the Roof, 1971), nicméně o koncepci přemýšlel jinak. Doba nesmyslného utrácení amerického filmového průmyslu navíc skončila. Tradiční, takřka půlstoletí beze změn fungující Hollywood padl a otevřelo se pole pro nové autory a tematicky i formálně odvážné počiny. Tradiční technicolorové spektakly, at už historické, nebo muzikálové, pomalu vymíraly. Jewison tak rockové epopeji

dal soudobý styl. Vzepřel se očekávání a natáčení přenesl do pouště v Izraeli.

### Přijeli herci

Filmovému rámování dominuje rozlehlá, drobnými kopci posetá poušť. Panoramaticky záběr na kamenitou krajinu jen umocňuje její nehostinnost. Ve spojení s pozvolnou translokací postupně odhaluje přilehlé trosky, rozpadající se sloupy a pískem zaváté rozpraskané zdi staveb zašlé civilizace. Z táhlých tónů najednou vystupuje úderný zvuk elektrické kytary, jenž spolu s plíživou kamerou a prolínavým stříhovým efektem ohlašuje, že se něco blíží. V dáli se začne vířit prach, z něho se vynořuje řítící se objekt. Nejde však o cválajícího koně, nýbrž o červenobílý autobus s hebrejskými nápisy.

Na jeho střeše leží masivní dřevěný kříž, z přeplněného vozidla vystupuje množství lidí. Jsou to umělci v soudobém oblečení, kteří hýří energií a poskakují kolem autobusu, což je v ostrém kontrastu s předešlou. Dosud pustý prostor rychle ožívá. V živelném tempu si účastníci mezi sebou přehazují rekvizity, oblékají se do kostýmů, češou se. Mezitím už se ve tvářích herců zračí jejich postavy. Budoucí Pilát v obavách hledí do kamery a zakrývá si oči slunečními brýlemi, Herodes líně sedí na židli, Jidáš zírá do dále. Sekvence končí záběrem na kruh herců, kteří oblékají Ježíše. Protagonista je na světě, děj může začít. Všichni se rozcházejí na své pozice v již rozestavěných strohých kulisách, z nichž nejvýraznější je trubková konstrukce tribunálu, díky níž mají kazatelé vše na očích.

Film bývá spojován především s hippie komunitou a queer čtením. K biblickému námětu přistupuje svobodně, pracuje anachronicky s oblečením i účesy, je otevřený campovému přístupu a narušuje rigidní, heteronormativní pohled na vztah mezi Ježíšem a Jidášem. Kristus zde má ke svému zrádci mnohem blíže než k Marii Magdaleně. Jakkoli je ale tato queer optika podnětná, *Jesus Christ Superstar* obtočí i čistě esteticky – jako počin svébytně pracující s filmovými postupy, přičemž určujícím stylistickým, inscenačním i tematickým prvkem je právě neukotvená mizanscéna. Tě dominuje všudypřítomná poušť, ztělesňující univerzální časoprostor i nadčasovost příběhu.

Nezáleží na tom, kde se Kristův příběh odehrál, nebo za jakých podmínek. Jde o symbol. Toto civilní, zemité pojetí Ježíšova obrazu předjímá jeho další, temnější portréty, především *Poslední pokušení Krista* (The Last Temptation of Christ, 1988) od Martina Scorseseho.

### Symbol možnosti

Poušť zprvu podtrhuje osamocenosť a vnitřní pochyby muže, který je předurčen stát se archetypálním padouchem. Muzikálové pojetí Jidáše je ovšem na míle vzdálené tomu, jak k Jidášovi přistoupil například Dante, jenž zrádce nemilosrdně nechal trpět v satanově tlamě. Muzikálový Jidáš je v rozlehlé krajině sám, jen se svými myšlenkami, které – ačkoli je hlasitě zpívá – slyší pouze on. Je to vyvrženec, z dálky sledující Ježíše provázeného davy následovníků. Jeho hlas se vytrácí v ozvěnách a po několika přeastřehách se v poušti zcela ztratí i jeho postava.

Pro tvůrce nebyla poušť jen kulisou. Prostředí zbavilo legendu ornamentů. Rozlehlé pláne přejímají úlohu divadelního jeviště, umocňují časovou neukotvitelnost. Ve stejném prostředí potkáte vojáky se samopaly a plechovými helmami i řadu kněží v hrozivě černých hábitech. Pustá krajina odráží duchovní prázdnotu těch, kdo hledají pozemské štěstí místo vnitřní proměny. I Ježíšovi učedníci se často jeví titěrně oproti nekonečným plochám písku a kamení. Kromě toho toto dějiště podtrhuje Kristovu roli duchovního vůdce, který je v konfliktu s autoritami i očekáváními svých následovníků.

V biblickém pojetí je poušť navíc místem zkoušky, oběti a transcendence. Když Kristus zpívá katarzní píseň *V zahradě getsemanské*, četné dvojexpozice a namodralá tonalita obracejí naši pozornost k vnitřním pochybám protagonisty, k přijetí smrti a úlohy trpěle. Poušť je ale zároveň symbolem možnosti. Prázdnota stejnou měrou asociuje opuštěnost i možnost nového začátku. Strhující závěr, kdy skupina po ukřižování Krista nastoupí zpátky do autobusu, na což naváže záběr na vycházející slunce, symbolizuje ztrátu i naději. Do obrazu posléze vstupuje mihotavá postava, naznačující, že víra musí být předávána dalšími lidmi. Poušť své návštěvníky vyzývá, ale také utváří. Autor je filmový publicista.



Zasazení do reálné pouště podtrhuje tvůrčí záměr ohlodat příběh Ježíše na kost a udělat z něj člověka. Foto MCA / Universal Pictures

# Vyprahlí šermíři

## Poušť v asijských wu-sia filmech

Šermířské fantasy filmy zvané wu-sia se obvykle odehrávají v divočině či na periferii, v místech, kde neplatí zákony a pravidla. Jak se tento žánr proměnil poté, co několik výrazných východoasijských tvůrců zasadilo bojové příběhy do prostředí pouště?

ANTONÍN TESÁŘ



Hongkongský filmař Wong Kar-wai využívá poušť jako odraz divočiny panující v nitrech protagonistů. Foto Scholar Productions

Slovo *tiang-chu* sice doslova znamená „řeky a jezera“, v čínském žánru wu-sia se jím ale označuje jakýkoli prostor nacházející se mimo vymahatelnost zákonů. Je to podobná civilizační periferie, jakou ve westernech představují prerie a odlehlá městečka, kde dochází ke střetům potulných banditů se samozvanými ochránci spravedlnosti. V případě wu-sia se jedná o takzvané *sia* neboli osamělé tuláky s meči, kteří ovládají bojová umění na úrovni vymykající se schopnostem běžných smrtelníků. Žánr má kořeny ve starých lidových vyprávěních, odkud na začátku 20. století přešel do populární literatury. Od šedesátých let je pak oblíbenou součástí východoasijských kinematografií vycházejících z čínské kulturní oblasti. V následujícím textu představím tři wu-sia filmy, jeden tchajwanský, jeden čínský a jeden hongkongský, v nichž jako prostor *tiang-chu* figuruje poušť.

### Hostinec v poušti

V době, kdy vznikl první z nich, dnes již klasický snímek *Dragon Inn* (Lung men kche-čan, 1967), bylo pouštní prostředí ve wu-sia filmech zcela výjimečné. Filmovou podobu žánru od druhé poloviny šedesátých let určovala především produkce hongkongského studia Shaw Brothers, která vznikala převážně přímo v ateliérech studia nebo v okolních exteriérech. Prostorů scén odehrávajících se v divočině bylo poměrně bezpříznakové: pojaté buďto jako otevřená kopcovitá krajina, nebo naopak hustý les, v němž je snadné se ukryt. Původem tchajwanský režisér King Hu natočil pro Shaw Brothers úspěšný snímek *Spojení šaolinů* (1966), považovaný za novátorské dílo, jež do žánru uvedlo mimo jiné výrazné ženské postavy a naturalisticky pojaté násilí. Jeho přípravu nicméně provázely neshody, kvůli nimž se Hu rozhodl, že své následující filmy bude natáčet nezávisle přímo na Tchaj-wanu. Prvním z nich je právě *Dragon Inn*.

Snímek pojednávající o několika šermířích chránících potomky zavražděného generála před skupinou bojových eunuchů předznamenává režisérův odklon od klasicky pojatých wu-sia filmů k osobitému, autorskému ztvárnění, které stvrdil následujícím, vrcholným snímkem: meditativním, východní spiritualitou ovlivněným *Dotekem zenu* (1971). *Dragon Inn* je precizně vystavěný, neobvykle vyprávěný akční film s neotřelým přístupem k akčním scénám. A inovativní je i ve vztahu k prostředí.

Hu se totiž rozhodl zasadit značnou část děje do pouště, která tu slouží jako expresivní

rámec. Je to extrémní varianta *tiang-chu* – nelitostná, vyprahlá krajina, která tvoří společenskou periferii prostě proto, že je obtížné v ní přežít. Kromě toho je tu poušť, natáčená na Tchaj-wanu, také dramaturgickým prvkem. První polovina snímku se odehrává v titulním hostinci, kde se setkávají různé postavy, aby se tu ukryly před blížící se bouří. Tato část vyprávění se odehrává především uvnitř hostince, který se ukáže jako nečekaně členitý prostor plný tajných zákoutí, což jen zdůrazňuje kontrast mezi stíněným útočištěm, kde se odehrávají lidská dramata, a nekonečnou lhostejnou pustinou, jež postavy obklopuje.

### Místo bez hrdinů

V pevninské Číně se wu-sia začala natáčet až v osmdesátých letech. Snímek *Šermíř přichází do města dvou vlajek* (Šuang-čchi-čen tao-ke, 1991) se ale čínským bojovým filmům, často spojujícím žánrové prvky s propagandou, vymyká. Do jisté míry je to dáno specifickou situací čínské kinematografie v době, kdy film vznikal. Na přelomu osmdesátých a devadesátých let totiž nastupovala takzvaná pátá generace čínských filmových tvůrců. Autoři jako Čchen Kchaj-ke, Čang I-mou nebo Tchien Čuang-čuang přinesli revizionistický pohled na čínskou společnost, umožněný slábnutím politických represí a přehodnocením nedávných národních dějin. Součástí tohoto trendu byly také filmy zaměřující se na prostředí čínského venkova, kde jako by trvala předmoderní společnost – to je případ Tchiena *Zloděje koní* (1986) nebo Čangova *Rudého pole* (1988). Typickým znakem filmů páté generace bylo precizní audiovizuální zpracování inspirované mainstreamem tehdejší západní Evropy a Hollywoodu. *Šermíř*, kterým debutoval poměrně významný režisér He Ping, má znaky tvorby páté generace, zároveň je však pojatý jako revizionistický wu-sia snímek.

He Ping má podobný cit pro zachycení majestátní čínské krajiny jako Tchien a Čang. Snímek se odehrává uprostřed pouště, kde se v odlehlém městečku Dvou vlajek setkává několik špičkových šermířů. Spíš než jako klasická wu-sia je ale film vystavěný jako venkovské společenské drama. Do města přijíždí dospívající mladík, který si tu má podle dohody rodin vzít místní dívku. Její otec, majitel zdejšího hostince, ho u sebe ubytuje, učí ho zpracovávat maso a zapojuje ho do každodenního provozu. Zatímco hrdina poznává nové prostředí a postupně se sblíží s hostinského dcerou, vesnici sužují nájezdy banditů. V okolí

se ovšem potuluje vyhlášený šermíř a mladík sám je dobře trénovaným potomkem špičkového bojovníka.

*Šermíř* nicméně hrdinství i smysl pro spravedlnost potulných bojovníků silně zpochybňuje a soubor se snaží spíš skrýt za rychlé střihy nebo rozvířené prach, než z nich dělat atraktivní spektakl. Podobně jako další tvůrci páté generace i He Ping propojuje vlivy zahraničních kinematografií s domácími kulturními motivy a specifickou společenskou náladou své doby. Poušť, jež zásadně určuje vzhled městečka i chování obyvatel, zde nakonec představuje daleko působivější podívanou než hyperrealistické bojové scény.

### Niterná divočina

Mezinárodně nejslavnějším filmem z naší trojice pouštních wu-sia titulů je snímek Wonga Kar-waie *Na východě ďábel, na západě jed* (*Ashes of Time*, 1994). Také hongkongský režisér zavedl postavy šermířek a šermířů do extrémního prostředí pouště, tentokrát však prostor *tiang-chu* neslouží jako místo mimo kontrolu, ale spíš jako odraz divočiny panující v nitrech protagonistů.

Přestože je film volně inspirován úspěšnou knihou spadající do žánru wu-sia, Wong oproti oběma předchozím filmařům vychází z vyložené autorské pozice, kterou si pěstoval celou svou kariéru. Dílo je protknuté pro autora typickými motivy nenaplněné lásky a vědomí plynoucího času. Výrazné je také expresivní pojetí prostředí. Snímek se natáčel v poušti Gobi, přičemž lokace režisér podle vlastních slov vybíral tak, aby odrážely emocionální stavy hrdinů. A skutečně, pouštní terén se dynamicky proměňuje, jak barevně, tak reliéfem či počasím, a stává se zásadním prvkem emocionálního kaleidoskopu, který Wong vytváří i pomocí záměrně nepřehledného nelineárního vyprávění nebo extrémními stylistickými prostředky, jako jsou překotný střih nebo snímání takzvaným rybím okem.

Ve všech třech případech se volba pouštního terénu ukazuje jako rozhodnutí, které jde ruku v ruce se snahou reformovat žánr – zbavit ho nádechu dobrodružného putování romantickými „řekami a jezery“, a naopak nahlédnout do vyprahlých mezilidských vztahů či přímo niter lidí, kteří zasvětili život zabíjení. Můžeme tu vidět jisté analogie s italským westernem, který také záměrně volí prašnější a nehostinnější prostředí, protože chce vyprávět jiné mytické příběhy, než jsou ty kanonické. Autor je filmový publicista.

# Eusexua je praxe

## Politika tělesné zkušenosti podle FKA Twigs

Letošní album britské hudebnice FKA Twigs údajně inspirovala pražská klubová scéna. Ústřední koncept nahrávky, která se na pozadí elektronického popu s ozvuky techna dotýká témat svobody, intimity, euforie a především emancipační síly tance, pojmenovává titulní neologismus: Eusexua. Co znamená?

BENJAMIN SLAVÍK



FKA Twigs ve videoklipu ke skladbě Eusexua

Myšlenka, že tělo a sexualita nejsou výlučně privátní sférou lidské zkušenosti, ale mají i významný politický rozměr, není nová a v současném myšlení ani umění také není nijak výjimečná. Právě naopak, deklarace tohoto přístupu jsou běžným rámcem mnoha děl, často dokonce jakýmsi příznakem či dokladem jejich aktuálnosti. Ostatně stačí si přečíst pár rozhovorů s dnešními hvězdami globálního popu.

Britská zpěvačka, producentka a tanečnice FKA Twigs se na svém letošním studiovém albu *Eusexua* pokouší tuto problematiku uchopit komplexním způsobem: přemýšlí o tom, jak naše těla osvobodit od útlaku kultury, společnosti i jazyka. Na elektropopovou desku to není malá ambice. Nahrávka nemá být pouze dalším přihlášením se k trendu, ale pokusem formulovat – nebo spíše manifestovat – svébytnou „filosofii“ lidské zkušenosti.

Protože pro FKA Twigs není tělo pouze abstraktním pojmem, ale jedním z klíčových výrazových prostředků, nebude od věci se při zkoumání konceptu označeného titulním neologismem přidržet videoklipů, které hudebnice k novému albu natočila. Právě díky nim totiž získávají témata jejích písní konkrétní podobu. Ostatně v závěru všech videí se objevuje (nepokrytě ambiciózní) motto celého projektu: „Eusexua je praxe. Eusexua je stav bytí. Eusexua je vrchol lidské zkušenosti.“

### Stávání se strojem

„Zajímalo by mě, jak se cítíš / Slova to, láska, nemohou popsat / Ten hluboký pocit uvnitř,“ znějí první slova nahrávky. FKA Twigs tak reflektuje jakýsi původní, niterný pocit uvnitř těla a zároveň konstatuje, že to, k čemu odkazuje, se vzpírá logickým rámcům, protože je to jazykem neuchopitelné. Zájem o tuto „předlingvistickou“ či „předlogickou“ sféru lidské zkušenosti byl poměrně častý v takzvané poststrukturalistické filosofii. Třeba Gilles Deleuze a Félix Guattari ve svých společných textech odkazují ke stavu, kdy tělo není řízeno racionálními schémata a osvojenými vzorci chování, nýbrž jakýmsi

hlubinnými fyzickými mechanismy, jež z těla činí „stroj“ složený ze svalů, tkání a nervů.

Dojem, že se nejedná jen o nahodilou souvislost, posilují právě klipy k jednotlivým skladbám alba, jejichž dominantním motivem jsou tančící těla. Není přítom náhodou, že jde o tanec evokující mechanické či robotické pohyby. Těla, která FKA Twigs v klipech k trackům *Eusexua* nebo *Drums of Death* ukazuje (a ona sama je jedním z nich), procházejí proměnou: lidé se mění v automaty a tato transformace se stává znakem emancipace či osvobození. Jedinci už se nepohybují způsobem, jakým je to kultura a společnost naučily, a místo toho se napojují na jiné síly a energie, osvobozené od logiky a racionality. Tančící těla už nepřemýšlejí nad tím, jestli se hýbou správným způsobem, jestli je jejich prezentace adekvátní, a místo toho objevují svobodu ve své „strojovosti“ – ve svých „nadvukových schopnostech“, o kterých se zpívá v písni *Childlike Things*. Nejde jen o tanec, ale o jiný způsob vztahování se ke světu.

### Mimo instituce

Současné publicistické (ale i teoretické) texty motiv „emancipace“ či „osvobození se od společenských či institucionálních omezení“ při interpretacích uměleckých projektů dost možná nadsuzují. V případě FKA Twigs se nicméně jedná o poměrně promyšlený přístup. Výše citovaná úvodní píseň onen „stav bytí“, ke kterému se britská umělkyně vztahuje, líčí těžko přeložitelnými verši: „King-sized, I'm vertical sunrised / Like flying capsized / Free, I see you are / Eusexua“. V klipu ke skladbě sledujeme, jak je zaměstnankyně jakéhosi korporátu svým nadřízeným pokárána za pozdní příchod do práce; šéfovi se však vzepře a aktivizuje i ostatní zaměstnance již popsáním strojovým tancem.

Ke střetu s mocenskou hierarchií odkazuje i klip k singlu *Childlike Things*. Ten ukazuje FKA Twigs při tanečním výstupu na jakémisi konkursu. Příznačné je, že zatímco strojový tanec působí coby projev osvobození, svůdný taneček při konkursu naopak vede k úzkostným pocitům. Zatímco obvyklá sexualizace, spojená s mužským pohledem, je projevem

kontroly, eusexua představuje svého druhu přechod, pasáž do stavu bytí, v němž omezení přestávají platit. „Eusexuální“ tanec tedy neosvobozuje pouze od racionality, ale rovněž od moci institucí.

### Prožitek komunity

Dalším důležitým prvkem konceptu – či programu – eusexuy je komunita. Téma emancipace můžeme sledovat už na předchozím albu *Magdalene* (2019), kde se FKA Twigs pokouší „reformovat“ legendu o Marii Magdaleně, jež bývá často zobrazována coby hříšnice hledající smíření. Oproti tomu pro britskou hudebnici tato biblická postava symbolizuje pozitivní vztah k energii vlastního těla. Ovšem zatímco na starším albu je emancipace stále ještě intimní zkušeností (uzavřenou jako ozvěna v dunivém zvuku nahrávky), *Eusexua* tuto zkušenost přisuzuje kolektivnímu bytí. Ve videoklipes k albu *Magdalene* tak FKA Twigs často tančí osamocena nebo svádí souboj s jinou postavou, kdežto v nových klipes je tanec společným rituálem, v němž jednotlivá těla netančí jedno vedle druhého, nýbrž konstituují nový organismus, jedno velké „intenzivní tělo“.

Že je pojem komunity, společenství a vzájemnosti pro koncept eusexuy podstatný, je jasné i z titulní písně, ve které FKA Twigs zpívá: „Cítíš se sám? / Nejsi sám / Když se tě budou ptát, řekni, že to cítíš / Ale neříkej tomu láska / Je to eusexua“. Na rozdíl od partnerské intimity, jak bývá běžně chápána, slibuje eusexua začlenění každého – je jakousi taneční utopií světa bez vyloučených.

Hledala-li FKA Twigs druh zkušenosti, která by nebyla omezoována racionalitou, institucemi či konvencemi, našla ji v prožitku komunitního sdílení či spolubytí. Takovým dojmem konečkonců působila i show, kterou jsme mohli vidět na jejím červnovém koncertu v Praze, kde početný taneční soubor zdaleka nebyl pouhým doprovodem popové hvězdy. Ta ostatně jen málokdy stála v popředí; mnohem častěji se „zasouvala“ do nitra celého organismu.

Autor je hudební publicista.

FKA Twigs: *Eusexua*. Young 2025.

# Místo mezi dvěma světy

## Bratislavská výstava Kvet Nguyen věnovaná vietnamské minoritě

**V Mirbachově paláci bratislavské městské galerie vystavuje od začátku léta umělkyně Kvet Nguyen. Výstava *Kým voda nezmyje břeh* představuje její nejnovější práce, v nichž přirozeně spojuje osobní pohled slovenské Vietnamky s širšími dějinami vietnamské komunity v Československu.**

DAVID BLÁHA

Slovensko-vietnamská umělkyně Kvet Nguyen vydala loni knihu *Všetko, čo nás spája*, ve které v krátkých kapitolách podrobně zkoumá příběh vlastní rodiny a snaží se pochopit, z jakých důvodů se její rodiče přestěhovali do Československa, co všechno předtím zažili ve Vietnamu a jak se rodinná traumata a další formující zkušenosti otiskly do jejího vlastního vnímání života na Slovensku. V závěru autorka píše, že o svých zkušenostech nechce mlčet, jak se to naučila během dospívání a jak se to od ní očekává. Výsledkem je nejen tato osobní kniha, ale také umělecké instalace, fotografické cykly a krátké filmy, kterými se hlásí o uznání svého místa v dějinách porevolučního Slovenska. Jedná se o silný akt deklaráce se společenským přesahem, ale také o hledání vlastní identity (obojí je na posledních stránkách knihy vztaheno k oficiálnímu uznání vietnamské minority na Slovensku v roce 2023).

V autorčině aktuální výstavě *Kým voda nezmyje břeh* v Galerii města Bratislavy se znovu objevují některé motivy, jež se Nguyen rozhodla hlouběji prozkoumat a jež můžeme sledovat spolu s ní.

### Sto vajec

Instalace výstavy, která vznikla ve spolupráci s architektonickým studiem WOWEN a grafickým designérem Davidem Kalatou, působí v mnohém muzeálně, což odpovídá také materiálu, s nímž Nguyen pracuje – často totiž zpracovává archivní materiály, z nichž znovu skládá příběhy opomíjené v klasickém vyprávění o Slovensku posledních čtyřiceti let: z ručně psaných dopisů, starých fotografií či novinových výstřižků dotváří mozaiku příběhu vietnamské minority.

V dílech Kvet Nguyen je možné sledovat, jakým způsobem zkoumá vlastní kořeny a zamýšlí se nad svým místem ve světě. Nekonfrontuje nás s jasnými závěry, často jen ukazuje na určité výjevy a zdůrazňuje, co na nich považuje za důležité (a co bychom sami třeba přehlédli). Toto komentované procházení dobovými fotografiemi a filmy je určené nejen slovenskému publiku, ale také vietnamsky a anglicky mluvícím divákům.

V úvodu výstavy se umělkyně symbolicky vrací k počátkům příběhu, který mapuje: v první místnosti se nachází instalace tvořená stovkou odlítků vajec, která symbolizují jak mytologický příběh o vzniku Vietnamu, tak sto dětí-sirotků, jež byly v roce 1956 jako první z Vietnamu převezeny do Československa

v rámci mezinárodní spolupráce komunistických států. Ze stovky vajec jich má dvaadvacet na skořápce rukou napsané vietnamské jméno: více identit dětí, které se do Československa dostaly v rámci první vlny vietnamské mobility, se umělkyni zatím nepodařilo dohledat. V místnosti zní krátká smyčka dobové reportáže, která zachycuje vietnamského prezidenta Ho Či Mina při návštěvě v dětském domově v severočeské Chrastavě, a dokresluje tak mezinárodní vztahy, kvůli nimž byly děti v padesátých letech odvezeny na druhou stranu světa.

### Z rodinného alba

Zvláštní roli při ohledávání příběhů vietnamských rodin na Slovensku hraje u Nguyen fotografie: často pracuje s každodenními rodinnými snímky, čímž pomáhá většinovému, nevietnamskému diváctvu nahlédnout do intimní sféry této minority a lépe ji pochopit. Dílo *Leftover Bodies* (2024), které se loni objevilo v pražské galerii 35M2, například zkoumá fotografie z přelomu osmdesátých a devadesátých let, které autorka klade do kontrastu s dobovými xenofobními novinovými titulky: vypráví tak příběhy lidí, kteří po skončení socialistické spolupráce zůstali bez jakýchkoli jistot v Československu – v prostředí, kde rostla nevraživost k jejich původu a barvě kůže.

Nguyen ovšem nepracuje pouze se starými snímky z rodinných alb. Také bádá v archívech předrevoluční státní televize a tisku, které propagovaly vzájemnou spolupráci. V jedné z místností výstavy nechala umělkyně za doprovodu dobového komentáře promítat fotografie tiskové kanceláře, na kterých čeští mistři zaučují mladé Vietnamce a Vietnamky. Už v této vzorové internacionální spolupráci se – jak si všímá – formovaly sklony k určitému paternalismu či nadřazenosti, které se v Česku a na Slovensku ve vztahu k našim spoluobčanům z Vietnamu projevují dodnes, ať už v podobě rasistických poznámek, nebo všudypřítomného tykání a vyčleňování této minority na okraj společnosti.

V závěru výstavy prezentuje své snímky vietnamských a kubánských dělníků Libuše Jarcovjáčkové. Své fotosérie z počátku osmdesátých let, jež zachycují lidi pózující u téhož auta či motorky, komentovala v dokumentu *Ještě nejsem, kým chci být* (2024) slovy, že navzdory náročným podmínkám v továrnách a na ubytovnách chtěli fotografování domů do Vietnamu a na Kubu poslat vzkaz, že se v Československu mají dobře. Práce

Jarcovjáčkové tak jemným gestem připomínají konstruovanost i těch nejběžnějších fotografií a zdůrazňují, že ani osobní archivy nemusejí být vždy čirým záznamem osobní reality, ale záměrně formovaným obrazem.

### Přežití komunity

V určitých momentech mi přístup Kvet Nguyen připomínal v Česku nedávno uvedený film Dužana Duonga *Letní škola, 2001*. Líčené události se dějí zásadně uvnitř vietnamské komunity kolem tržnice v západních Čechách a většinový divák se tak seznamuje s životem v prostředí, které zná maximálně z pozice zákazníka. Mezi tvorbou režiséra a umělkyně se objevují nečekané paralely: oba ukazují, jak zásadní je úloha komunity při přežití v nehostinném prostředí států, které o její členy nejeví přílišný zájem, a jak náročné je pro druhou generaci českých a slovenských Vietnamců nepatřit do žádného z obou světů, které je formovaly.

Vlastní vzpomínky Kvet Nguyen se někdy nenápadně přesouvají do roviny, kterou bychom mohli označit jako autofikci: ve videu *Hranice naší bolesti* (2025) se tak umělkyně obrací ke kamarádce Haně, když vzpomíná na jejich společné dětství v osmdesátých letech – přestože se autorka narodila až v roce 1995. Kromě vzpomínek na slovenské veřejné školství vypráví hlas ve videu také o složitém vztahu s částí rodiny, která žila ve Vietnamu, o snášení každodenního rasismu nebo o specifickém vnímání proměny politického systému v roce 1989. Sametová revoluce vietnamské komunity podle vyprávění Nguyen přinesla kromě kapitalismu také ztrátu jistot a období neskrývaného rasismu, který symbolizuje vražda vietnamské rodiny v bratislavské ulici Stará Vajnorská v roce 1994.

Výstava *Kým voda nezmyje břeh* končí v místnosti s polštářky a zvukovou instalací, která byla součástí přehlídky laureátů a laureátek Ceny Oskára Čepana za rok 2024, k nimž Kvet Nguyen patří. Proplétající se hlasy Omara Beirutio, Shivone Dominguez Blaščíkové, Denie Kony a Adely Mede společně vyprávějí příběhy z minulosti i současnosti Slovenska, které není ani zdaleka tak monokulturní, jak tamní politici často tvrdí. V době ochromení státních kulturních institucí je dvojnásob důležité, že bratislavská galerie tuto realitu připomíná a zprostředkovává širokému publiku.


**Kvet Nguyen: *Kým voda nezmyje břeh*. Galéria mesta Bratislavy, 19. 6. – 23. 11. 2025.**



Instalace výstavy působí v mnohém muzeálně, což odpovídá materiálu, s nímž Nguyen pracuje. Foto Leontína Berková, GMB



Patrik Pelikán: Převodovka, 2016



**Patrik Pelikán** se věnuje hudbě a výtvarné práci. Typické jsou pro něj reduktivní úvahy o zvucích, předmětech, materiálech, situacích a prostorech. Prostřednictvím velmi pracných, byť zdánlivě minimálních zásahů do prostředí dokážou jeho práce obecnstvu podhalit prosté bohatství jsoucna, jež bývá pro svou běžnost přehlíženo.

V roce 2010 jsem u přijímacího řízení na AVU dostal za úkol nakreslit cokoliv, ale hlavně realisticky. Po modelce zbyla na podstavci židle. I když se později moje kreslení soustředilo na plochu a monochrom, pobídka zkoušet to věcně zapůsobila. Ve studiích podle modelu jsem se však nezabýdlel. Věcnost se projevila spíš snahou udělat kreslením nějaké místo, anebo důvěrou, že si lze místo kreslením aspoň osahat. Proto když jsem na AVU končil, přenesl jsem během jedné skupinové výstavy kresbu z přijímaček na zeď sádrovou omítkou. Ze židle zůstal podstavec a kreslení odskočilo od papíru i od školních studií.

# Uvnitř své doby i mimo ni

**Giambattista Vico, střídavě zapomínaný a znovuobjevovaný myslitel z Neapole 18. století, se pouštěl do zkoumání samotných základů kultury. I když jeho dílo nepostrádá prvky fantastična, v lecčem předjímá moderní humanitní vědy a vracet se k němu má smysl i v době umělé inteligence.**

DAVID HALLBECK

*Jak bylo řečeno, samotná podstata civilizace spočívá v úmyslném budování pomníků, aby se nezapomnělo.*

Lev Vygotskij: Myšlení ve společnosti

Na rok 2025 připadá třísté výročí prvního vydání jedné z nejdůležitějších knih, které kdy byly napsány o kultuře – tedy o kultuře jakožto hluboké struktuře, jež se odráží v umění, politice a všem ostatním. Jak tvrdí její autor, události a změny viditelné na povrchu vyplývají z ustavičných jemných proměn lidské mysli. Kniha s názvem *Scienza nuova* (Nová věda; český překlad třetího vydání pod titulem *Základy nové vědy o společné přirozenosti národů* vyšel v roce 1991) byla postupně vznikajícím dílem, které vyšlo ve třech různých vydáních v letech 1725, 1730 a 1744. Jeho autor Giambattista Vico (1668–1744) byl vcelku neznámý právník a profesor rétoriky na univerzitě v Neapoli. Nebyl ale neznámý úplně; vždy, i za jeho života, bylo jeho dílo komentováno, také však stále znovu upadalo v zapomnění. Na počátku 19. století knihu přeložil do francouzštiny slavný historik Jules Michelet.

Ve své autobiografii Vico popisuje, že jako chlapec a mladík hodně četl a snažil se napodobovat určité autory, jako by jejich jazyk představoval samostatnou podstatu; četl ale především proto, aby dospěl k dokonalému vyjádření, zejména v latině. Vico má k latině silné pouto, ale ve chvíli, kdy začne být osobní – tedy v *Nové vědě*, zralém výrazu svého myšlení, a ve své autobiografii –, přechází do neapolské italštiny. Jazyk vnímá jako podstatu, ale neustále upozorňuje na nesmyslnost čirých jazykových formulí, neustále překračuje intelektuální svět, do nějž se narodil. Řeč u něj nicméně zůstává základním rámcem.

## Myšlení předchází myslitele

Dílo v procesu – *work in progress* – je něco, do čeho se člověk pouští, když si osvojí analytický způsob uvažování; všechno může být zpochybněno a upraveno. Ve velmi specifickém prostředí raně novověké Neapole, kde Vico žil (ale nejen tam), byla hlavním žánrem latinská řeč, která elegantním způsobem opakovala to, co už bylo známo. Pokud někdo v tomto žánru měl napsat například *laudatio* na nějakou vynikající osobnost, často už nebylo moc co dodat a idea díla v procesu mohla sotva někomu přijít na mysl. V tomto ohledu, stejně jako v mnoha dalších, byl Vico jak myslitelem své doby, tak myslitelem, který svou dobu překračoval. Kritizoval posedlost slovy namísto věcí, kterou pozoroval jak ve starověkém světě a mezi těmi, kterým říkal „venkované“ (*contadini*), tak mezi svými současníky; sám nicméně tvrdí, že rétorika je podstatou moudrosti. Při analýze Vicoových myšlenek je potřeba mít na paměti, že se neustále pohybuje jak „uvnitř“, tak „vně“. Často bývá považován za jednoho z cyklických filosofů dějin. Možná jím byl, možná ne, vždy však spojuje dějinnou proměnu s určitými kognitivními změnami, respektive, jak zaznělo výše, s proměnami lidské mysli. Nemluví o nutnosti radikální změny v tom či onom směru. K takové změně může dojít jen tehdy, pokud by se proměnily určité vzdělanostní faktory, především míra gramotnosti.

Vicovou posedlostí byla kontinuita – právě ta ho v umění a vysoké kultuře nejvíc zajímá. V jistém smyslu je jeho myšlení ontologií kontinuity. Vysoká kultura a umění jsou podstatou kontinuity, ale ne jejím jediným aspektem. Vznikají z obecného smýšlení běžných lidí – *sapienza volgare* –, na němž je založena *sapienza riposta*, skrytá moudrost elit. Tady Vico předznamenává jak závěry francouzského demografa Emmanuela Todda, tak teze, na nichž se zakládá výzkum World Values Survey

amerického politologa Ronalda F. Ingelhart. Podle Todda máme sklon věřit (a intelektuálové obzvláště), že charakter obecného myšlení ve společnosti určují jednotliví myslitelé; ve skutečnosti jsou ale tito myslitelé jen výrazem určitého myšlení, případně již existujícího požadavku na specifický typ myšlení.

Něco podobného říká v knize *Cultural Evolution* (Kulturní evoluce, 2018) také Ronald F. Ingelhart, i když v souvislosti se změnami v prosperitě po druhé světové válce: „Údaje z průzkumů ukazují, že zatímco základní normy se mění už padesát let, společenské změny jsou poměrně nedávné. Kulturní změny předcházely těm institucionálním a zdá se, že k nim přispěly.“

Pokud je tomu tak a kultura i politika viditelné na povrchu vycházejí z obecných změn lidského myšlení, pak je lze statisticky měřit a studovat vcelku nezávisle na rozmarech jednotlivých aktérů, třebaže individualita nikdy nezůstane bez role. Měřitelnost průměru ještě neznamena úplnost měření.

## Hrubost života, jemnost jazyka

Podle Vica historie začíná v naprosté anarchii, kdy bloudící muži „stopují plaché ženy“, a pokud mají štěstí, páří se s nimi. V zásadě na tom příliš nezáleží, protože se na to nikdo nepamatuje. Není zde žádná symbolika, která by se předávala z generace na generaci, totiž civilizace, ve kterou pro Vica tato symbolika ústí.

Avšak skrze pověřivý strach z bohů, skrze formální sňatky, jimiž se zakládá kontinuita a rodová linie, a skrze pohřbívání, jímž se zemřelí uchovávají v paměti, vzniká společnost a civilizace; paměť je matkou múzy a umění. Múzy jsou pro Vica samotnou podstatou kontinuity. Biologie v podobě rodové linie a kultura představovaná múzami jsou pro něj dvěma aspekty téže věci, kontinuity jako takové.

Na počátku je tento svět symbolů, svět paměti, výsadou nemnohých, a sociální boje jsou boji jednak o přístup k formálnímu sňatku, o *connubium* ve starém Římě, jednak ke sféře paměti. Takový pohled na antiku má velmi blízko k Pierru Bourdieuovi. Je to svět mužů, zatímco anarchie je světem žen. Vico považuje za cosi zvířecího, dědí-li dítě svůj status po matce; jakmile převládne symbolická sféra, ujmou se vlády muži a spolu s nimi také kontinuita. V tomto ohledu je Vico, tak jako téměř vždy, opět uvnitř intelektuálního světa své doby a zároveň mimo něj. Má antropologické chápání, které takřka odpovídá 20. století, a každodenní hodnoty stolecí osmnáctého.

V symbolickém světě ženy a děti přebírají ideologii – tedy náboženství – svých manželů a otců. Pro náboženství zde volím výraz ideologie, i proto, že mnohé z toho, co Vico popisuje jako sféru náboženství, neztrácí na relevanci, vstoupíme-li do světa moderních ideologických sloganů, například během francouzské a ruské revoluce, tedy 64 a 192 let po prvním vydání *Nové vědy*. Jak náboženství, tak ideologie jsou v určitém smyslu zápasem o kontinuitu myšlení, něčím, co by podle našich představ s námi měly sdílet i příští generace. Slovo „posvátný“ tak lze často nahradit slovem „věčný“ či „trvalý“, „profánní“ zase může být „maloburžoazní“, což je pouze přízvušením současným potřebám a požadavkům, nesouvisející s kontinuitou myšlenky, ať už náboženské, nebo ideologické. Takový přístup je k nalezení jak v církvích, tak v radikálních, vysoce ideologických stranách.

Ty, kdo žijí mimo svět kulturního či symbolického přenosu, pohlíží Orcus, bůh smrti: „Orcus básníků, který požívá lidi zvířecího života, protože ti nezanechávají po sobě žádnou paměť v potomstvu.“ Naopak ti, kteří žijí uvnitř tohoto světa, jsou lidé pod ochranou

Apollóna, mimo jiné boha poezie, „zvěčňovatele jmen“, *eternatore de' nomi*.

Lidé raných společenství žijí v aristokratických republikách, jsou krutí, negramotní a lpí na formulích a ceremoniálním jazyku. O sto sedmdesát let později francouzský sociolog Gabriel Tarde v knize *Les lois de l'imitation* (Zákony nápodoby, 1895) napíše, že čím je člověk hrubší, tím víc se upíná k jemnostem jazyka. V angličtině má ostatně slovo *glamour* původ ve slově *grammar*.

## Homér nebyl člověk, ale idea

Takový je svět Homérův, anebo spíše homérské epiky. Je to také svět středověkých německých básníků nebo starého Japonska; Vicoovo pojetí dějin je univerzální. Ve třicátých letech 20. století studoval Homéra americký badatel Milman Parry a došel k závěru, že homérské zpěvy musejí být vzhledem ke své struktuře s opakujícími se epitety, která zmiňuje také Vico, kolektivním dílem negramotných bardů. Provedl srovnání mezi dobovými gramotnými a negramotnými bardy na Balkáně, která nasvědčují platnosti jeho teze. Vico tvrdil totéž už v 18. století. Homér není jedna osoba, autoři byli negramotní rapsódi a Homér je idea, nikoli individuální pěvec. Anebo, jak říká s odkazem na Milmana Parryho americký filolog Albert B. Lord v knize *The Singer of Tales* (Pěvec příběhů, 1960) dvě stě padesát let po Vico: „Stručně řečeno, orální epická píseň je narativní poezie složená způsobem, jež v průběhu mnoha generací vyvinuli pěvci, kteří neuměli psát; spočívá v budování metrických veršů a poloveršů na základě formulí a formulovitých vyjádření a ve výstavbě písní na základě námětů.“

Vico v prvním vydání uvádí, že „u Řeků ještě nebyl objeven vulgární znakový zápis; byly to proto rody rapsódů, kdo uchovával tyto [homérské] zpěvy ještě dlouho poté“. Ve třetím vydání pak píše: „Podle původu obou slov, z nichž je složeno jméno ‚rapsódi‘, byli rapsódové ‚ti, kdo spojovali písně‘; a ty nepochybně sbírali u svých, a nikoli u cizích národů.“ O něco dále čteme, že „Homér byl ideou“, nikoli osobou. Tento poznatek se od prvního ke třetímu vydání postupně rozvíjí. Podle Vica musel být Homér negramotný, protože homérská doba ještě neznala písmo. V tomto bodě se trochu mýlí, lineární písmo B už existovalo, ale znalo je příliš málo lidí a používalo se pro praktičtější účely, takže z hlediska předávání slovesnosti nemělo skutečný význam. Ve světě Vicoových současníků byly způsoby vyjadřování starověkých pěvců s opakujícími se epitety a metaforami považovány, jak sám říká, za výron umění; Vico oproti tomu pochopil, že jsou výsledkem negramotnosti a světa blízkého negramotnosti, toho, co by americký filolog Walter J. Ong v polovině 20. století označil jako reziduální oralitu. Vico byl před Ongem jedním z prvních, kdo nahlédl souvislost mezi negramotností lidu a bombastickým, extrémně propracovaným jazykem elit.

Počátek myšlení, literatury a historiografie podle Vica vychází z formulovitých vzorců; aby si lidé mohli ukládat věci do paměti, musejí myslet ve formulích, do značné míry založených na konkrétních a hmotných věcech, a všechno si personifikovat do podoby bohů nebo jiných živých bytostí. Není za tím literární a stylistická invence, nýbrž nedostatek znalosti, což je podle Vica *il primo gran principio delle favole poetiche* – první velký princip poetických bájí.

Je to velmi blízké tomu, co Walter J. Ong v knize *Fighting for Life: Contest, Sexuality and Consciousness* (Boj o život. Soutěž, sexualita a vědomí, 1981) říká o způsobu myšlení negramotných společenství: „Orální kultura své vědění do mnemotechnických vzorců *nevkládá*, nýbrž je v mnemotechnických

# Giambattista Vico a tři sta let Nové vědy

vzorcích *myslí*. Žádný jiný způsob efektivního fungování nemá. Musí jako integrální součást svého myšlení používat pořádek slov, antitezi, epitetická (tedy standardizovaná) označení, přísloví nebo jiné zapamatovatelné průpovědi, klišé ze všech druhů umění. Nepřidává ke svému myšlení formulovitě vzorce. Její myšlení v těchto vzorcích spočívá. Klišé tvoří její uvažování.“

Vico to nemohl prokázat statisticky, ale tušil, jak orální, negramotná společnost vypadala. Důležitá je zde souvislost s jeho pojetím cykličnosti; jak už bylo řečeno, bývá Vico často řazen k cyklickým filosofům dějin, jako byli Spengler nebo Hegel. Některá jeho tvrzení mohou být tímto směrem interpretována. Je nicméně potřeba mít na paměti, že Vico vývoj společnosti vždy spojuje se změnami ve vzdělání a tím, čemu říká „proměny lidské mysli“, tedy s obecnými kognitivními prvky. Mluví o návratu barbarství během středověku, což by ve značné míře znamenalo návrat formulovitěho, stereotypního myšlení raného starověku. To s sebou vždy nese vzestup primitivní, ač působivé, neanalytické poezie. Danta považuje Vico za velkého básníka tohoto návratu k barbarství, za „toskánského Homéra“, a byl by ještě větší, kdyby na něj nepůsobila analytická povaha myšlení pařížských scholastiků. To vše ale Vico výslovně spojuje s úpadkem gramotnosti, což určuje povahu doby: měřitelná kognitivní změna zakládá změnu politickou a kulturní.

## Kultura a barbarství

Vicovo myšlení má velmi daleko k téměř magickému chápání kultury jako organismu, který se vyvíjí a upadá na základě mystického vnitřního vitálního principu. Barbarství pro něj nepředstavuje návrat do prvopočáteční anarchie nebo přirozeného stavu s „plachými ženami“; je to spíše obnovení silného společenství mužů, spjaté stereotypními formulami vznikajícími v negramotnosti, které udržují paměť náboženství, manželství a pohřbívání, tedy strukturu primitivní kontinuity. Ve třetím vydání z roku 1744 píše o tom, že za evropského středověku byli často negramotní dokonce i biskupové, což podle něj mělo značné kulturní a společenské dopady.

Vico neměl přístup k moderní statistice; ve skutečnosti byla Itálie v raném 18. století centrem negramotnosti (podle některých pramenů byla negramotná i Vicova manželka), zatímco střediskem gramotnosti bylo Německo, kde často i obyčejní lidé byli schopni číst Bibli. Ve Vicově pohledu na svět je nicméně Německo, respektive německé země, část Evropy, kde se v poněkud romantickém smyslu uchovalo barbarství, a němčina, kterou určitě neovládá, pro něj představuje živý hrdinský jazyk homérského rázu. Tak jako jinde tu Vico mísí fantastické a romantické prvky na jedné straně s prvky realistickými, analytickými a konkrétními na straně druhé.

Společenské změny nastávají jakožto důsledek boje o písemnictví, jímž lidé rozvíjejí analytický typ myšlení, takže se společnost stává demokratičtější. Údajný Vicův cyklický pohled na dějiny je potřeba chápat v kontextu jeho tvrzení, že se společenství vyvíjejí z aristokratických republik přes lidové demokracie k monarchiím, které považuje za formu vlády, jež chrání lid před svévolí aristokratických vlád; nikdy se ale nevracejí zpět k aristokratické vládě, která je pro Vica romantická a děsivá

zároveň a v níž nemá průměrný člověk naprosto žádná práva.

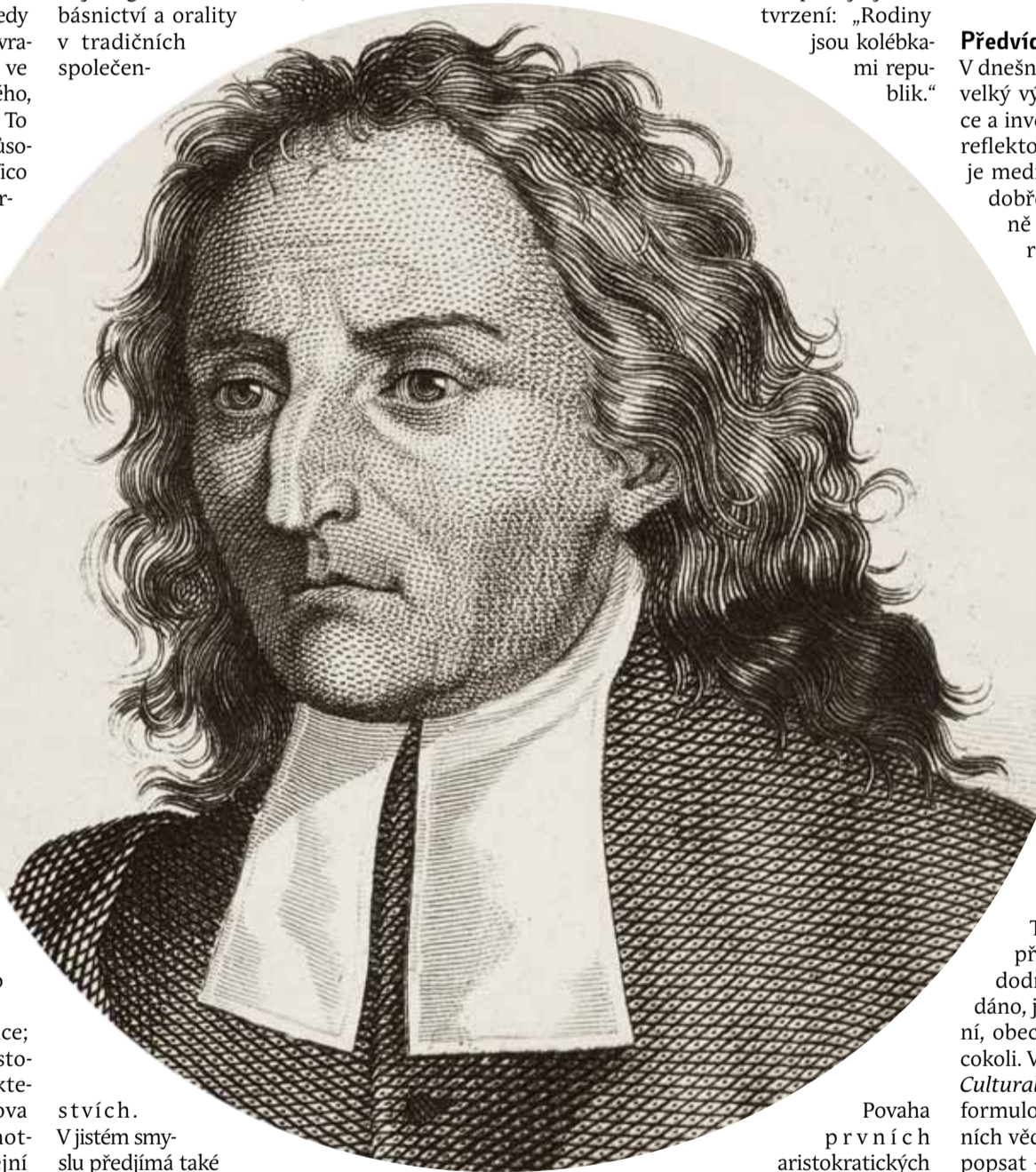
Z Vicových výroků o vývoji společnosti lze vyvodit závěr, že v případě, kdy by gramotnost a obecná míra vzdělanosti klesly, mohla by se v nové formě vrátit barbarská, poetická, formulovitá aristokratická vláda, což ale nepovažuje za příliš pravděpodobné, protože se domnívá, že od starověku a středověku proběhla významná kognitivní a vzdělanostní změna – a vývoj mu zatím dává za pravdu.

## Vědět, zabíjet a tvořit

Ve starověkých barbarských dobách podle Vica vládli básníci, kněží, soudci a válečníci, což je velmi blízké postřehům Waltera J. Onga o blízkosti násilí, básnictví a orality v tradičních společen-

proti násilí a svévoli aristokracií. Bývá však vnímán jako myslitel pravicový a protiosvícenský. Zařadit ho do dnešních kategorií je pochopitelně obtížné. Hodnota jednotlivců u Vica závisí na jejich účasti na symbolických a do jisté míry i biologických prouděch kontinuity; obvykle pak hájí širší masy, které na tuto účast získaly právo. Těžko však říct, jestli podle Vica může být těchto proudů účasten každý. V tomto bodě není zrovna explicitní, a zřejmé není ani to, zda má participace na světě symbolů nějakou transcendentní hodnotu, či nikoli. Ve svých výrocích je Vico do jisté míry omezen oficiálním náboženstvím své doby, ale ačkoli se mu snaží neustále vzdávat hold, těžko soudit, zda s ním sympatizuje.

Ve všech třech vydáních *Nové vědy* se často opakuje jedno tvrzení: „Rodiny jsou kolébkami republik.“



Povaha prvních aristokratických republik se tu odvozuje od despoticke moci otců rodu,

kteřá postupně slábnou, ale toto slábnutí opět neprobíhá v závislosti na nějakých mystických vnitřních vlastnostech, nýbrž skrze nepřetržitý boj o vládu nad písemnictvím, nad kognitivními změnami v populaci, anebo – abychom znovu použili Vicův výraz – nad proměnami lidské mysli. Něco však vždy přetrvává i z velmi dávných časů: „Přirozenost lidí se nemění celá naráz, ale vždy si zachovává otisk své bývalé povahy či zvyku.“

Vico dosud nevidí rozdíly v rodinných strukturách mezi různými zeměmi; počáteční, každodenní struktury považuje za rozhodující pro následné politické struktury. Tím musel oslovit Emmanuela Todda, francouzského demografa, který Vica četl v poměrně rané fázi své intelektuální dráhy a následně vypracoval teorii, podle níž různé rodinné systémy z předindustriální doby mají silný dopad na politické volby dnešního obyvatelstva. Pro

Todda, stejně jako pro Vica, je to *sapienza volgare*, co určuje myšlení elit: „Dějiny, ať už se to elitářům a konspiračním teoretikům (jsou to dvě strany jednoho a téhož nepochopení) líbí, nebo ne, jsou tvořeny masami – bohatými, chudými, průměrnými,“ píše Todd v knize *Les luttes de classes en France au XXIème siècle* (Třídní boje ve Francii v 21. století, 2021).

Podle Todda jsou průlomové ve vzdělání – například moment, kdy sedmdesát procent mladých mužů dosáhne gramotnosti, anebo prudká změna ve vzdělávání žen po roce 1968 – rozhodující pro politický a kulturní vývoj na povrchu. Vico by byl pravděpodobně spokojený, kdyby viděl, jak se jeho idea proměn lidské mysli kombinuje s moderní statistikou.

## Předvídané a nečekané

V dnešním výzkumu umělé inteligence mají velký význam takzvané ontologie, deskripce a inventáře disciplín, které lze technicky reflektovat a rozvíjet. V disciplínách, jako je medicína, fungují tyto ontologie docela dobře, protože zde panuje shoda ohledně toho, které koncepty a termíny jsou relevantní, i ohledně jejich interpretace. V humanitních vědách je taková shoda o dost slabší. Vico v prvním vydání *Nové vědy* navrhuje cosi, čemu říká „slovník výrazů mysli“, *un dizionario di voci mentali*, soupis konceptů a jevů, s nimiž se lze setkat kdekoli na světě. Stojí přitom za zmínkou, že Vico v tomto nečiní rozdíly mezi původními národy Ameriky, Etiopany nebo Francouzi; pokud jde o strukturu myšlení a „proměny lidské mysli“, je lidstvo všude stejné. Vicův slovník výrazů mysli je zřejmě jedním z prvních pokusů o vytvoření inventáře elementárních kulturních fenoménů, nejmenších jednotek, které se vždy objevují jakožto jednotky, ale v různých kombinacích s dalšími jednotkami. Do stejného podniku se o mnoho let později pustil Gabriel Tarde. Vicův záměr sice není příliš přesný, ale ve srovnání s tím, co bylo dodnes v humanitních vědách předkládáno, je velmi konkrétní. Jde daleko za vágní, obecné popisy, pod něž se dá zahrnout cokoli. V zásadě klade otázku, kterou v knize *Cultural Analytics* (Kulturní analýza, 2020) formuloval průkopník digitálních humanitních věd Lev Manovich: „Dokážeme kulturu popsat – objektivně i tak, jak je vnímáme – jako statistická rozložení a kombinace prvků, témat a strategií?“

Sám Giambattista Vico je nicméně nejlepším protiargumentem pro ty, kdo by chtěli tvrdit, že společnost je kompletně měřitelná a predikovatelná. Podle vši pravděpodobnosti se totiž neměl objevit na začátku 18. století, uvážíme-li intelektuální prostředí, jímž byl obklopen. Právě Vicův zjev a jeho myšlení ukazují, že při snaze o porozumění hluboké struktuře osudů lidstva musíme počítat jak s výjimečnými individuálními fenomény, tak se statisticky měřitelnými jevy. Mnoho věcí se dá předvídat, a mnoho jich přichází naprosto nečekaně.

Autor je novinář.

Z angličtiny přeložil Michal Špina.

Portrét Giambattisty Vica pochází z knihy *I benefattori dell'umanità* (Dobrodinci lidstva) vydané ve Florencii roku 1850

# Introspekcia je forma odporu

**Viktória Citráková patrí k najmladšej generácii intermediálnych umelkyň, pro** než je príznačné, že do své tvorby čím dál častěji aplikují textovou složku. Její básnická prvotina **Synestetika rezonovala především tím, jak se v ní ryze individuální prožitky propojují se zkušeností, kterou lze považovat za generační.**

LIBOR STANĚK II.

Co vás přimělo si na obálku své básnické prvotiny dát vlastní portrét? Je pro vás důležitá autenticita lyrického subjektu, který svým životem ručí za text? Nebo to značí úplně něco jiného?

Portrét na obálce pôvodne v pláne nebol. Na vizuálnej podobe knihy som pracovala sama, bez účasti ilustrátora\*ky. Ako ilustrácie som zvolila autorské básne spracované grafickou technikou monotypie. Pri otázke, čo umiestniť na titulnú stranu, som z archívu prosťe vytiahla sériu čiernobielych analógových fotografií, ktoré vznikli počas mojej stáže v Laponsku, kde som napísala väčšinu zbierky. Vo výbere boli aj abstraktnejšie snímky, na ktorých nie som tak ľahko identifikovateľná, no s vydavateľom sme napokon vybrali túto, najkonkrétnejšiu. Na fotografii je viditeľná plešina, ktorú mi spôsobilo autoimunitné ochorenie alopecia areata. Tento „glitch“ – chyba, narušenie integrity tela, no zároveň jeho pravdivosť – mi pripadal nosný. Odkazuje na témy prítomné v zbierke ako napríklad zraniteľnosť, prechodnosť, zmena, strata ako forma odhalenia a tak ďalej.

A jaké byly na obálku ohlasy?

Medzi výberom fotky na obálku a publikovaním knihy prešiel takmer rok. Tesne pred vydaním som spanikárila a chcela tvár zakryť. Vydavateľa som presviedčala, nech tvár zamážeme, prípadne prekryjeme ručnou monotypiou názvu na prebale. Uistoval ma, že tá fotka má silu, že môžeme zariskovať. Som za to rada, pretože ja sama tiež vnímam prácu iných v kontexte ich identity. Zaujímam, kto sú, odkiaľ pochádzajú, aký je ich príbeh. Nevieť úplne odosobniť dielo od autora/autorky. Sledujem ich pre to, čo robia, ale aj preto, kým sú a ako sa prezentujú. Navyše, ako začínajúcej autorke sa mi zdalo zmysluplné prepojiť debut s vlastnou osobou, otvoríť sa, priniesť osobný príbeh. Kniha zafungovala aj mimo mojej bubliny, takže ľuďom sa to asi páči. Napríklad minulý víkend som bola na návšteve u kamarátkiných rodičov, ktorí mali moju knihu položenú na krbe. Keď som sa ju snažila otočiť tvárou nadol, jej mama ma zastavila a povedala: „Ja to tam mám schválne hlavou hore, páči sa mi, aký máš na tej fotke pokojný výraz.“

Ve sbírce se často objevují vaši rodinní příslušníci a celkově se v ní tematizuje prostor domova. Vaše matka do básně vchází s pohárem vlažného mléka, najdeme tam babiččin čerstvý vyleštěný talíř, na další stránce

narazíme na neznějící otcovu baladu.

Postava otce se pak stává jakýmsi příznakem celé sbírky. Nelistujeme tak trochu rodinnou kronikou?

Figúry otca a matky v sebe nosíme všetci. Ale uznávam, že moja rodinná skúsenosť je špecifická: vyrastala som s nepočujúcimi rodičmi. Od detstva som tlmočila, asistovala, niesla zodpovednosť. Hierarchia bola v našej rodine akosi otočená. V zbierke nie sú postavy rodičov jednoznačne vykreslené ako osoby so zdravotným znevýhodnením, fungujú skôr ako postavy autorít. Preto sa v zbierke objavujú niektoré náboženské motívy. Priamo odkazujú na hierarchie systému, napríklad postava Boha funguje ako symbol násilnej autority a môže pripomínať otca, nedôvera v modlitby odkazuje na spochybnenie pravidiel, náboženské postavy odzrkadľujú paradox hodnôt, ale tiež schopnosť umenšit sa, prijať rolu menšieho, podriadeného, ktorý je schopný niešť zodpovednosť za svoje činy. Zaujímali ma vzťahy moci, očakávania, viny a absencie.

Otázkou je, či je podstatné, že text čerpá z autentických udalostí. Zmenilo by sa niečo, keby bolo všetko vymyslené?

Podle mě by se nezměnilo nic.

V dobovém kontextu autofikce se ale na autenticitu klade čím dál větší důraz. Jako by najednou jen to, co skutečně prožijeme, mělo být jedinou garancí k uchopení pravdivosti textu.

Ja vo svojej tvorbe určite čerpám hlavne z osobných motívov, často sa inšpirujem banálnymi momentmi. Ale viac než pravdivosť je pre mňa dôležitý pocit spriaznenosti. Napríklad to, že som „do krematória posielala pohľadnice s prosbou, nech sa vráti domov“, sa, samozrejme, nestalo, ale verím, že množstvo ľudí sa s tým dokáže stotožniť. Zaujímam, čo je konkrétne a blízke a v tom nachádzam pocit spolupatričnosti s ostatnými.

Téma ohledávání vlastní identity, původu a rodinných kořenů bylo stěžejní pro vaši diplomovou práci Thanks to my father who gave me this gucci face a stejně tak i pro společnou výstavu s Mariou Neal v brněnské Galerii Sibiř, nazvanou Co je mezi. Při čtení textů výstavy jsem si vzpomněl na Isaaka Babela, který prohlásil, že rodina je temná věc. Jaké to je, vracet se skrze umělecký akt do virů minulosti?

Mám pravidlo, že sa cez umenie nevraciam k veciam, ktoré nemám spracované. Neponarám sa do retraumatizácie, nesnažim sa

vyvolávať súcit ani ťažiť z bolesti. K minulosti sa nevraciam kvôli sentimentu, ale kvôli potrebe porozumieť tomu, odkiaľ pochádzam a čo ma formovalo. Preto sa k témam rodiny a pôvodu nesnažim pristupovať ako k archívom spomienok, ale ako k materiálu pre tvorbu identity. V tom ma dosť inšpirujú práve autori a autorky autofikčnej literatúry, ktorých osobné skúsenosti vždy referujú na širšie a komplexnejšie fenomény v spoločnosti. Z prostredia poézie si v tomto ohľade vážim zbierky Juliany Sokolovej a Anny Siedyk, alebo prózu Mareka Torčíka.

Zmínili jste slovenskou básniřku Julianu Sokolovou. Z její poslední sbírky **Domáce práce jsem byl nadšený. Líbilo se mi, jak pomocí slov zarůstala do své domácnosti, která se ale paradoxně stávala nevhodná, cizí. Čím je pro vás domov? Zabydlujete se v textu?**

Domov má pre mňa silnú symbolickú rovinu. V zbierke sa často vraciam k obrazom spojeným s detstvom. Napríklad mlieko a maslo sú symbolom dospievania, zaprášené taniere odkazujú na zanedbanie a náročné rodinné pomery. Výrazným motívom je biela farba – biele steny, biely sneh. Mama mi spomínala, že som sa narodila tesne pred najväčšou snehovou kalamitou v Košiciach. Snehu vraj bolo toľko, že ho museli odpratávať tanky. Skutočnosť, že som knihu písala v prostredí zasneženej laponskej krajiny, to určite znásobila.

Témam rodiny som sa začala venovať intenzívnejšie až v posledných projektoch. Predtým som vždy hľadala nejaký univerzálny princíp, bála som sa čerpať zo seba. Teraz sa v tom ale cítim dobre, rada by som v tom pokračovala. Určite by som chcela spracovať napríklad príbeh mojej mamy, nepočujúcej Ukrajinky, ktorá na Slovensko prišla začiatkom deväťdesiatych rokov, a poukazať tým na širšie dôsledky nefunkčného ekonomického a sociálneho prostredia, v ktorom žijeme.

Při interpretaci knihy si kritici a kritičky hodně všimají toho, že ve vašem textovém univerzu se osobní stává politickým, soukromé veřejným a naopak. Prý se dokonce pokoušíte o diagnostiku své generace. Vejde se ještě tohle všechno do oblasti, jíž se říká lyrika?

Vychádzam z toho, čo je pre mňa a moju generáciu aktuálne. Naša „precitlivosť“, preťaženie, vojenské konflikty, klimatický kolaps, rozpad vzťahov s najbližšími vyplývajúci z politického útlaku a systémového násilia... Keď Mark Fisher píše o dôsledkoch

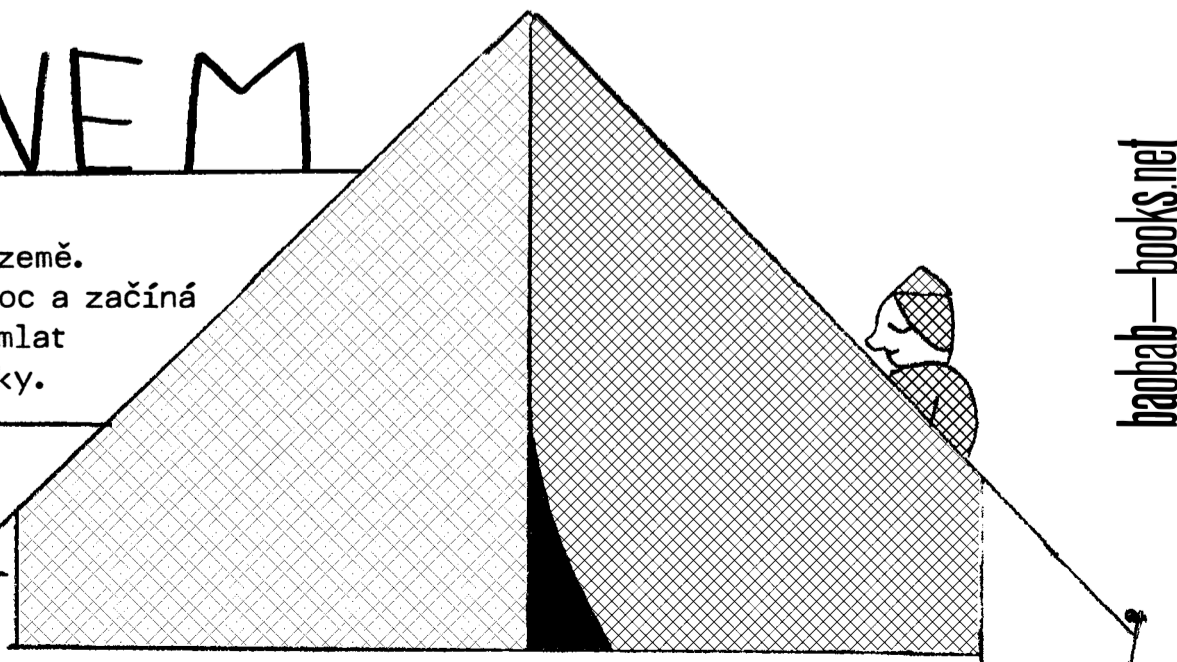
## POD STANEM

Dva sourozenci vyrážejí za dobrodružstvím. Putují sto dlouhých dní, až přijdou do nové země. Západ slunce je tam nádherný, blíží se ale noc a začíná být zima. Ještě že mají stan. Můžou se zachumlat do spacáků a vyprávět si strašidelné historky.

Jenže co to? Něco tam venku šramotí a dupe! Duchové nebo kostlivci? A co když se někomu začne chtít čurat?

Lucie Lučanská

Baobab/25let





# Havraní

**Povídka ze souboru Faust na vesnici zachycuje to, co uměl francouzský spisovatel Jean Giono nejlépe: vystihnout rázovité postavy z francouzského venkova, tentokrát postavené tváří v tvář smrti. Z jednoduchého dialogu o zařizování pohřbu čerstvě zemřelého se vynořují vesnické reálie, zvyky i vztahy mezi lidmi.**

- Matka mě za vámi poslala, protože potřebujeme pomoci obléknout našeho otce, dokud je ještě teplý.  
- Zemřel?  
- Před pěti minutami.  
- Hned jsem tam.

- Všeho jsem nechal a hned jsem přiběhl!  
- Jojo. Chudák manžel zemřel.  
- Přišla za mnou tvoje dcera. Tak jsem tady. Zvládneš mi pomoci ho obléknout?  
- Byl to statečný člověk. Hodně trpěl.  
- Už netrpí. Co mu chceš dát na sebe?  
- Tu bílou košili.  
- Připravilas ji?  
- Včera jsem ji vyžehlila.  
- Zavři okno, jinak nám ztuhne v rukách.  
- Nad mrtvými se nesmí zavírat okno.  
- Zase ho otevřeme, až bude připravený. Zavři ho hned. Už má ruce jak ze železa.  
- Co se to z nás stane!  
- Co jsi tady vyváděla? V životě jsem neviděl, že by čerstvá mrtvola tak rychle ztuhla!  
- No jo. Nevím. Možná jsem se trochu zdržela.  
- Ale proč, ksakru? Nepůjde to zrovna jak po másle. Je jak prkno. Úplně tuhej. Netlač na něj, nebo ho zlomíš!  
- Uklízela jsem. Netrvalo to víc než pět minut. Jeden už ani neví, co vlastně dělá.  
- Jakživ jsem neviděl někoho, kdo by hned takhle ztuhnul. Netlač na něj, povídám, vždyť ho celého polámeš.  
- Když nebude mít bílou košili, svět se nezboří; nevypadá to, že bychom mu ji dokázali natáhnout.  
- Včera jsem ji připravila. Dokonce jsem ji naškrobila.  
- Zůstane v té, co má na sobě.  
- Ta je špinavá. Měl velké bolesti. Neodvážili jsme se mu ji vyměnit.  
- Dej mi jeho sako. Obejdi tu postel. Postav se sem. Drž ho za ramena. Ani tohle nebude jen tak!  
- Pospěš si, je těžký.  
- Jeden rukáv už je, ale druhý se vzpouzí.  
- Jestli to nejde, nech to být. Zapneme sako kolem těla. Hlavně aby měl kalhoty.  
- Bude vypadat jako bez ruky. To už je lepší nechat ho jen v košili.  
- Ale to bude vidět, jak je špinavá!  
- Málokdy nás někdo vidí v čisté košili. Tak v devíti případech z deseti nás lidi vidí ve špinavé košili, pokud nejde o výjimečnou příležitost.  
- Jen se na něj podívám a už mi je zima; v tomhle ročním období...  
- Tak mu přehodíme sako přes záda, jako by to udělal, kdyby mu byla zima. Ale už ho rychle polož. Kdyby mu nedejbože ztuhlo i břicho, zůstane vsedě. Co jsi prosím tě dělala, že jsi ho nechala takhle ztuhnout?  
- Jenom jsem trochu poklidila.  
- Už leží. Vážně jsem se bál, že zůstane takhle ohnutý. Kalhoty už půjdou snadno, vidíš? Jsou vážně parádní.  
- Úplně nový.  
- Takový pěkný vlněný kalhoty, copak je nenosil?  
- Šetrila jsem mu je. Aspoň si je může vzít teď.  
- Přehod mu sako přes obě ramena. Dokážeš ho zapnout?  
- Ale jo.  
- Hm, dobrý, podívej. Nakonec nevypadá tak zle.  
- Kdyby neměl ty vousy, uvázala bych mu kravatu.  
- Kravatu nepotřebuje. Ale měla jsi myslet na podbradník, abys mu zavřela pusku.  
- Myslela jsem jenom na oči.  
- Tak mu malinko scísni knír přes ústa, nebudou pak tolik vidět.  
- A teď musíme dát vědět ostatním.  
- Máš na to někoho?  
- Počítala jsem s tebou.

- Udělám to rád. Ale přece jenom potřebuju ještě někoho mladšího s kolem. Já to můžu dát vědět jen lidem v okolí.  
- Ti, kterým to musíme říct, nebydlí nijak daleko.  
- Ale musí se zajet aspoň do Petit-Moulin. Tam má sestru.  
- Jo ta! Kdyby to bylo na mně, ani by se o tom nedozvěděla!  
- To přeci sestře nejde udělat!  
- Když ho neviděla ani za života, může si za to sama. Teď přijde a bude hrát komedii. Minulý týden jsem jí vzkazovala: Přijď za Albertem, vypadá to s ním špatně. Myslíš, že hejbla zadkem? To samý už předtím. Od té doby, co onemocněl. Hned jsem totiž věděla, že je s ním zle. Před měsícem jsem za ní zajela do Petit-Moulin. Řekla jsem jí: Rózo, ujišťuju tě, neskončí to s ním dobře, ujišťuju tě. A ona na to: Co tam budu dělat? Řekla jsem jí: Ale vždyť je to tvůj bratr! A ona: Tak jo. Přijdu. Viděl jsi ji? Ta by nezvedla zadek ani za zlatý prase. Určitě se bála, že by mu musela přinést vejce nebo hrstku cukru. Se všemi těmi bylinkovými čaji, co u nás vypila, co by na tom bylo divného, kdyby sestra přinesla bratrovi hrst cukru. Zvlášť když je nemocný. Ale ne. Ona je „někdo“. Stačí se na ni podívat. Jak špulí rty. A jak nosí nos nahoru. Ta je schopná všeho. Ale co, však na ni taky přijde řada.  
- Tak mám si ji zapsat, nebo ne?  
- Zapiš ji tam. Zapiš. Aspoň mi nebude nic vyčítat.  
- A jeho bratra?  
- Aha, ten. A ty snad víš, kde je? Ne? Já taky ne. Neviděla jsem ho od Vánoc před třemi lety, kdy tudy projížděl se svou károu. Zastavil se tu, abychom mu půjčili tři demižony. Albert, kterej byl blbej jako troky, mu je ještě šel ke studánce vymýt. Ale když je odvážel, já to nesla s těžkým srdcem. Navíc dva z nich byly moje. Jsou po mém strýci. Řekla jsem mu: S těmi demižony se můžeš rozloučit, už je nevidíš. To byl holt Albert. Pro svoje příbuzné by se rozdál, i svou rodinu by vysvlčil z kůže. Ale oni takoví nejsou. Už je nevrátil. Co se s nima stalo? Od toho dne jsme o nich neslyšeli. Ani o demižonech, ani o bratrovi. Psala jsem mu na Nový rok. Řekla jsem mu: Tak co ty demižony? Už je potřebuju na olej. A dva z nich jsou moje! Myslíš, že to s ním pohnulo? A teď už ani nebydlí u Mens. Je pryč. Bůhví, kam se zase vcepal.  
- Jiné příbuzné Albert neměl?  
- Ne. Dva vlastní bratrance v Marseille. Ale ti žijou tam a tam taky zůstanou. Vzpomenou si na nás, jen když jim dojde máslo.  
- Tak počkej. Začneme tady ve vesnici. Komu chceš dát vědět nejdřív?  
- Rozhodni to sám. Víš, s kým se kamarádím. Zajdi za nimi a řekni: Albert umřel.  
- Tak jo. Hlavně jim musím říct čas pohřbu. To bude kdy?  
- To ti řekne ta slečna na radnici.  
- Zítřa odpoledne?  
- Proč až zítřa?  
- Tak mi to přijde. To by šlo, ne? Co myslíš? Je třeba je hlídat dvacet čtyři hodin.  
- Proč zrovna tolik?  
- Aby byla jistota, že jsou opravdu mrtví.  
- Myslíš, že není mrtvý?  
- Ale jo.  
- Josefina hlídala toho svého dva dny. Chci ho taky hlídat dva dny.  
- Tak ho hlídej dva dny.  
- Řekni jim to na radnici.  
- Dobře. Nerozčiluj se. Nestojí to za to. Nech si dva dny. Kdyby tě nutili hlídat ho celý týden, křičela bys jako první. Tak to necháme na čtvrtek ráno?  
- Ve čtvrtek ráno jsou trhy v Mens. Tam chodí všichni. A na pohřeb nikdo nepřijde.  
- Středa je už zítřa, to jsi nechtěla. Čtvrtek je v Mens trh. Pátek je moc pozdě. Každý den je něco. Musíš se rozhodnout.

- Tak čtvrtek večer.  
- V kolik hodin?  
- V pět.  
- To už je úplná tma.  
- Autobus přijíždí ve čtyři. Lidi by už byli zpátky.  
- Navíc o tom rozhoduje farář.  
- Ach jo! Nebohý Alberte, odejdeš bez povšimnutí, v pohřebním průvodu nikdo nepůjde; jenom já, já tě neopustím. Jako bys byl nějaký lupič, co okrádal pocestné. Ty, který jsi v životě nikomu neublížil.  
- Neřvi! Kdo tenhle měsíc půjde do Mens? Zimní trhy nejsou nic extra. Ti, kterým to řeknu, přijdou. V každém případě hodinu určitě farář. Ale víš, kdy by to bylo v tuhle roční dobu nejlepší? Ve dvě hodiny odpoledne. Obloha je vymetená, je krásné počasí. Celá strana hřbitova je chráněná a na plném slunci. Dej to na tuhle hodinu a přijde plno lidí. Věř mi. Vem si Picoletův pohřební průvod. Byla tam celá vesnice. A to Picolet nebyl bůhvídko. Dokonce jsem tam šel i já. Šlo o to užít si kus odpoledne.  
- Ach jo, chudák Albert! Tak nám asi nic jiného nezbyvá. A tobě určitě jen jako vždycky nedalo svědomí...  
- Neměla bys krapítek něčeho silnějšího k pití? Kapku bych si dal, ty určitě taky.  
- Počkej, no jo, máš pravdu. Z těchhle věcí člověku naskakuje husí kůže.  
- A pak, to ti povídám, jestli si nevezmem tužku a nezapišem všechna jména, určitě na někoho zapomenem a bude zlá krev.  
- Hlavně nezapomenout na Audibertovy! Ještě toho trochu! Než na ně zapomenout, to už bych si radši nechala urážnout nohu. Jen to ne, úplně mi z toho běhá mráz po zádech. Hlavně na ně nezapomenout. K nim půjdem nejdřív. Běž tam sám, ať mám jistotu. Audibertovi – to je svaté. Přijde jich všech šest, uvidíš. Ti jsou věrní. Přátelíme se od té doby, co u nich Albert sloužil. Když jsme se brali, dostali jsme od nich krásnou prošívanou příkrývku. Paní Audibertová, Jeanne, to je ženská, která se drží svého: slušné chování a tohle všechno. Co by si o mně pomyslela?  
- Koho tam ještě chceš?  
- Burleovy, i když to je jiný příběh. Ale k nim se musí. Burleovi nás jednou trochu podvedli, když nám prodali koně. Ale já se nemstím. Smrt vše srovná.  
- Takže Burleovi a pak Martelovi, to je hned vedle.  
- Ale ne, Martelovi ne. To nemá smysl. Nech je být. Martel, když od tebe něco chce, to jo... Ale když ty chceš něco od něj...! Ještě se tím vytahuje. A za to, co dělá...  
- Já jenom, že jsou hned vedle.  
- To je jedno. Ne. Raději bych řekla Arnaudům. Nejsme si úplně blízci, ale vždycky jsem měla moc ráda otce Arnauda s tím jeho bílým vousem a vysokým kloboukem. Tomu řekni!  
- Od Arnaudů můžeme jít k Blankům, to je z kopce.  
- To jo. Ale nemá to význam. Nepřijde mi, že by se obtěžovali přijít na pohřeb. Ale musíme jim říct. Rozhodnou se podle svého.  
- Od Blanků by se dalo jít do Avers.  
- To jo. Tam rozhodně musíme. Tam jsou Escudierovi, Fauquovi, Revestovi a Bermondovi.  
- Bermondovi, to je ten nový?  
- Jo, ten dům u prádelny. Vysoký, hubený. Jeho žena je jako myška. Pořád běhá napravo, nalevo. Nevím, jestli má tolik práce, ale každopádně je pořád v poklusu. Přišli z chladných krajů. Najali si půdu od starého Pistrea. Máme společně ořešákový sad. Ten chlap je pěkně udělanej. Jeden z těch, co maj tuhý kořínek. Albert to už zažil. Nedokázal zvednout svůj pytel s ořechy. Přišel Bermond se svými svalnatýma nohama a nabídl se. A pomohl. Tomu řekni. Určitě.  
- Nemáš nějakou jinou tužku?  
- Kousek je za tím skleněným poklopem na hodinách.

# Jean Giono



Ilustrace Veronika Dub

- Takže po těch v Avers kdo tě napadá dál?  
 - Mám v hlavě jak vymeteno, nikdo mě nenapadá.  
 - To je pořád stejné. Vždycky se na někoho zapomene a pokaždé jsou to ti, kvůli kterým si pak budeme rvát vlasy.  
 - Ať přemýšlím, jak přemýšlím, napadají mě pořád ti samí, které jsme už napsali.  
 - Určitě jsou i další.  
 - Bermondovi, Bermondovi... a pak?  
 - Když umřel Baptistin, jeho žena zapoměla pozvat nejmíň deset lidí. Aspoň tři měsíce se pak neodvážila vystrčit nos ze dveří. Zapomněla i na ty, kteří bydlí hned vedle.  
 - Na ty, co jsou hned vedle, nezapomenu. Nejsem Baptistinova žena. Ale určitě jsou ještě další. Jen si teď na nikoho nemůžu vzpomenout a zítra toho budu litovat.  
 - Jsi v Avers. Ty čtyři rodiny tam, to je vážně všechno? Dobrá. Vycházíš z Avers. Zahneš doprava. Jdeš dolů k mostu. Tam je Piedgros, ten statek v kaštanovníkovém háji, mám je napsat?

- Amielovi! No vidíš, málem jsme zapoměli na Amielovy! Musíme jít na Piedgros a říct Amielovým. Otec Amiel byl Albertův dobrý přítel. Kamarádili se už odedávna... Kdybych na něj zapoměla! Jsem to ale hlava děravá. Nikdy bych si to neodpustila. Už nikdy bych nevezala sousto do úst.  
 - Tak jo, pak přejdeš most.  
 - Ne, na druhé straně je Prébois a pak lidi z Petit-Moulin. Préboisť k nám na pohřby nechodí, ale s Petit-Moulin mám nápad. Kdo tam zajede?  
 - Půjčím si kolo a zajedu tam sám.  
 - Když to budeš ty, tím líp. Poslechni si, co uděláš. Zajedeš až do Petit-Moulin a neřekneš nic Albertově sestře. Ani slovo, pusu na dva západy, i kdybys ji potkal.  
 - A když se mě zeptá, co je nového?  
 - Nezeptá se tě. Zato zajdeš za Ernestovými. Je to hned vedlejší dům. Přijdeš k nim a řekneš: Paní Taxilová mě pověřila, abych vás osobně – osobně! – zpravil o smrti jejího manžela.  
 - Hned to přeci řeknou Albertově sestře.

- Kdepak. K smrti se nenávidí. Paní Ernestové nemusíš nic říkat dvakrát. Hned jí to dojde a chopí se příležitosti. Nechá Rózu přecházet sem a tam a uvidíš, jestli se sama nevyšňoří a nepůjde v průvodu na prvním místě, aby ji zahanbila.  
 - A potom, napadá tě ještě někdo?  
 - Ne.  
 - Tak teď už otevři okno.  
 - Myslíš, že můžu? Podívej se na ty havrany venku. Jako by to věděli. Co když vlnou dovnitř?  
 - Když je sníh, je jich na téhle louce vždycky plno. Co by měli vědět? Jsou to jen zvířata.  
 - Nic ti nedá takovou sílu jako hlad. Copak jsi neslyšel, co se jednou stalo v Saint-Maurice? Nechali mrtvého u otevřeného okna, přiletěl havran a vykloval mu obě oči.  
 - Tak nech pootevřeno. Ale občas ho přeci jen zajdi zkontrolovat.

Z francouzského originálu **Faust au village** (Gallimard, Paříž 1977) přeložil **Jakub Hlaváček**.

**Jean Giono (1895–1970)** byl francouzský spisovatel, který se ve svém prozaickém díle věnoval vesnickému životu v Provence. Byl ovlivněn panteismem a starými mýty. Napsal řadu románů, v nichž zaznívá oslava venkovského člověka, žijícího v souladu s přírodou. V českém prostředí jeho prózy vycházely v překladu Jaroslava Zaorálka už ve třicátých letech minulého století. Knihu *Faust na vesnici* chystá k vydání nakladatelství Malvern.

# Srůst s budoucností

## O knize Kafkárna – dům & zahrada

**Publikace Kafkárna – dům & zahrada, kterou připravily Kateřina Vídenová a Amálie Bulandrová, je především poctou Kafkárně, tedy sochařské zahradě a ateliéru patřícím pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Různorodé texty spojuje snaha hledat východiska ze současných krizí v konceptech nerůstu či sdílení a obecněji v neantropocentrickém přístupu ke světu.**

KLÁRA DOLEŽÁLKOVÁ

„Ahoj, už jsem tu, ale nevím kudy dovnitř.“ „Tak vezmi za kliku, branka je zarostlá plamínkem.“ Opravdu, sotva ji nacházím mezi listím a květy. A není tu jen plamének, jak si po chvíli všímám. Po zdi se pne vinná réva. Někomu by určitě chutnaly její mírně nakyslé plody – je jedno, jestli člověku, nebo zvířeti, protože Kafkárna je tu pro všechny, pro lidské i mimo-lidské bytosti. Nežabýdlenější je tu „Paní domácí“ – kočka, co se v zahradě narodila. Dojmy z tohoto místa jsou překvapivě silné. A totéž platí pro knihu *Kafkárna – dům & zahrada*.

### Laboratoř

Kolektivní publikace, jejímiž editorkami jsou Kateřina Vídenová a Amálie Bulandrová, obsahuje třicet dva textů nejrůznějšího charakteru, od esejů přes rozhovory po autorské umělecké texty. Všechny příspěvky ale spojuje nadšení pro Kafkárnu, sochařský ateliér obklopený starou zarostlou zahradou, tajemné místo kousek od dejvického nádraží, schované mezi vilami Prahy 6. Pestrost přístupů jednotlivých autorů a autorek jako by reagovala na spletitost zahrady a mnohovrstevnatost tohoto unikátního místa, kde mezi vegetací najdeme zbytky otesaných kamenů po předchozích sochařských a kamenických generacích. Bylo by zbytečné ptát se, zda jde o zahradu s ateliérem, nebo ateliér se zahradou. Obojí je spolu dávno prorostlé.

Kafkárna vznikla jako ateliér sochaře Bohumila Kafky, který se sem v roce 1933 přestěhoval, aby mohl vytvořit sochu Rastislava Štefánika a následně Jana Žižky. Parcela nebyla určena pro bydlení, a to od počátku předznamenalo jejího ducha. Místo se vzpírá pravidlům města a dodnes je tu pro všechny, kdo hledají azyl a klid na tvorbu nebo se chtějí jako studenti Umprumy podílet na programu Centra pro umění a ekologii UMPRUM, které v Kafkárně od roku 2022 sídlí.

Těžištěm publikace jsou ovšem texty, často mezioborové. Hlavními tématy jsou nerůst, zpomalení, ekofeminismus, utopie, radikální imaginace, vrstvení, kritika antropocentrismu, procesualnost, dočasnost, kompostování. „Naděje je slovo pro energii, která podrží můj záměr, moje přání v takové formě, ze které se snese do mojí reality,“ dočteme se v jednom

z příspěvků. Kafkárna je vlastně laboratoř kritického myšlení a nalézání nových spojení, ať už mezioborových, nebo mezidruhových. A kniha je extraktem těchto snah. Dává nám prostor k tomu znovu promyslet věci, které se bytostně týkají nás a naší přítomnosti ve světě: vztah k životnímu prostředí (reflektovaný v textu Lenky Kubelové a Lenky Vráblikové nazvaném Sympozium jako živná půda), kapitalismus a ideu nikdy nekončícího růstu (Michaela Pixová: Dorůst na Kafkárně), otázku zdrojů a energií (Klára Peloušková, Milan Smrž, Tereza Stöckelová, Anna Uhnák Kárníková: Energetická debata) nebo schopnost nalézt čistou radost z prožívání tady a teď, z drobností či jemných zvuků (Lucie Králíková: Magické zahrady).

### Ztratit se v zahradě

Skromnost a pokora se vinou celou knihou jako červená nit: „Není totiž většího luxusu než životní styl, který je v souladu s přírodou, je plný láskyplné péče a neohrožuje přežití lidstva na Zemi.“ Důraz na sdílení a péči, ať už duchovní, nebo ryze fyzickou, ať už o zahradu či dům, nebo o sebe a o druhé, se pojí s pocitem, že se jedná o oblast, v níž se můžeme realizovat v malém měřítku a s jasným výsledkem – podobně jako sochař a zahradník Matouš Lipus, který je od roku 2013 správcem zahrady i ateliéru. Sám sebe chápe jako koordinátora (nejen kulturního) dění na Kafkárně. Spíše než aby zahradu krotil a prořezával, dává jí prostor bujet, rozvíjet se a houstnout podle principů permakultury. „Kafkárna má vlastní inteligenci, která nějak – zvláštním způsobem – sebe sama existenčně drží,“ říká Lipus. „Ten prostor má zkrátka svůj řád, nezávislý na ostatním světě.“ V zahradě se příležitostně konají sympozia pro studenty, festivaly či hostiny. Lipus zde vytváří něco jako sociální plastiku v čase. Jakožto správce se tu vyskytuje každý den, stal se její nedílnou součástí a v roce 2023 dokonce vytvořil autorskou knihu-poctu tomuto místu. Jmenuje se *Teorém kamenné zahrady* a oproti recenzované publikaci z produkce Centra pro umění a ekologii Umprum je mnohem básnivější, romantičtější a snovější.

Taková by ostatně ještě pár let měla Kafkárna zůstat, než nastane plánovaná rekonstrukce, kterou potřebuje především ateliér,

jenž dodnes zůstal víceméně takový, jaký byl v době své největší slávy za Bohumila Kafky. Zato zahrada se podstatně změnila. Mohutné tisy, topoly, které už nedostatkem vody postupně odumírají (až na jeden, jenž se údajně prokořenil až do vodovodního potrubí), myrobalány, třešně a obří vejmutovka tu společně vytvářejí stín, ve kterém se skrývají nesčetné sochy v různém stadiu zarůstání. Kameny ožívají, zahrada tlí, strakapoud ťuká – jsme vůbec ještě v Praze? Čeho jsme součástí, když vstoupíme do Kafkárny?

### Drobné akce

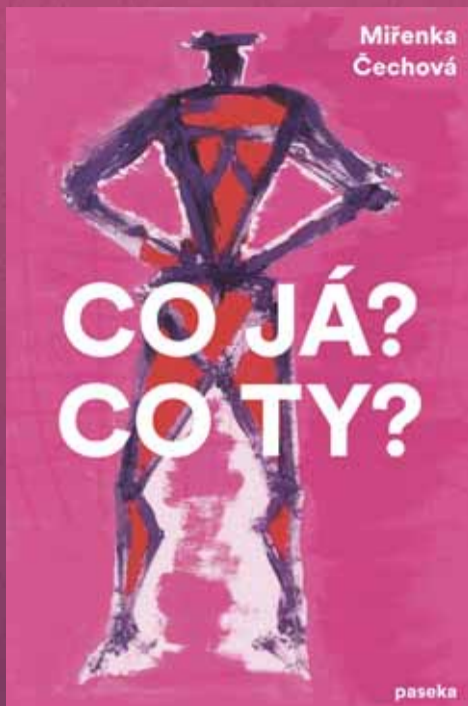
Kniha jasně pojmenovává, v jaké dějinné fázi se nacházíme: „Apokalypsa probíhá už nyní, a je proto nutné zbavit se iluzí o možnosti dál pokračovat v business as usual. Je nutné zbavit se klapek na očích, kvůli kterým většina naší společnosti stále ještě odmítá vidět skutečný rozsah problému, v němž se lidstvo a život na naší planetě nacházejí v důsledku destruktivní lidské činnosti.“ Zároveň ale texty zpochybňují absolutní platnost čehokoli, protože vždy záleží na měřítku. A Kafkárna má měřítko právě „tak akorát“. I díky tomu zahrada s ateliérem zůstávají místem, kde lze dát prostor i důvěře v budoucí svět. Lze tu být současně probuzený a zasněný. Lze tu tvořit a zároveň být svědkem rozkladu. V Kafkárně si jako tvůrci můžeme představovat budoucnost takovou, jakou bychom ji chtěli mít. Přitom podle samotné publikace dnes umění nejčastěji vzniká jako „práce s materiálem, tvarem či instalací ve spojení s environmentem“.

*Kafkárna – dům & zahrada* shrnuje tento přístup na mnoha úrovních, je vlastně určitým návodem pro přežití ve městě, „kápézetkou“, kterou všichni potřebujeme. Zároveň inspirovat k mnoha drobným akcím, kterými lze čelit krizím dneška – můžeme kompostovat, společně si uvařit, neplytvat, zastavit se, fermentovat, ztratit se, hledat skuliny mezi plevem a uvědomit si, že růst neznamená jen pohyb dopředu a vzhůru. Kniha vám dovolí přestat aspoň na chvíli myslet na to, co musíte, a začít uvažovat nad tím, co byste mohli a co byste rádi. Autorka je vizuální umělkyně.

**Kateřina Vídenová, Amálie Bulandrová (eds.): Kafkárna – dům & zahrada.** VŠUP, Praha 2024, 430 stran.



Zahrada může bujet, rozvíjet se a houstnout podle principů permakultury. Ilustrace Barbora Müllerová



MIŘENKA ČECHOVÁ

## Co já? Co ty?

Od autorky bestselleru *Baletky*

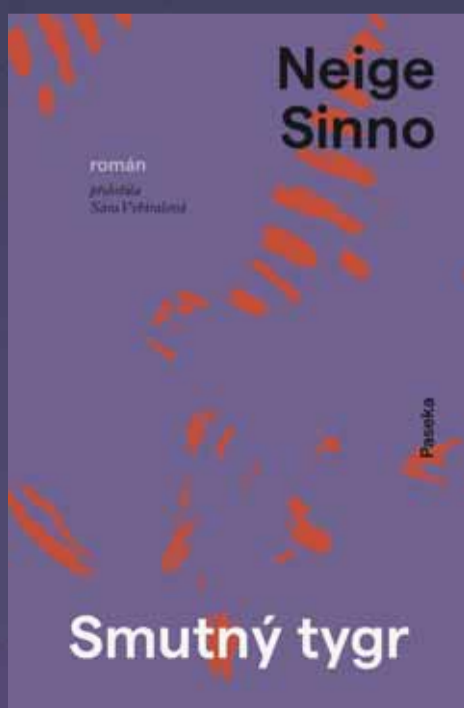
O vyrůstání v dětském domově, zneužívání starším učitelem a životě exkluzivní prostitutky vypráví dnes už třicetiletá Laura. Minulost se tu prolíná se současností a myšlenkami na pomstu.

ROBERT MARA

## Z Kosmonautů na Háje

Cesta zmizelým metrem

Kniha zve čtenáře na cestu pod zem a do minulosti. Ukazuje, co všechno se v metru ztratilo a co pod povrchem stále ještě dřímá.



NEIGE SINNO

## Smutný tygr

Jak mluvit o nevyslovitelném?

„Smutný tygr vás přinutí vidět, skutečně vidět, co to znamená být dítětem, které zneužívá dospělý.“  
Annie Ernaux

# Život Jürgena Habermase

**Životní peripetie některých osobností působí jako odraz „velkých“ dějin. Můžeme tuto perspektivu obrátit, před zrcadlo postavit jednoho člověka a v odrazu sledovat obrysy jeho epochy? V případě šestadevadesátiletého Jürgena Habermase bezesporu platí, že by Německo bez jeho intelektuálního vlivu dnes vypadalo jinak.**

SIMON KINC

*Der Philosoph*, tak zní stručný titul intelektuální biografie Jürgena Habermase, šestadevadesátiletého filosofa, který bývá označován za největšího německého myslitele současnosti. Německou společnost ovlivnil natolik, že se stal takřkajíc ztělesněním filosofie, rozumu a demokratických ideálů. Berlínský kulturní historik Philipp Felsch se v knize zhostil úkolu odvyprávět dějiny poválečného Německa skrze Habermasovu životní cestu. Filosof a německá společnost jsou zde zobrazeni jako symbiotické rostliny, které spolu rostou, kvetou i uvadají.

Rámecem Felschova vyprávění jsou dvě návštěvy v Habermasově rodinném domě ve Starnbergu. Autor se marně snaží rozpomenout, kdy se poprvé setkal s Habermasovými texty: „Co si pamatuji, Habermas se odjakživa motal kolem.“ Ve všech velkých společenských debatách byl jeho názor přítomen a svou britností, nesmlouvavostí a stylistickou vytržebností se – nejen Felschovi – zdál být hlasem nepřístupného osvětleného mudrce. Tuto představu ostatně podtrhují Habermasova filosofická díla, nechvalně proslulá svou nečitelností.

Místo vyfantazírovaného mandarína však Felschovi otevře branku ležérně oděný muž žijící se svou ženou v bungalovu obklopeném malou zahrádkou. Filosof a jeho o čtyřicet let mladší kolega usedají na gauč a po pár nesmělých otázkách se rozvine uvolněný rozhovor. Podává se bábovka a čaj. Habermas se Felschovu nápadu pojmout jeho životopis jako kulturní historii Německa nejdřív jen nevěřičně směje. Nakonec ale Felschovi dá přístup ke svému osobnímu archivu na Univerzitě ve Frankfurtu nad Mohanem. Pouť dějinami moderního Německa může začít.

## Generace nových počátků

Se špetkou náboženské imaginace bychom si mohli představit rok 1929 jako rok, kdy nad Německem zazářila betlémská hvězda budoucích intelektuálů. Do generace takzvaných devětatvacátníků kromě Habermase patří například sociolog Ralf Dahrendorf nebo spisovatelka Christa Wolf. Zkušenost pádu nacismu a ocitnutí se na startovní čáře dějin naplnila tuto generaci vírou v lepší budoucnost. Samotný Habermas si po válce ideální vývoj Německa představoval jako budoucnost demilitarizovaného, neutrálního a demokratického státu. Proto s nevolí sledoval politický vzestup „starého muže s omezenou slovní zásobou“, totiž prvního západoněmeckého kancléře Konrada Adenauera, jehož vláda byla ve znamení znovuvybrojení Německa, antikomunistické propagandy a neúspěšné denacifikace.

Na první pohled se Habermas zdá být filosofem, mezi jehož teoretickým dílem a praxí zeje nepřekonatelná propast. Zatímco jako veřejný intelektuál vyniká volnou esejistickou formou, jako filosof píše temně a komplikovaně, užívá těžko srozumitelné pojmosloví a neosobní dikci. Sám Habermas, který od roku 1956 zakotvil ve Frankfurtu, nejdřív jako asistent Theodora W. Adorna, však tento rozpor nepocítuje. Pojem teorie chápe, zcela v intencích frankfurtské školy, jako smysluplný jen pokud, pokud je teorie vedena praktickým zájmem. To, že svou teorii pojímá striktně vědecky a odosobně, je dáno jeho vědeckými nároky: síla myšlení nemá být závislá na stylistických prostředcích, které mohou zakrývat podstatu řečeného a místo kýženého poznání vyvolat nežádoucí emocionální reakci.

Na výtky ohledně odosobněnosti své teorie či skrývání se za hlasy druhých odpovídá popisem svého stylu psaní pomocí následující metafory: „Pokud najdu nějakou zajímavou květinu či bylinu, podívám se, jak se hodí k ostatním květinám, zda z ní lze vytvořit kytici, totiž vzor.“ Jako „botanik“ tak Habermas trhá ideje jako květiny a váže z nich kytice, které svou rafinovaností zastíňují jeho

samého. Dialogický, potažmo neosobní styl nakonec plyne i z obsahu Habermasovy filosofie – totiž ideálu svobodné komunikace nezávislé na mocenských pozicích komunikujících. Dominantní postavení autorů, jako jsou Martin Heidegger či Michel Foucault, podle Habermase mocensky zkresluje vnímání jejich textů na základě osobních sympatií či antipatií čtenářů.

Vzorem fungující demokratické veřejnosti se zdravým zapojením akademiků do politického dění se Habermasovi staly Spojené státy. Od šedesátých let USA hojně navštěvoval a plnými doušky si užíval hostování na katedrách, které znamenaly svět. Přes nabídku profesury na newyorské New School for Social Research, která by pro něho jistě znamenala vrchol vědecké kariéry, se nicméně rozhodl zůstat ve Frankfurtu. V tom se podle Felsche odráží jeho snaha být kromě akademika i veřejným intelektuálem, který má vliv na politický a kulturní vývoj Německa.

## Frankfurtský univerzitní špalír

Prubířským kamenem deklarovaného propojení teorie a praxe se Habermasovi stanou události roku 1968, kdy v západním Německu vrcholí studentské nepokoje. Důvodem protestů ve Spolkové republice byla kromě témat jako válka ve Vietnamu, sexuální rigidnost a ženská práva také nespokojenost s nezpracováním nacistické minulosti.

Když německé studenstvo v jeho revolučních snahách nepodpořil Adorno, jehož dílo bylo hnací silou studentské radikalizace, obrátila se pozornost k jeho asistentu Habermasovi. Ten se však intelektuálním vůdcem protestů nestal, přestože jejich cíle z většiny podporoval. Důvodem byla jeho veskrze sociálnědemokratická víra v reformovatelnost systému prostředky nenásilné společenské diskuse. K takové diskusi měly ovšem protesty osmašedesátého roku velmi daleko: tón studujících okupujících své fakulty se stále zostřoval a spolu s tím se na druhé straně vyostřovaly i reakce konzervativních politiků a bulvárního mediálního domu Springer.

Paradoxem Habermasova proklamovaného mírumilovného řešení konfliktů je, že on sám se jím často neřídil. Vůdce německých protestů Rudi Dutschkeho například obvinil z toho, že propaguje „levicový fašismus“. Tím ztratil veškerou podporu studentů a stal se další z obětí „frankfurtského špalíru“, jak Felsch nazývá reakci studujících na nečinnost jejich marxistických idolů. O mnoho let později se Habermas k revoltě roku 1968 nicméně vyjádřil veskrze pozitivně jako o spouštěči procesu liberalizace německé společnosti. Přesto už u studentstva nikdy nezískal takový obdiv a úctu, jakých se mu dostávalo do konce šedesátých let.

Ve svém prvním větším díle *Strukturální proměna veřejnosti* (1962, česky 2000) Habermas popisuje sílicí moc médií, kvůli kterým moderní individuuum padá, kantovsky řečeno, do jím zaviněné nedospělosti. Když líčí vznik moderní veřejnosti v salonech a kavárnách 18. století, píše o veřejnosti vzdělané a schopné kriticky číst a psát. Veřejnost padesátých a šedesátých let 20. století oproti tomu nekriticky přijímá informace z rozhlasových a televizních přijímačů. Veřejný prostor je podle Habermase „refeudalizován“ velkými mediálními domy ve vlastnictví privátních korporací a oligarchů. Riziko manipulace veřejnosti, jejího štěpení a eskalace konfliktů je podle něj větší než za klasické moderny a hrozí rozpadem demokratického zřízení.

Štvavá kampaň bulvárního tisku proti studentům při protestech šedesátých let byla jen prvním dějstvím vyplnění Habermasova temného procvotví o křehkosti proměněné veřejnosti. Na konci šedesátých let Habermas odešel z frankfurtské univerzity, aby působil jako ředitel Institutu Maxe Plancka pro výzkum

životních podmínek vědecko-technického světa ve Starnbergu a žil v ústraní svého rodinného domu. Celkově se dá říct, že Habermasovy (vždy pouze písemné) mediální výstupy přicházely především v časech krize. Ta patrně největší nastala roku 1977.

Západním Německem tehdy zmítaly útoky teroristické organizace Frakce Rudé armády (RAF), události nazvané později „německý podzim“ a jejich vrchol v podobě únosu a vraždy předsedy Svazu německého průmyslu a zároveň ukázkového příkladu zanedbané denacifikace Hannse Martina Schleyera. Pohřeb bývalého vysokého hodnostáře SS, zodpovědného mimo jiné za „arizaci“ průmyslu v protektorátu Čechy a Morava, se stal demonstrací síly politické pravice, která prohlásila „slovní radikalismus“ levicových intelektuálů za zárodek terorismu RAF. Zabití Schleyera i následná štvavá kampaň, která si podle Habermasových pozdějších slov v ničem nezadala s výbuchy nenávisti při pogromech, ukazovaly nedořešený vztah společnosti k holocaustu a nacistické minulosti.

Snad nejlépe křehkost společnosti a její demokratickou nedospělost vyjadřuje scéna polodokumentární filmové koláže *Deutschland im Herbst* (Německo na podzim, 1978), ve které režisér Rainer Werner Fassbinder vede rozhovor o tehdejších událostech se svou matkou. Ve tváři se mu zračí zofalství ze samozřejmosti, s níž matka nabízí na tehdejší situaci autoritářská řešení. Když se jí režisér zeptá, jak si představuje dobré státní zřízení, začne se zasněně usmívat a odpoví: „Nejllepší by bylo, kdyby nám vládl autoritářský vládce, který by byl hodný, milý a zcela spořádaný.“ Tím vyjádřila přání, které dvaatřicet let po pádu nacismu rozhodně nebylo ojedinělé.

Habermas se jasně distancoval jak od teroristů, tak od pravice, jejíž neokonzervativní autokratické metody vlády a bulvární šíření psychózy ve společnosti podrobil zdrcující kritice. Levicová intelektuálové včetně něho slavili úspěch. Když opadlo bezprostřední riziko ze strany teroristů, německá veřejnost začala debatovat o vztahu k nacistické historii, ničivé síle médií i významu demokratického zřízení. Demokracii se podařilo obhájit a Habermasův osvícenský sen, totiž vyvést německou společnost z nedospělosti, se začal plnit.

## Holocaust a německá identita

Jednou z charakteristik dnešního Německa je připomínání hrůz holocaustu v kultuře i politice. Takové nastavení nicméně ještě relativně nedávno vůbec nebylo samozřejmostí. Nejdéle vládnoucí německý kancléř Helmut Kohl, který se ujal vlády roku 1982, tak mluvil v souvislosti s nejtemnějším obdobím německých dějin o „milosti pozdního narození“. Tím prosazoval tezi, že Němci narození po roce 1930 nemohou být považováni za viníky zločinů druhé světové války. S tím šla ruku v ruce politika vytěšňování holocaustu z veřejného prostoru a jeho zlehčování.

Druhá světová válka byla za vlády křesťanských demokratů stále nedořešenou otázkou. Jak Felsch poznamenává, v osmdesátých letech „nebylo ještě jednoznačně rozhodnuto ani to, zda byli Němci v roce 1945 osvobozeni, anebo poraženi“. Když Kohl v roce 1985 položí věnec na vojenském hřbitově, kde jsou pochováni i příslušníci SS, dosáhne revizionistický přístup vládnoucí CDU pomyslného vrcholu. V intelektuální debatě však tato normalizace vyvrcholí až o rok později. Tehdy publikuje historik Ernst Nolte článek, v němž vysvětluje nacistické vyhlazení Židů jako reakci na masové vraždy stalinismu a holocaust nazývá „napodobením původně asijského činu“, které tak v dějinách nepředstavuje ani jedinečnou, ani nesrozumitelnou událost. Habermas následně publikuje nesmlouvavou odpověď na Nolteho teze, článek, který je

# Filosof, který definoval Spolkovou republiku



Jürgen Habermas. Foto Wolfram Huke (CC BY-SA 3.0)

podle Felsche nejvlivnějším filosofovým zásahem do německé společenské debaty.

Proti tezi o historické kauzální vysvětlitelnosti a možnosti porovnání holocaustu s jinými zločiny proti lidskosti Habermas staví chápání holocaustu jako singulárního zločinu, který je jako takový neporovnatelný s čímkoli jiným a má fungovat jako veto všech politických diskusí. Šoa jako „monstrózní zlom historické kontinuity“ podle něj sebralo Němcům možnost zakládat svoji identitu na čemkoli jiném než na „univerzálních občanských principech“. Habermas vidí v katastrofě německých dějin zároveň šanci vzdát se nacionalismu a učinit ze Spolkové republiky stát stojící čistě na humanistických a demokratických principech. Ve svém článku mluví o „ústavním patriotismu“: hrdost na německé dějiny a omlouvání nacionálního socialismu jako chyby v jinak slavné historii má být nahrazeno hrdostí na demokratickou ústavnost a lidská práva.

Svým článkem Habermas předurčil směřování německé politiky paměti i německé státní a světoobčanské identity. Teprve po roce 1986 byly v Německu narýsovány ostré hranice možné diskuse o holocaustu a přišly vyjádření podobná tomu Nolteho okamžitě vyvolala široký společenský odpor. Zároveň byl posílen vztah s Izraelem a německá podpora projektu židovského státu.

Habermasova teze byla nicméně kritizována nejen konzervativními revizionistickými politiky. Historikům se nelíbilo, že Habermas jako oborový outsider vstoupil do „sporu historiků“, jak byla intelektuální debata později nazvána, a de facto určil, jak se (ne)může psát o holocaustu. S jinou námitkou vystupuje židovský filosof Ernst Tugendhat, podle něhož může traktování holocaustu jako

singulární tragédie vést k přehlížení a zlehčování jiných zločinů. Habermas podle Tugendhata svou tezí podkopává vlastní nárok na univerzalizmus. I Tugendhat sice chápe holocaust jako trauma, které by mělo definovat Německo, ale tím způsobem, že „se senzibilizace vyplývající z tohoto osudu změny v univerzální senzibilitu“ vůči lidství vůbec.

## Sjednocení a Evropa

Habermas sice koncem šedesátých let ztratil širokou podporu levicových studujících, na druhou stranu se ale jeho teze o komunikaci osvobozené od mocenských pozic či jeho kritika německého nacionalismu a prosazování „ústavního patriotismu“ staly součástí širokého politického konsenzu. Na konci osmdesátých let, po vítězství ve sporu historiků, tak podle Felsche zažívá ve Spolkové republice „konkrétní utopii“ demokratického státu. Bonnská republika byla jedním z „nejméně výrazných státních útvarů dějin“ a ve státě, jehož policisté se ve svých béžovo-zelených uniformách podobali spíše „ozbrojeným hlídačům záchodků“, měl veškerý nacionalismus podbarvení frašky. Právě to Habermas, který prý byl při pádu Berlínské zdi „ledově chladný“, ale i jiní západoněmečtí levicovní myslitelé považovali za historický výdobytek, jenž mohl být sjednocením Německa ztracen.

Habermas byl za svůj odpor vůči znovusjednocení země kritizován zejména svými východoněmeckými současníky, kteří v tom oprávněně viděli projev šovinismu západoněmecké levice. Ta si podle východoněmeckých kritiků žila svůj postnacionální sen a odmítala vidět cokoli kromě „zlaté bonnské klece“. Habermasovým cílem však bylo zabránit budoucím výbuchům německého nacionalismu. Proto

podporuje evropskou integraci, která by podle něj měla „chránit Němce před nimi samými“.

V září 2023 navštívil Felsch po sepsání velké části své knihy Habermase podruhé. Na gauči před ním nicméně nesešel onen osvícenský idealista, jakým se Habermas zdál být z archíválií. Debata nad politickou současností rychle zhořkne: o federativní Evropě se sebevědomou zahraniční politikou nemůže být ani řeč, nad USA se stahují mraky hrozícího druhého prezidentství populistického konzervativce Donalda Trumpa a v Německu sílí krajní pravice. Navíc s vypuknutím války na Ukrajině německou debatu začínají ovládat proválečné narativy. Když Habermas v článku vydaném čtyři měsíce po vypuknutí války na Ukrajině pléduje za zdrženlivou pozici Německa a s podporou napadené země spojuje potřebu vyjednávání s Ruskem, je ostře kritizován: jak kvůli podpoře války, tak kvůli návrhu vyjednat s agresorem. Tehdy prý měl filosof „poprvé ve svém životě pocít, že reakcím německé veřejnosti nerozumí“.

## Zneuznávání dědictví

Je snadné odmítnout Habermasův odkaz jako naivní blouznění idealistického snílka, který pro své ideály nevidí ponuru realitu pozdně kapitalistické společnosti řítící se do autoritářské propasti. Takové chápání Habermase nakonec potvrzuje i pesimismus, s nímž filosof na konci knihy přistupuje k současné politické situaci. Působí tak jako myslitel, který chtěl být Kantem a místo toho se stal Leibnizem, jenž byl svými současníky vysmíván za to, že přes veškerou nespravedlnost a neštěstí věřil, že náš svět je nejlepší ze všech možných.

Přesto není intelektuála, který by se na obrazu dnešního Německa podepsal tak výrazně jako Habermas: země, která v prvních

desetiletích své existence byla jako tikající bomba nedořešených a potlačených otázek minulosti, se během svého vývoje stala robustním sociálním státem otevřeným imigraci a cizím kulturám; státem se silnou občanskou společností, která v případě ohrožení demokracie neváhá vyjít do ulic.

Toto Německo však nyní prochází krizí spojenou s rostoucí islamofobií, antisemitismem a nacionalismem. Habermasův optimismus tak uvádá společně s bezútěšnou politickou realitou. Vlák západních dějin se řítí nocí kamsi do propasti. Oživení habermasovských ideálů postnacionálního „ústavního patriotismu“, které často připomíná spolkový prezident Frank-Walter Steinmeier, či teorie komunikace bez mocenských vlivů snad mohou být pomyslným zatáhnutím za záchrannou brzdu.

Mezitím nezbyvá než analyzovat, kam až dospěla „kolonizace světa našeho života“, jak Habermas ve své práci *Theorie des kommunikativen Handelns* (Teorie komunikativního jednání, 1981) nazývá postupné ovládnutí našich životů imperativy hospodářství, administrativy, médií a mocenských struktur, s jejichž pokrokem mizí sféra komunikace zaměřené na pravdivost a mezilidské porozumění. Znovunabytí pevné půdy pod nohama, znovunabytí mezilidské důvěry, upamatování se na ideály demokracie a hrdosti na lidská práva – to je první krok možné habermasovské cesty. Anebo můžeme přijmout zoufalství dříve tak optimistického filosofa a dál pádit vstříc zániku Západu.

Autor studuje filosofii a lingvistiku na Univerzitě v Kolíně nad Rýnem.

**Philipp Felsch: Der Philosoph. Habermas und wir.** Propyläen Verlag, Berlín 2024, 256 stran.

# Kultura v MKP

mlp.cz/akce

13/10 \_ 19.00

Velký vlastenecký výlet

15/10 \_ 18.00

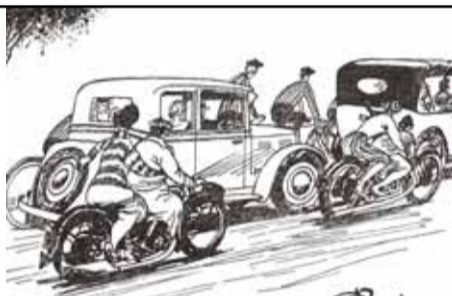
Kamil Lhoták, muž zbavený tíže

20/10 \_ 19.00

Poslední slova T. G. M.

30/10 \_ 19.00

O případu Postoloprty s Jiřím Padevětem



# Těla touží uvěřit



Performance  
Art Festival  
pořádá tranzit.cz

7. 11. 2025

Čistírna1906, Praha  
→cz.tranzit.org @tranzit.cz



Angélica Castelló  
& Jérôme Noetinger

Apnea Ensemble:

Koonda Holaa & Pauza  
na lízání

Bratislavský improvizačný  
orchester

Ghost Ship Ensemble

Hüma Utku

Jules Reidy

Kenji Araki

Makan

Maria W Horn & Sara  
Parkman present:  
Funeral Folk

MSHR

Quinton Barnes  
& Black Noise Ensemble

Eddie Prevost  
& Daniel Kordík

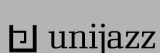


[alternativa]
[festival hutné hudby]

Praha



Pořádá



Za finanční podpory



Mediální partneři

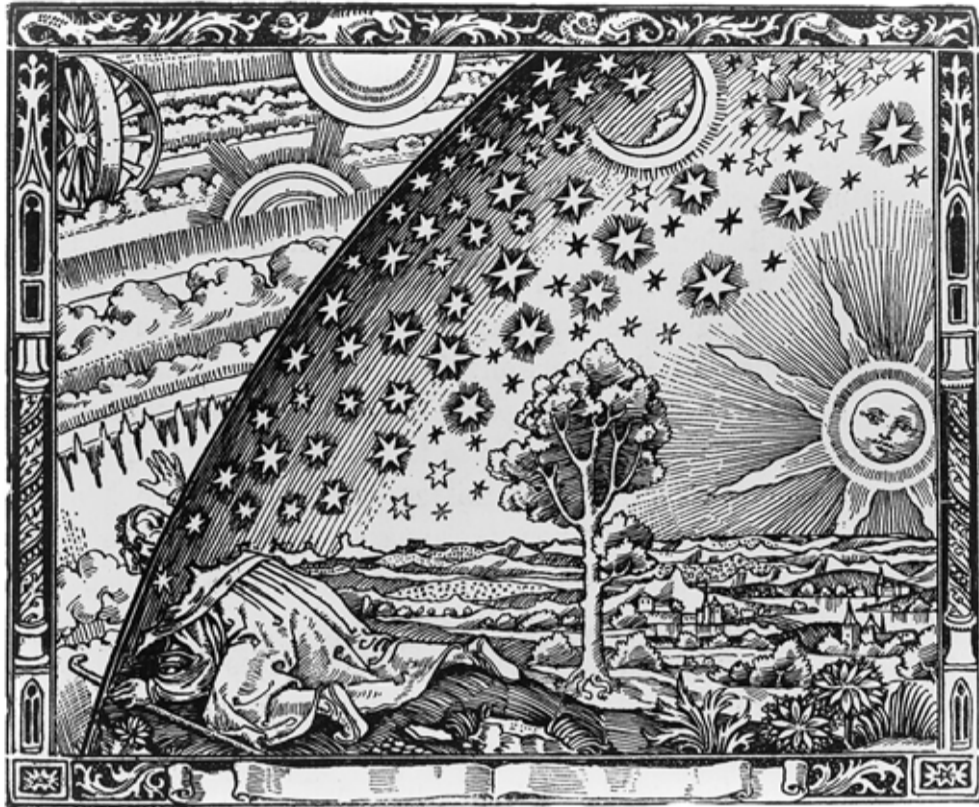


# AI alchymie a konec lidstva

## K čemu povede experiment s umělou inteligencí?

Kniha Eliezera Yudkowského a Natea Soarese s podtitulem **Proč by superinteligentní AI vyhladila lidstvo předkládá řadu argumentů proti nekontrolovanému rozvoji umělé inteligence. Autoři přesvědčivě ukazují, jak moc podceňujeme rizika dalšího technologického pokroku v této oblasti.**

VOJTĚCH KOVAŘÍK



Rytina z knihy Camilla Flammariona *L'atmosphère*, 1888

„Neříkáme to jako nadsázku, nepřeháníme pro efekt. Pokud jakákoli společnost nebo skupina kdekoli na planetě pomocí čehokoli byt' vzdáleně podobného současným metodám vyrobí superinteligentní AI založenou na čemkoli byt' jen vzdáleně podobném současnému chápání AI, pak všichni, všude na Zemi, zemřou,“ tvrdí američtí vědci Eliezer Yudkowsky a Nate Soares v nové knize *If Anyone Builds It, Everyone Dies: Why Superhuman AI Would Kill Us All* (Pokud vznikne, všichni zemřeme. Proč by superinteligentní AI vyhladila lidstvo, 2025). Protože sám pracuji v oboru AI, mám k publikaci různé výhrady. Přesto myslím, že se jedná o doposud nejlepší vysvětlení problému umělé inteligence, které navíc nevyžaduje speciální technické znalosti a překvapivě se při četbě i zasmějete. Nejprve je však potřeba vyjasnit několik možných nedorozumění. Tvrzení obsažené v názvu knihy přece jen působí poněkud přehnaně.

### Zabránit vyhynutí

Kniha se dělí na tři části, které se postupně zabývají otázkami, proč by vznik superinteligentní AI způsobil konec lidstva, jak by onen konec mohl probíhat a konečně jak to souvisí se současnou situací ve světě a co se s tím dá dělat. Odpověď autorské dvojice zní: „Zastavit vývoj AI a brát ten zákaz smrtelně vážně.“

Bylo by uklidňující, kdyby autoři byli odpůrci technologického pokroku. Jenže opak je pravda. Například Yudkowsky svou kariéru začal tím, že se sám snažil superinteligentní AI vytvořit. Až na základě této práce došel k závěru, že taková AI se bude chovat jinak než jakákoli jiná technologie. Podobný kontrast ostatně není v oblasti umělé inteligence neobvyklý. Jedním z hlavních mecenášů výzkumu rizik AI je Vitalik Buterin, zakladatel kryptoměny Ethereum a autor eseje *My Techno-optimism* (Můj techno-optimismus, 2023).

Snadné by bylo prohlásit knihu prostě za další konspirační teorii. Není snad Yudkowsky známý jako autor fanfikce *Harry Potter and the Methods of Rationality* (Harry Potter a metody racionality, 2010)? To přece nezní seriózně! Jenže nejde jen o názor Yudkowského a Soarese – už v roce 2023 vyšel otevřený dopis s jedinou větou: „Zabránit riziku vyhynutí způsobeného AI by mělo být světovou prioritou na stejné úrovni jako prevence pandemií a jaderné války.“ Podepsali jej mimo jiné ředitelé všech tří předních AI společností

a také dva ze tří „otců“ moderní AI: Yoshua Bengio a Geoffrey Hinton.

Přes varovné hlasy nicméně nikdo z odborníků nepředpovídá, že AI bude zlovlná. Yudkowsky situaci shrnul takto: „AI k nám necítí ani nenávisť, ani lásku. Jen jsme vyrobeni z atomů, a ty se dají použít i na lepší věci.“ To by nás nemělo překvapit – k orangutanům také necítíme nenávisť. Jen se nám hodí jejich lesy... A to mají orangutani „šťěstí“, že si naše ústrky nechávají líbit. Historie naznačuje, že jinak by mohli dopadnout třeba jako Kartágo.

### Víc než chytré brýle

Konec lidstva každopádně nehrozí kvůli chatbotům, jakým je ChatGPT. Nebezpečná je takzvaná superinteligence, která „je skutečně chytřejší než jakýkoli člověk, chytřejší než celé lidstvo dohromady“. Nevěřit, že je něco takového teoreticky možné, by byl biologický šovinismus podobný přesvědčení, že stroje nikdy neutáhnou víc nákladu než kuň nebo nepoletí rychleji než pták. A jak ukazuje drtivý úspěch šachových AI, není důvod si myslet, že se schopnosti strojů zastaví těsně nad lidskou úrovní, a ne třeba tisíckrát výš. Spíše je tedy namístě se ptát, proč by superinteligence měla vzniknout už za našeho života, nebo dokonce v nejbližší budoucnosti. Na to bohužel neexistuje stručná odpověď. Jistý odhad nám nicméně umožňuje tempo pokroku současné AI nebo třeba skutečnost, že společnost OpenAI má větší hodnotu, než činí roční HDP České republiky.

Zásadní problém pojmu superinteligence tkví v tom, že je příliš abstraktní. Většina nesouhlasu s tvrzením „superinteligentní AI by mohla zničit svět“ pramení z toho, že si lidé za superinteligenci dosadí něco představitelnějšího, třeba nejchytřejšího ze svých známých. A ten by samozřejmě svět zničit nedokázal. Jak si tedy superinteligenci představit? Konzervativně navrhuji toto: představme si někoho, kdo rozumí fyzice jako Richard Feynman, matematice jako John von Neumann, strategii jako Napoleon, politice jako Bismarck, vydělávání peněz jako Elon Musk a vedení lidí jako Steve Jobs. Navíc četl všechny texty světa, nikdy nezapomíná, nikdy nespí a přemýšlí stokrát rychleji než lidé. A teď si představme miliony těchto supergeniů, kteří táhnou za jeden provaz. Jak dlouho jim bude trvat, než vykonají technologický pokrok, který by nám zabral sto let? A to je jen slabý odvar potenciálu AI, protože stroje časem

budou přemýšlet nejen rychleji než lidé, ale také lépe.

Proč by se ale AI měla vymknout lidské kontrole? Zmíním jen jeden tristní aspekt vývoje moderní AI: dnešní vědci umějí jen stěží vysvětlit, co jejich AI dělá, natožpak spolehlivě zařídí, aby dělala to, a ne ono. Jak je to možné? Moderní AI totiž vzniká „pěstováním“, ne opatrným sestrojováním jako letadla, jaderné reaktory nebo běžný software. Pěstitelé (tedy inženýři) z AI společností perfektně rozumějí procesu výroby – vědí, čím „mimozemskou inteligencí“ krmit, aby byla co nejchytřejší (daty a počítačovými čipy), i to, které její odrůdy (architektury neuronových sítí) historicky fungovaly nejlépe. A to kupodivu stačí. Dovedou ale vyšlechtit určitou odrůdu AI tak, aby měla konkrétní vlastnosti, třeba aby přestala halucinovat neexistující zdroje při přípravě téhle recenze? Bohužel o nic lépe, než umíme naprogramovat spermii, aby z ní vyrostl člověk, který nikdy nelže.

### AI alchymisté

Současná situace v AI tak v lecčems připomíná alchymii. V oboru se najde spousta učenců s impozantními tituly, ale může to trvat ještě stovky let, než se dostaneme na úroveň exaktní vědy. Yudkowsky a Soares za této situace sepsali učební text o tom, že pokud se dnešním „AI alchymistům“ jejich experiment podaří, všichni zemřeme. Dle mého názoru jejich argument dává smysl – nebo alespoň tolik smyslu, kolik může dávat metaforický alchymistický text.

Přesto mám několik výtek. Autoři například téměř neřeší prostor mezi současností a hypotetickým vznikem superinteligentní AI. To má svůj rozumný důvod: občas může být snazší předpovědět spíše konec cesty než její průběh. Pokud by vás ale zajímalo, jak by ta cesta mohla vypadat a na jaké problémy při ní lze narazit, doporučím analýzu AI 2027 a článek *Gradual Disempowerment* (Postupné zbavení moci, 2025) od Jana Kulveita a jeho kolegů. Další vadou je, že kniha obsahuje jen stručný rozbor scénářů, kdy současně vznikne několik superinteligentních AI. Ty mi sice nepřijdou bezpečnější než vznik jedné superinteligence, ale podrobnější diskusi si zaslouží.

Asi nepřekvapí, že publikace má mnoho odpůrců. Nejčastěji slyším argument, že „neexistuje důkaz, že by AI měla způsobit katastrofu“. Nicméně u léků, mostů nebo letadel přece naopak vyžadujeme důkaz, že ke katastrofě *nedojde*. Proč ne u nadlidsky chytrých strojů? Koneckonců příklad orangutanů naznačuje, že při setkání s inteligentnějším druhem je oprávněný důvod k obavám. Osobně příčinu této lehkomyšlnosti vidím v krátké tradici oboru umělé inteligence a ve faktu, že nadlidskou AI si neumíme představit. Nejzajímavější mi tak přijde kritika ze strany těch, kteří eventuální vznik superinteligence očekávají. V této skupině ale neznám nikoho, kdo by vyhynutí lidstva v důsledku AI dával méně než pět až deset procent.

Autor je odborník na bezpečnost AI.

**Eliezer Yudkowsky, Nate Soares: If Anyone Builds It, Everyone Dies: Why Superhuman AI Would Kill Us All.** Little, Brown and Company, New York 2025, 272 stran.

# Co je v kultuře hodnotné?

## Nad knihou Pravidla vkusu



„Po kalíšku dáme, pak si zazpíváme.“ Autorům se bohužel nedaří tematizovat roli kultury v kontextu kulturních válek. Foto Ondřej Daniel

**Publikace autorského kolektivu Ondřeje Špačka, Marie Heřmanové, Michala Lehečky a Ludmily Władyniak přináší popularizační pohled na mechanismy utváření vkusu a na roli, již různé kulturní fenomény sehrávají při tvorbě rozmanitých společenských hranic.**

**ONDŘEJ DANIEL**

Autorstvo knihy *Pravidla vkusu* se opírá o kulturní sociologii a konkrétně o dlouhodobý výzkum, který ve francouzské společnosti šedesátých let provedl Pierre Bourdieu se svým týmem. Jeho klíčová práce *La Distinction. Critique sociale du jugement* (Rozdílnost. Sociální kritika vkusu, 1979), shrnující výsledky výzkumu do teorie o jemných distinkcích, je stále inspirativní pro ty, kdo tvrdí, že rozdíly ve společnosti pozdního kapitalismu jsou daleko více určovány spotřebou než vlastní pozicionalitou v systému produkce, chtěli, třídní příslušností. Konzumace je zde chápána jako určující pro společnost poznamenanou rapidním nárůstem spotřebitelských vzorců a marketingu sloužícího komodifikaci v podstatě jakéhokoli produktu, pro nějž je možné vytvořit poptávku, a tím pádem i spotřebitele či celou cílovou skupinu. K ohraničení těchto skupin konzumentů slouží právě vkus, který napomáhá tvorbě hodnoty, respektive ceny, a je vymezen i negativně, tedy nechutí ke kulturním artefaktům a praxím skupin, které chápeme jako nekompatibilní s tou našimi.

**Když dva dělají totéž**

Publikace *Pravidla vkusu* je přesvědčivá v tom, že se jí daří vztahovat výsledky výzkumů autorského týmu nejen k poznatkům teoretiků jako Bourdieu, Tony Bennett nebo Mike Savage, ale také k domácím výzkumům o roli školství v sociální reprodukci, teorii kreativní třídy, gentrifikaci a řadě dalších konceptů, v nichž se kultura v nejšířších slova smyslu dostává do přímých vztahů ke společnosti.

Autorskému kolektivu se navíc na množství příkladů daří srozumitelně vysvětlit i odtahité teorie. Některé až karikaturní příklady (nechybí zpěv Pepy Vojtky nebo produkce Zdeňka Trošky) vyznívají úsměvně, jiné se zdají trošku přitažené za vlasy, podstatné ovšem je, že i laik pravděpodobně pochopí, co se mu kniha snaží sdělit. Řada z nich nám navíc umožňuje nahlédnout do vlastního kulturního registru i na pozicionalitu autorského kolektivu.

Knihy je silná v parafrázích zahraničních výzkumů. Zmiňuje tak například horolezectví ve Skotsku na počátku 20. století jako specifickou třídní praxi aristokracie a buržoazie. Jejich příslušníci mohli díky své zajištěnosti trávit volný čas výšlapem po romantické krajině a zdoláváním nehostinných štítů a současně pak díky svému vzdělání stanovit význam tohoto sportu pro širší veřejnost. Když se horolezectví rozšířilo mezi další třídy, horolezci dělnického původu do něj vnesli nové významy, jako soutěživost nebo technickou zdatnost.

**Braník na náplavce**

Snaha aplikovat metodologii výzkumu Pierra Bourdieu mimo kontext relativně stabilní Francie šedesátých let si vysloužila kritiku nejen ve specifickém kontextu českého post-socialismu. Význam řady kulturních artefaktů se totiž vyvíjí v čase. Produkty typu kostkovaných šálů Burberry nebo sněhobílých tenisových úpletů Lacoste, původně vyhrazených pro příslušníky vyšších vrstev, si například přisvojila kultura ulice. Naopak ironické fotografie s plechovkou braníku na pražské náplavce, které zdobí nejen jeden instagram, by si marketingové oddělení smíchovského pivovaru, cílící na pověst nejlacinější pivní značky, představilo asi jen v divokých snech.

Prezentaci vlastního výzkumu situování různých artefaktů do kulturního pole bohužel lehce nabourávají nejednoznačnosti v jejich kvalitativní klasifikaci. Není například zřejmé, co mají tazatelé na mysli, když mluví o „hospodě“. Z dalších kapitol knihy totiž víme, že i zaplivané nádražky mohou být místem zábavy nejšířších vrstev populace. Obdobně nákupní centra navštěvuje (možná

s výjimkou nejstarších obyvatel těch nejizolovanějších oblastí) snad už každý a vztahovat se k nim jednoznačně pozitivně nebo naopak negativně nemůže snad nikdo.

**A kulturní války?**

Důležitá část *Pravidel vkusu* je věnována školství a jeho úloze v reprodukci specifických kulturně založených referencí. Autorský kolektiv zde poukazuje na hojně medializovanou snahu televize Prima vykoupat prezidentského kandidáta v neznalosti základních literárních referencí a upozorňuje, že naše představa o literárním kánonu je silně historizující a nacionalisticky podmíněná. Objevné je usouvztažení konzumace výtvarného umění a masového turismu. Nad starými mistry ve Schwarzenberském paláci čas tráví jen málokdo, kdežto u vyobrazení koloniálních lodí v amsterdamském Rijksmuseum se po cestě z jednoho coffee shopu do druhého rádi zasníme všichni.

Potenciálu vstoupit do veřejné debaty bohužel autoři využili jen částečně – mimo jiné proto, že se jim nedaří tematizovat společenskou roli kultury v kontextu kulturních válek, jež v posledních letech rozdělují nejen českou společnost. Tyto konflikty totiž zdaleka nejsou založeny jen na registru kulturních praktik a na znameních plus či minus, ale na významu a váze, jichž ve společenské praxi tyčí ony praktiky, artefakty nebo symboly nabývají. Výzkum kulturních praxí a jejich situování ve veřejném prostoru jistě mnohé konflikty napomůže rozklíčovat, ale jedná se jen o první krok. Co ve skutečnosti tyto praxe znamenají pro jednotlivé části polarizované společnosti, není z *Pravidel vkusu* vůbec zřejmé.

Autor je kulturní historik a spoluzakladatel Centra pro studium populární kultury.

**Marie Heřmanová, Michal Lehečka, Ondřej Špaček, Ludmila Władyniak: Pravidla vkusu. Jak se společnost rozhoduje, co je v kultuře hodnotné.** Host, Brno 2024, 260 stran.

Článek vznikl v rámci projektu „Contemporary Histories of Populist Success in Central and Eastern Europe: Discourse, Culture and Democratic Decline“, řešeného na Univerzitě Karlově a Univerzitě v St. Andrews.

# ULTIMÁTUM

## Koupená demokracie

**RADEK KUBALA**

Máte oproti mně výhodu, že už víte, jak dopadly volby. I když ale tento sloupek píšu před nimi, je mi jasné, že v nich nevyhraje téma ochrany klimatu ani politika příznivá k životnímu prostředí, stejně jako prohraje sociální politika postavená na oslabování moci bohatých. Nejsilnější české strany se dnes naopak předhánějí v tom, kdo víc poplve evropskou klimatickou politiku a kdo vyjde víc vstříc zájmům majitelů fosilních korporací. O jejich zájmy jde totiž v dnešní české politice především.

Je těžké bavit se o ochraně demokracie ve státě, kde oligarcha Pavel Tykač skrze financování Institutu Václava Klause pomáhá růst proruské a profosilní straně Motoristé sobě, zatímco ředitel Tykačovy chvaltické elektrárny Marcel Dlásk kandiduje za SPD v Pardubickém kraji. Podobně nelze nevidět napojení Daniela Křetínského na ODS. A podobně bychom mohli pokračovat s dalšími oligarchy a rozkrývat jejich spojení se zdejší politikou, až bychom došli k jednomu, který v minulosti dokonce obsadil nejvyšší politickou funkci (a vy už nejspíš víte, zda ji obsadí znovu).

Česká demokracie je už dávno ve vleku rostoucí moci oligarchie. Konkrétním příkladem může být tažení proti reformě emisních povolenek známé jako ETS 2. Nejhorším dopadům nových emisních povolenek na budovy a dopravu jsme se mohli vyhnout, kdyby vláda postupovala koncepčně. Už v době jejich schválení v roce 2022 jsem psal, že v sektoru budov se nové emisní povolenky nedotknou čtyř milionů lidí, protože fungují v režimu centrálního zásobování teplem (CZT) a povolenku už nyní platí skrze teplárny.

Vláda neovládaná oligarchy, ale jasnou vizí by bývala měla pět let na to, aby pomohla zateplit všechny zbývající domy a umožnila lidem mimo CZT přejít na tepelná čerpadla. Místo toho jsme jen paběrkovali, a tak se dnes všichni od Fialy přes Babiše po Okamuru a Konečnou předhánějí v tom, kdo z nich celý systém hlasitěji odsoudí. Nové emisní povolenky je zač kritizovat (zejména za nedostatečně zvládnuté sociální dopady), ale tuzemští fosilní oligarchové chtějí veřejnou debatu dostat do bodu, kdy v době zavedení ETS 2 budou moci zvednout ceny mnohem výš, než by bylo nutné. Proto dnes slyšíme tolik strašení.

Čekat bohužel nemůžeme ani to, že by něco pozitivního přišlo z Evropské unie. I ta je už dávno ovládaná svými oligarchy a lobbistickými skupinami velkého průmyslu, takže razí agendu dosahování konkurenceschopnosti, již Evropská komise pod vedením Ursuly von der Leyen podřídila veškerou politiku. A to včetně sociální i ekologické ochrany. Brusel, proti kterému brojí většina našich politiků, ve skutečnosti neexistuje. Existuje jen Evropa, které diktují agendu mocné nadnárodní korporace a státy ovládané lokálními oligarchy.

Volby v tomto ohledu nic zásadního nezmění. Bylo by potřeba vytrhnout státy ze spárů oligarchie a velkého kapitálu. To se však nepovede, pokud se nepodaří zorganizovat obyčejné lidi do společného projektu, který se postaví moci kapitálu. Takovému scénáři se zatím bohužel spíše vzdalujeme – parlamentní volby jsou toho důkazem.



**Viki Shock**  
**Povoláním povaleč**  
Clinamen 2025, 174 s.

Viki Shock patří k nepřehlédnutelným stálým tuzemským dadaistickým a patafyzickým literárním scénám. V letošní povídkové sbírce Povoláním povaleč se zabývá fenoménem pracovitosti a neutuchající píle, vedoucím začasť ke zhoubným výsledkům, známým z tragických novinových zvěstí a rozličných miasmů Darwinových cen. Ve svém díle Shock věnuje též pozornost fenoménu abstinence, vedoucímu začasť k mnohým nesnázím a tragickým událostem, takže zasluhuje ospravedlnění pouze v zaměstnáních sociálního typu, v silničním provozu a tam, kde pracovník má v péči osoby závislé a v podroušeném stavu by mohl ohrozit jejich bezpečnost, zdraví nebo životy. Dokonce i zbožní muslimové, jak známo, dopřejí si víno aneb kořalku k oživení smyslů a pookřání v chladné roční době, jak mohou osobně dosvědčit z návštěvy ilyrské Bosny... Označit povídky Vikiho Shocka za černohumorné grotesky bylo by polopravdou. Psány pseudoreportážním stylem, uvedou čtenáře po nadneseném expozé k jádru problému neb toku příběhu, a pak již kvapí nezadržitelným cvalem do finále. Střídáním humorných i vážných motivů dosahuje autor značného účinku. I fanouškové klasických témat, archaického panteonu a trójské války naleznou zde svoje: v povídce O krásné Heleně a dvou samozvaných filosofech dosadí notoricky známé postavy do nové konstelace – a ejhle! Rozhodně doporučené čtivo!

**Vít Kremlička**



**Jiří Pehe**  
**Zpráva posledního člověka**  
Prostor 2025, 267 s.

Hlavní hrdina Theo se po pokusu o sebevraždu ocitá v nemocnici. Po probuzení z kómatu ovšem zjistí, že je zcela sám. Na Zemi mezitím proběhla katastrofa, při níž všichni záhadně a naráz zemřeli. Ve svém novém románu Zpráva posledního člověka Jiří Pehe sugestivně pracuje s tísnivým pocitem opuštěnosti a rozvíjí updatovanou robinsonádu, jen místo domorodého Pátka je tu vlčák Fred (zvřata překvapivě přežila). Po dlouhém beznadějném pátrání Theo přece jen nalézá další „trosečníci“. Spolu pak založí „archiv lidstva“, který však protagonista dokončí opět osamocen. Leitmotivem, který se jako refrén táhne celým románem, je bolestné uvědomění, že veškeré naše pozemské snažení se vždy nějak vztahuje k druhým lidem a že bez společnosti ztrácí pojem „já“ smysl, stejně jako kolektivní identita, majetek či morálka. Jedinec bez lidí tak v podstatě přestává existovat. Náš svět je z valné části pouhým sociálním konstruktem či intersubjektivní skutečností, založenou na kolektivní iluzi. Peheho román je zároveň literárně-filosofickou sondou do antropocénu i vyprávěním o směřování naší civilizace. Ani demokracie, ani pokročilá technologie či přečtyralá AI nevytvořily rovnější, spokojenější nebo bezpečnější podmínky pro život. Byl tedy katastrofický blitzkrieg trestem „shůry“? Konec knihy se však rozplývá ve světelném oparu a vyhýbá se jasnému rozuzlení. Pehe nicméně ve svém šestém románu potvrdil, že je nejen autorem trefných politologických komentářů, ale i zdatně fabulujícím prozaikem.

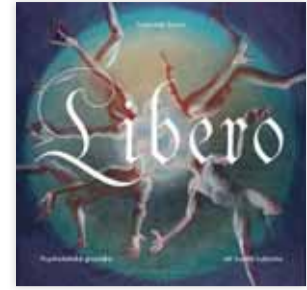
**Petr Profen Mareš**



**Jan Slaviček, Eduard Kubů**  
**Politika v družstvech – družstva v politice**  
Academia 2024, 368 s.

Na konci loňského roku vydalo nakladatelství Academia knihu Politika v družstvech – družstva v politice, analyzující „komplikovaný vztah“ obou titulních fenoménů v době první republiky. Historici Jan Slaviček a Eduard Kubů v publikaci navazují na své starší bádání o hospodářských dějinách v českých zemích, ve Slavičkově případě přímo v oblasti družstevnictví. Kniha je volným pokračováním kolektivní monografie Ve znamení svépomoci a solidarity a dalším výstupem výzkumného projektu zaměřeného na vztah družstevnictví a politiky mezi světovými válkami. Autoři se pustili do nelehkého úkolu: kromě samotného propojení družstevnictví a politiky museli vzhledem k tomu, že se danému tématu v české historiografii zatím nedostalo větší pozornosti, první část knihy věnovat základním faktům o právním rámci družstev, jejich struktuře a vývoji, ale také veřejnému obrazu v tisku. Tato faktograficky nabitá část může do budoucna posloužit i jako příručka pro další badatele a badatelky. Teprve po tomto oddílu přichází na řadu vlastní téma, totiž vztah mezi družstevnictvím a politikou. Autorská dvojice se k němu dostává analýzou politických programů i podrobným rozбором družstevních svazů, jež byly důležitým prostředkem mezi družstvy a politickými stranami. Přes některé méně přesvědčivé a repetitivní pasáže se podařilo vykreslit plastický obraz složitých a proměnlivých vazeb, jež ukazuje, jak významnou roli družstevnictví v meziválečné československé společnosti hrálo.

**Boleslav Šmejkal**



**František Štorm**  
**Libero. Psychedelická groteska**  
Malvern / Severočeské muzeum v Liberci 2025, 256 s.

Libero byl název výstavy hudebníka, typografa a výtvarníka Františka Štorma v libereckém muzeu, představující jeho malby, které dosud stály ve stínu jeho grafické tvorby. Stejnomená kniha ale vyšla až později a kromě olejomalby a volného umění v ní najdeme tvůrčí všehochuť z posledních zhruba pěti let. A je to sklizeň pestrá, až oči přecházejí. Štormovy komentáře doprovázejí každý z výtvarných cyklů či momentálních zálib a objasňují inspiraci i kontext vzniku svobodného i užitého umění: nových typů písem, ilustrací (nejdříve zde i hoffmannovský linoryt z obálky A2 věnované LSD) nebo i firemních grafických identit (třeba nezaměnitelného vizuálu pivovaru Chřtí). Častým formátem je poměrně komplikovaný phenakistoskop, což jsou kresby, jež lze oživit točivým pohybem. Díky množství akvarelových i fotografických skic k olejům autor podkřívá průběh tvůrčího procesu, a rychlé črty také doplňují deníkové zápisky z dalekých cest, ale i od rybníka za barákem. Jak se ukáže, zmíněný rybník obývají slizovité vodní organismy bochnatky, které příkladně transmutojí do fantasmagorických stvoření jedovatých barev. Osobně nicméně příliš nechápu hudební projekt Maldorör Disco, v němž se Štorm spojil s dekadentním mašiblem Kamilem Princem a jenž bude asi podobně zbytný jako „kontroverzní projekt“ Mortal Kabinet. Naštěstí jde jen o jednu z nespočtu umělcových aktivit, takže si v knize raději čtme o sbírání lysohlávek a těšme se ze svědectví o nespoutaném vnitřním pužení k tvorbě a niterných prožitcích synestezie.

**Karel Kouba**



**Jednotka (Task)**  
Tvůrce Brad Ingelsby, USA, 2025, 7 epizod  
Premiéra na HBO Max 7. 9. 2025

Po seriálu Mare z Easttownu (2021) přišel Brad Ingelsby s dalším chmurným seriálovým krimi dramatem z východního pobřeží Spojených států. Už první záběry na popelářský vůz pomalu kroužící ulicemi ukazují periferii Filadelfie jako bezútěšné místo. Místní popeláři ovšem nejsou pouhými sběrači odpadu. Využívají pytle s nevábným obsahem jako zdroj informací a poté přepadávají vytipovaná doupatka narkomanů a dealerů. Tedy do té doby, než jedna noční akce skončí masivním krveprolitím a šéf celé party Robbie se ocitne doma s vyděšeným malým chlapcem, který zatím netuší, že právě přišel o rodiče – a že Robbie je zodpovědný za jejich smrt. Když se případem začne zabývat vyšetřovatel FBI Tom, jenž se po dlouhé době vrací do terénu, oproti očekávání se nerozjede jen tradiční procedurální krimi. Ingelsby spíše vykresluje tragický portrét dvou traumatizovaných hrdinů, neboť oba si prošli různými rodinnými neštěstími a ztrátami. Tom Pelphrey ztvárnil Robbieho jako zlomeného muže, který se chce postarat o zbytek své rodiny, jakkoli je zároveň plný hněvu a vydal se na temnou cestu. Podobně intenzivní je Mark Ruffalo v roli neměně pochroumaného Toma. A také tým, který vede, je plný hrdinů a hrdinek, kteří se vyrovnávají sami se sebou. Navzdory intenzivním akčním scénám a dějovému spádu je tak Jednotka v posledku především pomalý, žalem prostoupený portrét periferie jako světa bez budoucnosti, kde jediným místem oddechu je skrovný zabahněný rybníček za humny.

**Tomáš Stejskal**



**Hidden modernism**  
Leopold Museum, Vídeň,  
4. 9. 2025 – 18. 1. 2026

Výstava Hidden modernism přibližuje zásadní vliv, který měly na moderní evropskou malbu okultní směry přelomu 19. a 20. století. Na své si přijdou studenti theosofie či nadšenkyňe do spiritistických seancí. Zvláštní pozornost si zaslouží dobové fotografie duchů a dalších nadpřirozených jevů stejně jako podrobný průzkum osobních knihoven, ve kterých se mísila hermeneutická nauka s blízkovýchodními náboženstvími a nejnovějšími poznatky vědy a techniky. Výstava je svým záběrem vyčerpávající a nabízí komplexní pohled na novou spiritualitu, která moderní umění formovala více, než je z klasického kunsthistorického výkladu zřejmé. V jádru dobových spirituálních hnutí stojí často umělec-génius, který přijímá roli nového kněžstva, komunikuje s múzami a zprostředkovává obyčejným lidem kontakt s nekonečnem. Na výstavě nechybějí díla Egona Schieleho a dalších vídeňských klasiků, ale také malby Františka Kupky, Edvarda Muncha nebo Vasilije Kandinského, dokládající, že nadšení skrytými, paranormálními rozměry reality se v tomto období šířilo po celé Evropě. Přestože kurátoři připomínají, že skupiny a sekty, které kázaly odvrácení od zkažené moderní společnosti, četly Nietzscheho a hlásaly příchod Nového člověka, často skončily v národněsocialistických hnutích propagujících čistotu rasy v duchu hesla „Blut und Boden“, v závěru výstavy se tomuto vyvrcholení vyhýbají a zůstávají raději u projevů, jež vedly k expresionistickým a abstraktním stylům – odvrácená strana těchto myšlenkových proudů tak zůstává jen naznačena.

**David Bláha**



**Amálie Dvořáková, Diviška Rysová a kol.**  
**Ujme pikle**  
3+KK, Brno, psáno z reprízy 24. 9. 2025

Žil, byl jeden věhlasný a sebestředný hrdina Robin Hood (Petr Erhart), který bohatým bral, chudým dával a před žádnou výzvou se nezastavil. Sličná panna (Ema Červenáková) ho krátce po jejich seznámení upozorní, že tomuto světu vládne obávaný a všemocný „vévoda Systém“, jehož nikdo nedokáže přemoci. Protagonista se tak ocitá v prostředí obchodních domů plných bezduchých zombíků živících se chemicky upraveným kuřecím masem v akční slevě... Inskenační tým vedený Amálií Dvořákovou a Diviškou Rysovou vychází z různých mytologických příběhů o Robinu Hoodovi. Prostřednictvím několika úderných výstupů herci ukazují, jak vládnoucí Systém zotročuje, vykořisťuje a utlačuje všechny poddané ve svém království. Sledujeme, jak jsou chudí lidé dohnáni k dárcovství krve či plazmy, případně k prostituci, aby získali alespoň minimální finanční prostředky nutné k přežití – i to jim však Systém komplikuje svými kapitalistickými mechanismy. Tvůrčí tým se razantně dotýká i krize bydlení, která je už sama o sobě bizarní, inscenace však tuto skutečnost dotahuje tím, že vedle sebe staví předražené nájemy a absurdní bytové podmínky. V závěru představení se chvíli zdá, že jedinou možností je smířit se se světem a hledat štěstí v sobě samých, pak ale přichází prudký zvrát spojený s nihilistickým koncem. Nezbyvá než si uvědomit, že tohle není žádná pohádka, ale realita.

**Milan Hábl**



**Gwenno**  
**Utopia**  
LP, Heavenly 2025

První poslech nového alba Gwenno Saunders může být matoucí. Zasněný, dreampopový zvuk, upomínající na Cocteau Twins a další projekty, které v osmdesátých letech vycházely na britském labelu 4AD, může – v duchu názvu desky – evokovat útek do jakéhosi ideálního světa. V případě Gwenno je ovšem utopie spíše „ne-místem“, jež nelze realizovat v žádném konkrétním časoprostoru. Hledání „jiného světa“ na pomezí neexistence je s tvorbou velšské hudebnice spojeno dlouhodobě. Připomeňme, že většinu písní své předchozí desky Tresor (2022) zpěvačka nazpívala v kornštíně, dnes už téměř zaniklém keltském jazyce. Problém, k němuž zde Gwenno odkazuje, by mohl být formulován následovně: pokud chceme mluvit o politických tématech, musíme najít řeč, kterou by je bylo možné reflektovat. Běžně užívané jazyky, typicky angličtina, jsou už natolik opotřebované, že nedokážou reprezentovat pocity, které zakoušíme. Aktuální nahrávka nicméně nabízí o něco pozitivnější pohled: naznačuje, že pokud se na chvíli vzdálíme realitě, osvoďme se i od bariér, jež nám brání naši zkušenost adekvátně reflektovat. Utopie, jak ji Gwenno předkládá na svém čtvrtém albu, je především intimním prostorem, kde se můžeme setkat sami se sebou. V tomto „původním vnitřku“ pak písně dovedou působivým způsobem promluvat o důležitých (a v důsledku politických) tématech, jako je vztah k vlastní historii, sebeurčení nebo mateřství, aniž by sklouzávaly ke sloganům či deklarácím.

**Benjamin Slavík**

HOVORY Z REZIDENCE  
SCHLECHTFREUNDA2 – DOBRĚ  
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 1250 Kč / 26 čísel

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

roční předplatné pro knihovny – 899 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 699 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 329 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 2124 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

Předplatné objednávejte na adrese [distribuce@advojka.cz](mailto:distribuce@advojka.cz)Více informací najdete na [www.advojka.cz](http://www.advojka.cz)

## eskalátor

Zážitek z koncertu souboru Klang Systematik se mi spojil s Rimbaudovou básní Spáč v úvalu: „Vojáček bez čapky a s nachýlenou šíjí / spí s ústy dokořán v modravé řeřiše, / pod mráčkem, z kterého se proudy světla lijí / až na zem do trávy, kde leží na břiše. / Má nohy v kosaticích, spí, usmívá se sladce, / jak děcko v nemoci, když přitulí se k matce.“ Obraz spáče v přírodní scenerii se pak dále rozvíjí, dokud se neukáže, že „dvěma ranami má prostrfelený bok“.

V pražském DOXu 26. září na opozdilého návštěvníka čekal výjev, který na koncertech soudobé hudby rozhodně není obvyklý: publikum rozvalené na polštářích či matracích v nepravidelných skrumážích po levé a pravé straně sálu. Uprostřed byly položeny čtyři reproduktory otočené vzhůru a nad každým ze stropu visel mikrofon. Jen co jsem se svalil na místo poblíž jednoho z repráků, byl jsem upozorněn, že se musím posunout o kus dál, abych nedostal mikrofonem do hlavy. Pak mi už nic nebránilo ponořit se do nevědního zvukového zážitku, jež přinesly skladby ústředních představitelů hudebního minimalismu – Pendulum Music (1968) Steva Reicha a Music with Changing Parts (1970) Philipa Glasse.

Orchestr Klang Systematik si ve své první koncertní sezóně, během níž kromě zmíněných děl představí ještě skladby Luigiho Nona, Nicolý Saniho, Bernharda Langa a Williama Basinského, stanovil úctyhodné cíle:

zbořit hranice mezi hudbou, zvukovou instalací a performancí a zrušit omezení pojící se s uváděním tzv. vážné hudby. Velký důraz přitom klade na „audience set design“, o nějž se postarala vizuální umělkyně Jana Nunčič. Možnost poslouchat v pohodlné pozici samozřejmě zásadním způsobem ovlivňuje vnímání hudby. Nic najednou není nemožné. Pokud jste na koncertě s někým, koho máte rádi, nic vám nebrání se k sobě přitulit, a můžete si klidně i zdřímnout. Ať už sál plný ležících lidí evokoval bojiště těsně po bitvě, plné mrtvých a zraněných lidí, anebo situaci před začátkem hromadné soulože (představivosti se meze nekladou), první koncertní večer Klang Systematik byl jednoznačným potvrzením poznatku, že hudba sblízuje.

Jan Klamm

Když byla před půl rokem za zpronevěru unijních financí poslána za mříže lídrně francouzské ultrapravic Marine Le Pen (viz A2 č. 8/2025), hovořilo se o historickém mezníku. Nyní začínáme dějtu. Další přelomovou událostí novodobé historie Francie se stalo odsouzení bývalého prezidenta Nicolase Sarkozyho za zločinné spiknutí v korupční aféře a spolčení s libyjským diktátorem Muammarem Kaddáfím, od nějž získal na svou prezidentskou kampaň v roce 2007 padesát milionů eur. Nejvyšší policajt v zemi (Sarkozy tehdy zastával post ministra vnitra) se nebál zneužít svou moc a po svém volebním vítězství přijal libyjského vůdce v Elysejském paláci. Kaddáfí si tam v prosinci 2007 postavil svůj beduínský stan, ale na pár

slov na téma demokracie a lidských práv prý už nezbyl čas, řekl tehdy francouzským médiím.

Důvod Sarkozyho vstřícnosti k tyranovi, jehož země byla po desetiletí spojována s podporou terorismu, vyšel na světlo o několik let později díky investigativní práci redakce online deníku Mediapart. A nyní se demokracie konečně chopila příležitosti a ke slovu se dostal nezávislý soud. S heslem „Rovnost a spravedlnost pro všechny bez ohledu na rasu, náboženské vyznání, sexuální orientaci nebo společenské postavení“ odsoudil bývalou hlavu státu na pět let natvrdo a bez možnosti odkladu. Pravice křičí, že proces byl zmanipulován, a předsedkyně trestního soudu, která exprezidenta poslala do chládku, čelí výhrůžkám smrti. Hrdý Sarkozy se tři dny po rozsudku ještě stihl v rozhovoru pro praviceový Journal de Dimanche vyznat, že bude bojovat do posledního dechu, a pak si zašel na fotbalový zápas Paris Saint-Germain do Parku princů, jako by se nic nedělo. Třináctého října ale spadne klec a bude to skutečně historický moment.

Marie Sýkorová

Žena bez studu, růže bez vůně, říkávala po večerech moje babička. Každý si musí stát za svou vlastní ostudou, říkával po ránech jeden moudrý alkoholik. Jestli jsou krev a hovna pro fašisty, blití zbylo pro levičáky se slabými žaludky, říkávám já, když na ně myslím.

Ráda se vysmívám přehnaně terapeutické době, ale také se vyžívám ve svých traumatech a stydím se za to. Abych se u toho cítila oprávněněji, jízlivě pročítám cizí autofikce.

Annie Ernaux v Hanbě popisuje, jak mužům, na kterých jí záleželo, oznamovala, že její otec chtěl zabít její matku. Všichni prý zmlkli, nedokázali to přijmout... Nevím, sdělovala jsem to samé několikrát, nikdo však nezmlkl a všichni to přijali až moc rychle. Pak jsem se zase styděla, jen o trochu víc.

Naučila jsem se ale fráze, kterými získávám slovní kontrolu nad milostnými okamžiky. Na chlapa máš docela malé ruce, zní jedna z mých nejoblíbenějších, a nemusí to být ani pravda. Zfanatizuj mě, žadoním ráda falešně, i když ve skutečnosti toho lze dosáhnout jen rozchodem. Miluju politiku, zdůrazňuju, když cítím neopětovanou emoční angažovanost, ale zrovna tohle myslím vždy zcela upřímně. Nejistěnější pocit vzrušení ve mně opravdu vyvolává odcizující pocit, že se zásadní věci dějí bez mého přičinění. Že se tak směšně lehce podřizujeme tomuhle absurdnímu kolosu. Že nejsem sama, koho naplňuje adrenalin z křiku a převahy.

V jedné z vlastních jízlivých autofikcí konfrontuju povolební vyjednávání s léčbou endometrií. Po deseti letech bolestivého sexu dostane K. oficiální papír s diagnózou a termínem operace. Podpůrnou léčbu jí pojišťovna neproplatí, zato může ze záznamu sledovat detabuizační kampaň minulých vlád zaměřené na diagnostiku této chronické nemoci, což ji svou absurditou uspokojuje. Nikdo už snad nebude K. radit, že se musí napít. Třeba bude s myšlenkami na politiku šukat ještě odcizeneji. Zoon politikon, navíc úplně bez studu.

Kristýna Dziková