

Žít, smát se, milovat
podle Earla Sweatshirta

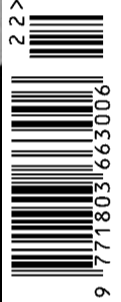
Čau
debile
Virginie
Despentes

s Tomášem Koblížkem
o hate speech
a humoru

Jedna bitva za druhou Paula Thomase Andersona

reportáž z kraje
hořícího kamene

Ilustrace Alexey Klyuykov, 2025
ISSN 1803-6635



editorial

Mnozí ten pojem rádi používají, aby dali najevo, že jsou v obraze. Když se ale sejdou tři chytří lidé, snadno se může stát, že jej každý bude chápat trochu jinak. Jeden v něm spatřuje naprostý výsměch všemu, včetně samotné ironie. Druhý jej chápe jako cestu k větší upřímnosti, ovšem s vědomím jejích limitů. A třetí ho může považovat za způsob, jakým pod rouškou humoru pronikají do mainstreamu kontroverzní témata. V nové Ádvoce jsme se rozhodli prozkoumat termín postironie, který je už nějakou dobu v oběhu, ale zatím se mu u nás nikdo uceleně nevěnoval.

Stává se, že výraz, který měl pojmenovat nový fenomén, namísto toho vyvolává nový zmatek – a svým způsobem je tomu tak i u postironie (jak ironické, že?). Jako každý pojem s prefixem post- odkazuje k něčemu, co chce překonat, a přitom v tom zároveň setrvává. Poprvé se objevil v přemýšlení o literatuře během devadesátých let. Už tehdy začali někteří autoři, jako byl americký prozaik David Foster Wallace, pocívat přesytnost postmoderní ironií, která všechno jen podvrátí a zpochybní. Mluvílo se o nástupu „nové upřímnosti“, která ale nemohla znamenat naivní návrat před postmodernu (tak jako už Friedrich Schiller na konci 18. století věděl, že se nelze jen tak vrátit od „sentimentálního“ básnictví k „naivnímu“). O tom, co přináší „post-postmodernu“ a jak tato debata probíhá v tuzemské literatuře a literární vědě, píše Tímea Zvolánková.

V poslední době je pojem postironie spojován spíše s internetovou kulturou memů a diskusních fór. Jak připomíná v eseji Matouš Hrdina, vyhocená ironie byla doménou mileniálů, kteří začali „rozumět internetu“ a báli se ztrapnění a cringe, kdežto mladší generace už vyrůstala jen online a přistupuje k ní jinak – i když ale často ironii mísí s upřímností (a to způsobem, který starší ročníky těžko chápou), pořád pro ni zůstává výhodnou komunikační taktikou. Zároveň se z internetové postironie postupně stala politická zbraň, které se obratně chápe krajní pravice, jak v rozhovoru přibližuje filosof Tomáš Koblížek. V Česku jsou toho aktuálně



Ilustrace Vít Svoboda

plná média, jen to tak většinou nedovedou nebo nechtějí pojmenovat. Hranatý uchažeč o ministerské křeslo odbyvá své starší příspěvky velebící nacismus jako „humory“, ale jakmile se objeví skuteční antifašisté, jde najednou údajná švanda stranou a jeho hnutí je klidně označuje za teroristy. Zatím je to bohužel efektivní způsob, jak získat co nejvíc prostoru pro mediální legitimizaci nejruznějších druhů šovinismu.

Postironie se ale dá zmocnit i v mnohem pozitivnějším smyslu. Kamila Schewczuková píše o folklóru jako o fenoménu, který nemusíme přenechávat ultrakonzervativcům a můžeme se v něm postironicky zabydlet, Jonáš Kucharský a Petr Uram se zamýšlejí nad nečekanou upřímností v hudbě dvou amerických interpretů. Na postironické tendence v diskusích o výtvarném umění, jež se – podobně jako sebereferenční jazyk memů – tak trochu zapouzdřilo před světem, se zaměřuje Barbora Ilič: „Smějeme se spolu, proti sobě i pro sebe a zbývá jen doufat, že neskončíme v předem prohrané soutěži o to, kdo se bude smát poslední.“

Smějte se s námi, milé čtenářstvo. Myslíme to smrtelně vážně!

Michal Špína
Štěpán Truhlařík

Věra Michálková a Ladislav Pallas

Procházka městem

Jdu naší ulicí a prohlížím si nápisy nad vchody. Víím, že papír, pohlednice a dopisní papíry dostanu v papírnictví, prádlo a pletené zboží v obchodním domě Prior. Zastavím se u výlohy obchodu obuví a prohlížím si boty. Vedle je malá dílna závodu Vkus. Naproti ve výkladní skříni prodejny Kniha si můžeme prohlédnout obálky knih. Do půl ulice voní čerstvé pečivo z cukrárny a pekárny, která dodává rohlíky do mlékárny, do Pramenu i do samoobsluhy. Proti prudkému letnímu slunci si koupím tmavé brýle v Oční optice. Na posledním domě naší ulice je nápis: Zubní ambulatorium OÚNZ.

Z 13. vydání Diktátů a pravopisných cvičení
vybral Elsa Aids

z obsahu

- 4 **Debil, můj kámoš.** Nejnovější román Virginie Despentes / Matěj Mětelec
- 5 **Melancholie neviditelných břemen.** Próza Jiřího Maršálka Zvěsti ze světa po žití / Karel Kouba
- 5 **Pod postel /** sloupek Matouše Jalušky
- 6 **Pozor, citlivky!** Poznámky k úprimnosti a ironii v současnej próze / Tímea Zvolánková
- 7 **Výbuch, který změnil svět.** Projekt Manhattan v Divadle pod Palmovkou / Štěpán Truhlařík
- 8 **Láska a revoluce.** Film Jedna bitva za druhou Paula Thomase Andersona / Martin Šrajjer
- 9 **Bez nutnosti překladu.** O filmovém dramatu Slyšíš mě? / Petra Chaloupková
- 9 **Make It Make It Don't Fake It!** / filmový zápisník Tomáše Stejskala
- 11 **Omg wtf tralala.** Autorský folklór v současné české a slovenské hudbě / Kamila Schewczuková
- 12 **Mezi memem a vyznáním.** Hudba v době algoritmické pozornosti / Jonáš Kucharský
- 13 **Žít, smát se, milovat.** Postironický obrat amerického rappera Earla Sweatshirta / Petr Uram
- 15 **Ztratit se ve vlastním odrazu.** Jak vypadá postironická kritika současného umění / Barbora Ilič
- 18 **Brát věci vážně se dnes nevyplácí.** (Post)ironie jako komunikační taktika a kolorit doby / Matouš Hrdina
- 20 **Svoboda slova je téma pro každého.** S filosofem Tomášem Koblížkem o hate speech, dezinformacích a humoru / Matěj Mětelec
- 22 **Všechno začíná /** povídka peruánské spisovatelky Kariny Pacheco
- 25 **Víc než jen trosky.** O architektonickém průvodci Charkovem / Miroslav Tomek
- 26 **V kraji hořícího kamene.** Proč se v Estonsku těží a spalují ropné břidlice? / reportáž Michala Špíny
- 28 **Věčný návrat měšťáctví.** Osmnáctý svazek Velkých dějin zemí Koruny české (1956–1967) / Vojtěch Čurda
- 29 **Je čas na pesimismus.** Pustina našich vyhlídek v éře AI / Aleš Grim
- 30 **Chvála autokorekce.** Stručná historie sítí podle Yuvala Harariho / Jakub Rákosník
- 30 **Atomový stát /** sloupek Edvarda Sequense

**PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
5. LISTOPADU 2025**

Kam táhne pohnuté Česko?

PETR FISCHER

Když se před dvanácti lety poprvé přihlásilo o slovo politické hnutí miliardáře Andreje Babiše, byla česká politická scéna ještě přehledná. Dětila se snadno podle tradičních pravolevých ukazatelů, tedy zejména podle vztahu k získávání společného bohatství a jeho přerozdělování. Pro oživení paměti: Babiš se tehdy stavěl hrdě k pravicovým liberálům, teprve později se stal liberálem levicovým, až dospěl k podivné verzi národně motivovaného socialismu. Stačilo dvanáct let a na místní agoře, kde se politické věci probírají a rozhodují, nezůstal kámen na kameni. Politice vládnou různorodá hnutí, kterým se nutně přizpůsobují i klasické politické strany, jež právě už dávno klasickými nejsou, a dokonce si (jako STAN) ani strany neříkají. A to navzdory tomu, jak připomíná Petr Pithart, že ústavní zákon s hnutími původně vůbec nepočítá. V článku 5 se totiž jasně píše, že „politický systém je založen na svobodném a dobrovolném vzniku a volné soutěži politických stran respektujících základní demokratické principy a odmítajících násilí jako prostředek k prosazování svých zájmů“.

Dominance hnutí, vznikajících ad hoc, podle momentálních pohnutek, a vzápětí se transformujících, je jasně patrná i na výsledku říjnových parlamentních voleb. Vládu sestavují výhradně hnutí. Ačkoli SPD je oficiálně Stranou přímé demokracie, jedná se o hnutí nabalené na postavu lídra Tomia Okamury, bez něhož by skončilo. SPD se ve volbách ještě více rozdrobila tím, že na sebe nabalila další pseudostranické solitéry, mediální figury reprezentující jiná pohnutková hnutí moci. Ostatně i ANO stojí a padá s Babišem a Motoristé se svou „ikonou“ Filipem Turkem, jak čestného prezidenta Motoristů označil jejich předseda Petr Macinka.

Propojit tři odlišná hnutí různorodých zájmů, stylů a naladění do společné vlády musí být těžší než propojovat klasické strany, které jsou neseny poměrně jasným ideovým vymezením, takže hranice a překryvy jsou vidět hned. Co ale – kromě vůle k moci, touhy vládnout – spojuje tato tři hnutí?

Pojítkem není snadný odpor vůči odcházející vládě Petra Fialy, to je pouhá záminka okamžiku. Spojujícím je odpor k figuře „klasické politiky“, popření představy, že politika je komplexní procedurou vyjednávání, v němž jednající musí přijímat postoje a východiska druhého, občas vyhrát, občas ustoupit a zohlednit menšinu, přičemž všichni respektují společný rámec jednání, jenž je takto společným zájmem všech. Něco takového je dnes politická iluze, nostalgie po starých dobrých časech, které tak dobré nikdy nebyly, i když, a to byla jejich hlavní výhoda, byly přehledné a předvídatelné.

Jediným skutečným tmelem vznikající trojkoalice je odpor k vnějšímu, nikoli k vnitřnímu nepříteli. To on spojuje, svazuje, proplétá tuto trojici dohromady (ano, tak lehce se ty dávné metafory v postdějinné době vnučují). Premiér Fiala jako soupeř je také spíše „prodloužená ruka Bruselu“, jak o tom mluvilo jiné, ve volbách neúspěšné hnutí Stačilo!, ale jak to tvrdí i SPD, ANO nebo Motoristé, kritizující napojení končící vládní garnitury na vedení Evropské komise Ursuly von der Leyen a na všechny „temné evropské globalizující síly“, zbavující moci národní státy, bez nichž ale není demokracie, jak tvrdí ideologický otec Motoristů Václav Klaus. Proti těmto „silám pokroku“ se vede boj, jedině na odporu vůči této svazující síle může vzniknout vláda ANOMOTOSPD. ANO a Motoristé jsou součástí frakce Patrioti pro Evropu, a SPD do ní nemožla jenom proto, že se příliš přátelil s Alternativou pro Německo, kterou v Patriotech nechtěla ani Marine Le Pen, která místo přítele Okamury nyní radostně objímá Kláru Dostálovou z ANO.

Patrioti internacionalizují evropská antiprogresivistická (po)hnutí, a dělají to po vzoru svého velkého krásného lídra Donalda Trumpa. Evropské klony si z paprsků svého politického slunce berou, co potřebují. ANO oportunisticky vždy to, co se mu právě hodí (jen adorace Trumpa skrze přítele Orbána Babišovi zůstává); SPD antimigrační étos, který je srdcem její existence; Motoristé antiprogresivistickou arogantní pomstu nadřazených, prováděnou bez většího rozmyslu podle

trumpovské příručky, aniž by kdo věděl, co to je a co to společnosti přináší, a k tomu ještě nenaplněné Klausovy sny o vyrovnaných financích ve světě, který žije a bohatne z dluhu. Na vládu pro silné Česko, v němž bude líp, jak slibuje drtivý vítěz voleb ANO, je to až žalostně málo.

Hnutí pohnula na začátku října Českem, teď se čeká kam. Směr je ale, jak se snažím naznačit, už dán – půjdeme za Silou! Za těmi, kteří si od světa chtějí pod tlakem

všechno brát, protože si myslí, že na to jako silní mají přirozené právo. Za silou přehlížívou a netolerantní, která považuje za plnohodnotné lidi jen ty, kteří jsou jako my, silní. Snad nám Siláci na této trumpovské cestě něco nechají, anebo, jak doufá nová potenciálně vládní trojice, se na ní naučíme sami tvrdě brát.

Vskutku pohnutá zdá se být brzká česká budoucnost...

Autor je publicista.



Ilustrace Anina Mengerová

Místo, odkud se mluví

ŠÁRKA GRAUOVÁ

Brazílie je od samých svých počátků multietnická a multikulturní, ale její literatura dlouho mluvila hlasem jedné, jakkoli vnitřně rozrůzněné skupiny. Podle literárně-sociologického výzkumu, který podnikla profesorka Regina Dalcastagné, bylo v letech 1965–2014 cca 70 procent brazilských románů vydaných v prestižních nakladatelstvích napsáno muži, 90 procent autorů bylo bílých a víc než polovina pocházela z dvojice měst Rio de Janeiro – São Paulo.

Tato čísla ukazují nejen nerovnováhu, ale i etické napětí, které vzniká, když privilegovaný hlas mluví za ty, kteří sami dosud nebyli slyšet. Mluvit něčím jménem není nikdy nevinné: každé takové gesto v sobě skrývá riziko, že se cizí zkušenost promění v kulisu našeho vlastního sdělení.

Letos jsem se poprvé v životě mohla zúčastnit mezinárodního literárního festivalu v Paraty, brazilském barokním městečku, kde se každoročně setkává to neživější z brazilské literatury – té mainstreamové i té alternativní. V Paraty dnes brazilská kultura zní mnohohlasem – počinaje autorkou, která se identifikuje jako „Indiánka světlé pleti“, přes první generaci černošských autorů, o jejichž knihách

se píše v prestižních literárních rubrikách, až po tvůrce pocházející ze sociálně vyloučených komunit. A pochopitelně ženy, jejichž hlas od šedesátých a sedmdesátých let sílí, dnes už nikoli jako výjimka, ale jako spoluurčující tón. Rozšíření literárního pole je patrné nejen v programech a panelech, ale i v edičních plánech a způsobu, jakým se o knihách mluví.

Gayatri Spivak se koncem osmdesátých let proslavila esejem, který začíná otázkou: „Může člověk druhého řádu mluvit?“ Postupem času k ní přibyla další: Jak tomu, co lidé s jinou kulturní zkušeností říkají, naslouchat. Kritika jejich děl – a platí to i pro autory ověčené významnými cenami, jako jsou Conceição Evaristo nebo Jeferson Tenório – bývá někdy vnímána nikoli jako dialog, ale jako útok na ty, kteří se teprve nedávno dostali na výsluní společenské pozornosti.

Názorným příkladem může být spor ohledně románů Itamara Vieiry Júniora, které propojují každodennost brazilského Severovýchodu s duchovní zkušeností afrobrazilských náboženství, a to jazykem, v němž se osobní osud mísí s hlasem společenství. Tam, kde čtenáři zvyklí na psychologickou drobnokresbu vidí patos nebo nedostatky literárního stylu, čtou jiní záznam sdílené paměti a rytmus života,

který dosud stál mimo literární kánon. Spor o poetiku je tu zároveň sporem o to, kdo má právo určovat, co je „dobře napsané“. V pozadí toho všeho se však ozývá ještě složitější otázka: Je naše vlastní literatura opravdu tak univerzální, jak jsme si mysleli?

Afrobrazilská myslitelka a feministická aktivistka Djamilá Ribeiro přišla ve snaze zdůraznit perspektivu opomíjených s konceptem *místa, odkud se mluví* („lugar de fala“). Ten má své obdoby i v evropském postkoloniálním myšlení, Ribeiro jej však posouvá z akademické roviny do každodenní praxe: konkrétního způsobu, jak se mluví, píše a naslouchá. *Místo, odkud se mluví*, se tak dá vnímat jako korektiv hlasů bez dostatečné citlivosti k historickým i současným traumatům druhých, ale také jako měřítko spisovatelského řemesla. Každá výpověď má své souřadnice – je nesena perspektivou omezenou hranicemi vědění vypravěče, jazykem, který může být odvozen od světa postav, nebo být dílem autorské stylizace, stopou mluvení a naslouchání.

Západní literární tradice stojí na tom, že se spisovatel může vcítit do cizí kůže. Defoe napsal *Moll Flandersovou* a Flaubert řekl: „Paní Bovaryová jsem já.“ Zola kvůli *Germinalu* sfáral mezi severofrancouzské horníky, George

Orwell žil s chudými, aby mohl napsat *Na dně v Paříži* a v *Londýně*, a Bohumil Hrabal si vytvářel „umělé osudy“, aby mohl na skutečném dně hledat své perličky. Ostatně, přímo v Paraty jsem se setkala se spisovatelkou Marií Valérií Rezende, řeholní sestrou, která kvůli románu *Quarenta dias* (Čtyřicet dní, 2014) strávila čtrnáct dní na ulici v jihobrazilském Portu Alegre. Jako sedmdesátice nocovala na nádraží, za dveřmi kostelů a v čekárnách nemocnic, aby bez patosu a falešných tónů zachytila propad člověka do bezdomoví.

Psát jen o sobě a čekat, až cizí zkušenost popíše někdo „povolanější“, by byla slepá ulička. Pokud se literatura nemá stát sterilní, musí i většinová autoři hledat cesty, jak psát o tom, co leží mimo jejich bezprostřední obzor – s vědomím mezi vlastní zkušeností a s respektem k jiným formám řeči a dějinné paměti. Univerzalita dnes nevyrostá z přesvědčení o všeobjímajícím pohledu bílého muže, ale z ochoty přiznat, odkud mluvíme, a schopnosti vnímat odlišnost, aniž bychom ji přebili vlastním viděním.

V Paraty jsem zahlédla brazilskou literaturu v pohybu – mezi pódiem a publikem se rodí řeč, která už nemluví za druhé, ale s nimi.

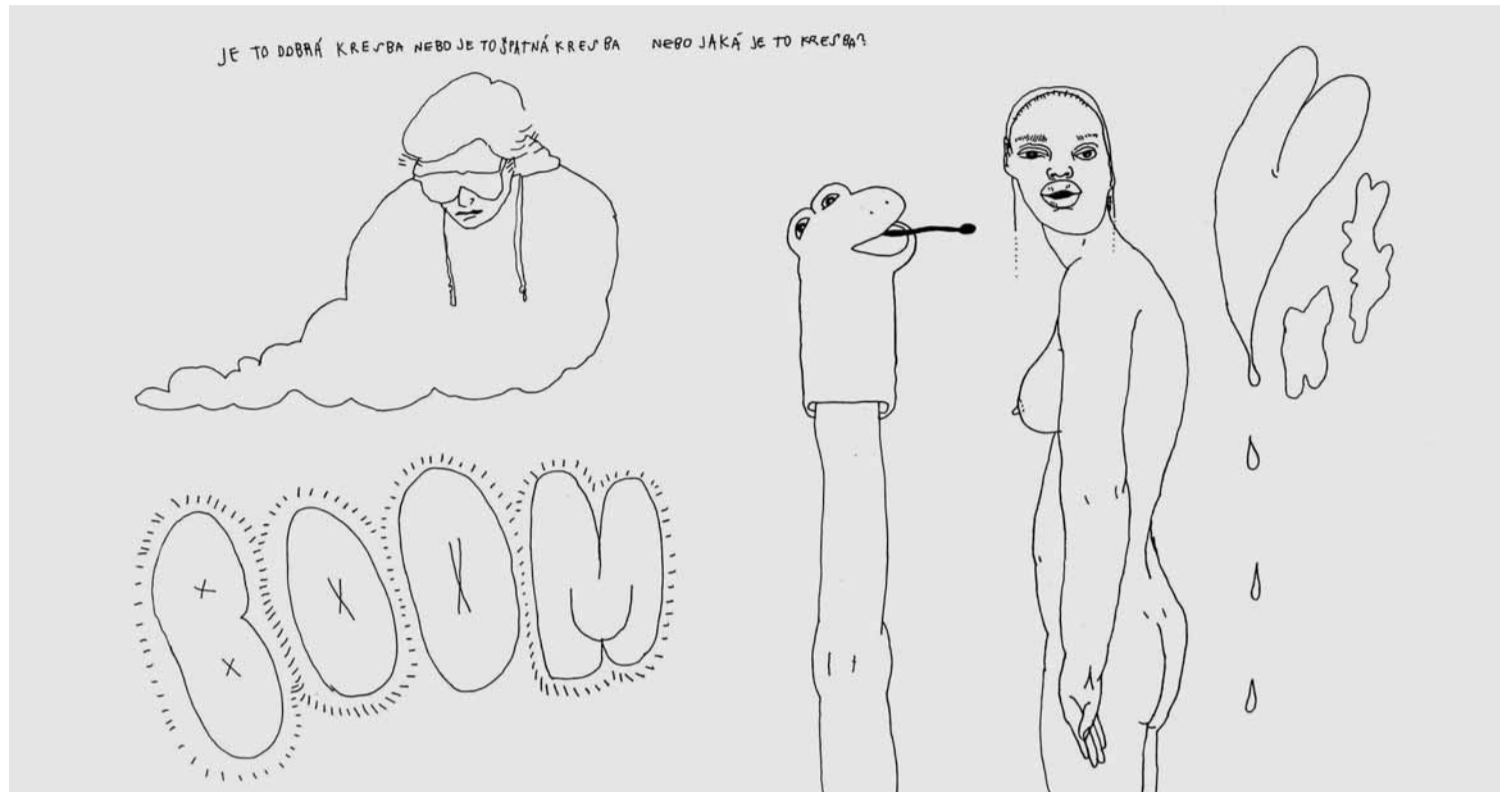
Autorka je portugalistka a překladatelka.

Debil, můj kámoš

Nebezpečné známosti pro 21. století

I nejnovější román Virginie Despentes potvrzuje, že francouzská spisovatelka a režisérka dokáže psát současně o současných věcech, aniž by to působilo, že chce být za každou cenu trendy. Epistolární komedie mravů 21. století nás může naučit, jak se stát empatickými i vůči debilům, nebo přimět přemýšlet o tom, co potřebujeme od vysoké literatury.

MATĚJ METELEC



Ilustrace David Böhm

„Narazil jsem v Paříži na Rebeccu Latté. Ztloustla, přestala se o sebe starat, má odpornou pleť a chová se jako hlučná, sprostá ženská. Člověku z ní akorát zvadne,“ napíše romanopisec Oscar Jayack na sociální síti. Rebecca na jeho komentář zareaguje e-mailem, v němž mimo jiné stojí: „Všimla jsem si, že čím jste vy lidi blbější, tím spíš máte potřebu se rozmnožovat. Takže doufám, že ti děti rozmašruje nákladák, ty budeš bezmocně sledovat, jak chroptí a oči jim stříkají z důlků, a večer co večer tě bude pronásledovat, jak vřeští bolestí.“ Touto výměnou odstartuje román v e-mailech *Čau debile* (Cher connard, 2022) od Virginie Despentes. Už z prvního zkrájení zbraní dvojice ústředních postav je zřejmé, kdo z těch dvou má převahu. Tón obou se ovšem záhy umírní, protože kdyby střet „debila“ a „sprosté ženské“ skončil u obvyklé internetové výměny urážek, sotva by z něj vznikl epistolární román.

Dopisy a eseje

Slavná herečka Rebecca, kterou kvůli věku a nadváze přestali obsazovat, fetuje první ligu. O poznání méně slavný spisovatel Oscar fetuje nanejvýš ligu třetí, zato čelí obvinění v aféře MeToo. Třetí rovinu románu tvoří příspěvky jeho oběti, feministické bloggerky Zoé Katany. Když se do *Debila* začnete, máte určitou chvíli pocit, že držíte v rukou knihu o MeToo, o feminizmu, o komunikaci v internetovém věku a posléze také o vyrovnávání se s covidovou pandemií. Přitom je to stejná kanonáda vybroušených bonmotů a postřehů o stavu světa, jakou dobře znají čtenáři *Života Vernona Subutexe* (2015–2017, česky 2023–2024).

Podobně excentrické a excesivní jako v *Subutexovi* jsou ostatně i hlavní postavy, a také jejich zpovědi, tentokrát adresné, jsou často eseje věnující se řadě různých témat, které s dějovou peripetií nemají vlastně zas tolik společného. Oscar se třeba přiznává k tomu, že prokrastinuje u her na telefonu (těch nejlhbějších), což není tak banální, jak to zní, jelikož vysvětluje, že hlavním důvodem je nemožnost psát a skutečnost, že „už pro svou jednoduchost je psaní těžké a přemluvit se k tomu, abys začala, ti zabere všechen čas“. A asi těžko najdete v současné literatuře či publicistice lepší shrnutí polarizace na internetu, než podává Rebecca Latté: „S internetem je ten problém, že lidi, co tě cení, nemají takovou potřebu to vykřičet do světa jako ti, co by tě nejradši dali oběsit. (...) S internetem přišel dojem, že karty jsou rozdáné jinak, že můžeme zakročit. Rychle nám došlo, že nejúčinnější způsob, jak zakročit, je urážet.“

Debil umí překvapovat, třeba když covid a izolaci podává jako pozitivní zkušenost (oba protagonisté přestávají fetovat). Přestože byste řekli, že coby literární námět se pandemie vyčerpala ještě za doby svého trvání, Despentes dokáže aktuální témata (román vyšel původně v srpnu 2022) uplatnit způsobem, který nevyvolává dojem, že je pouze exploatuje. To je na jejím psaní možná vůbec nepřitažlivější: dokáže psát současně o současných věcech, aniž by to působilo, že chce být za každou cenu „trendy“.

Stejně rychle jako přejde ústřední dvojice z urážek a výpadů k nostalgickým vzpomínkám na mládí a pak dál a dál, se rozšiřuje pole, které Despentes ve svém zatím posledním románu pokrývá. Epistolární román, jenž esejistickou formou prozkoumává (občas krajní) polohy mezilidských vztahů, ať už rodinných, nebo přátelských, odpovědnost, změnu, odpuštění a uzdravování, v něčem připomíná Laclosovy *Nebezpečné známosti* (1782, česky 1968). Podobně jako Laclos řeší Despentes závažné morální otázky své doby, přičemž morálka jejího románu se vymyká obecné představě (dokonce řadě různých představ) o dobrých mravech.

Debil nebo idiot

„Nemůžu se rozhodnout. Jsi totální idiot, nebo poloviční génius? Ta hranice je často tenká,“ píše Rebecca Oscarovi. Mužské postavy jsou u Despentes obecně větší idioti, paradoxně jim však dokáže projevit o to více empatie. A možná právě proto. Už v *Subutexovi* platí, že Despentes dokáže své postavy napsat tak, že pochopíte i toho největšího debila. A nakonec ho stejně odsoudíte, jelikož vzápětí provede něco výjimečně proradného nebo odpudivého, a své sympatie si schováte pro jiné postavy. Ale sympatie a empatie jsou dvě různé věci – Despentes ve svých románech s bravurou dokáže to, co by měla umět každá literatura hodná toho jména: ukázat nám svět očima někoho jiného. Na tom, že to funguje i v češtině, má opět velkou zásluhu excelentní převod Petry Zikmundové, která oplývá nevšedním nadáním pro přirozenou lokalizaci působivě bezprostřední (a ve skutečnosti pečlivě konstruované) spisovatelčiny prózy.

Vedle genderu tu opět hraje důležitou roli i třída, a právě v souvislosti s třídní perspektivou překvapivě Oscar dokáže válcovat Rebeccu. Ta se uchyluje k poněkud dutě znějícím tirádám proti boháčům: „Proto potřebuji vytvářet tolik bída. Aby měli jistotu, že jim

někdo závidí, protože bez závidy chudých není štěstí bohatých pouze neúplné, ono úplně zanikne.“ Oscar na rozdíl od Rebeccy, která se vždy cítila samozřejmě vyvolená ke slávě a úspěchu, zůstal vždy neseběvědomým páriou, a proto je na třídní rozdíly citlivější: „Jednou jsem psal scénář s režisérem svého věku, který měl v životě jedinkrát letní brigádu, a to na recepci luxusního hotelu – mluvil o tom, jako by zažil válku.“

Jestliže bohatství a úspěch působí v románu venkoncem jako jámy, které si sami nadšeně kopáme, abychom v nich uvízli podobně jako v čím dál těsnějších identitách, jejich sevřenost překonávají překvapivě drogy. Alespoň podle Rebeccy, když empaticky prohlašuje: „Kalba je extrémní sport. Musíš chtít vyhodit do povětří všechny svoje identity. Genderovou, třídní, náboženskou, rasovou.“ Postupně však její nadšení opadá, a konstatuje: „Pro mě jsou drogy země ve válce – přinášejí utrpení, ničí, ale něco se děje.“ A nakonec i Rebecca přistupuje na to, že skořáčku debility lze prorazit také za střízlivá.

Lepší než život

Oba protagonisté jsou podobně jako postavy *Vernona Subutexe* cosi jako obrazy v nadživotní velikosti. Jsou větší a do značné míry i lepší než život, jsou ve svých dopisech až příliš virtuózními stylisty, ale to vše právě proto, aby mohli jisté aspekty života zachytit. Zároveň jsou do nemalé míry literárními typy soudobé Francie, představiteli kulturní třídy brodicí se zoufalstvím středního věku. V tomto smyslu lze mluvit o symetrii jejich jinak odlišných selhání, především o tom, že zůstávají i v nich inteligentní. I když se chovají naprosto debilně, nejsou hloupí a nesehali pro absenci intelektu, ale bez ohledu na něj, z příčin, jež nikdy nebyly pod jejich kontrolou, protože nebyly vědomé.

Román končí možná až příliš pohodovým (anglicky by se řeklo „feel good“) závěrem. „Já vím, je to debil. Ale je to můj kámoš. Spousta mých kamarádů jsou volové. Podle mě to bude tím, že jsem sama celkem kráva,“ vyznává se Rebecca, a vy přemýšlíte, jestli po vši té neskuřečně vtipné kousavosti je happy end to, co *chcete*. Možná je ale právě tím, co občas i v takzvané vysoké literatuře *potřebujeme*, protože v dnešní době je velmi snadné uvěřit tomu, že dobře nemůže dopadnout už vůbec nic.

Virginie Despentes: *Čau debile*. Přeložila Petra Zikmundová. Vyšehrad, Praha 2025, 248 stran.

Melancholie neviditelných břemen

Maršálkovy Zvěsti ze světa po žití

Spisovatel Jiří Maršálek napsal zatím nejrozsáhlejší knihu, psychologický román. Ukazuje se zde jako pozoruhodný literární zjev, který si píše po svém: vyhýbá se módním vlnám a nebojí se napsat klasicky působící košatou prózu o vině, beznadějně strnulosti, lidském rozkladu a o tom, co se může skrývat za naším světem.

KAREL KOUBA

Čtvrtá próza Jiřího Maršálka *Zvěsti ze světa po žití* se odehrává v druhé polovině šedesátých let v příhraničních lesích nedaleko zapadlé horské vesnice. Libor přichází do domu svého bratrance Petra, který se žije jako hajný. O minulosti postavy nic moc nevíme, ale jisté je, že na periferii republiky utekl z jižní Moravy před jakousi hrozbou. Ze střídavě troušených náznaků se záhy dozvídáme, že „smrt jeho cestu začala a vykazala ho z domova do míst, kde polomrtví lidé prožívají pár opakujících se chvil v prostředí stejně zašedle umrlém jako jejich ovdovělá představitost“. Podobně excesivních vět je v knize spousta a je třeba upozornit, že povětšinou nepůsobí nepatřičně: opisují různými rozvázně vršenými sledy slov rezignovanou marnost, strnulost a jakýsi paralyzující, mátožný stav mysli, v jehož zajetí postavy knihy prožívají své životy.

Napětí roste

Zvěsti ze světa po žití jsou starosvětsky literární, tragický příběh úpadku. Děj plyne pozvolna tempem klasiků, rozvázně, bez výstředností a zbytečných zkratk. Zručný vypravěč s citem pro detail zároveň nedává prostor nadsázce nebo ironii: vše je tíživě vážné, archaicky předurčené, prodchnuté beznadějí, později i strachem, šílenstvím a rozpravami o ustrojení našeho světa. Jako by se vše odehrávalo v černobílém filmu z dávných dob, jemuž dominují dlouhé záběry na gesta a lidské tváře, zrůzněné nesnesitelným vnitřním napětím nebo nepochopitelným zápalem.

Často se tu odkazuje k záměrně zamlčeným nebo nejasným epizodám ze životů postav, ale jejich podstata se odhaluje pomalu a jako by ledabyle, pravda se rozmývá s hospodskými klepy a pomluvami – a napětí roste, až se v polovině knihy děj překvapivě přelije do roviny náboženského blouznění a vše se začne ještě zřetelněji rozpadat. Na čtenáře dotírá nekontrolovatelné chování některých postav, popis vyšinutých detailů a zdánlivě nesmyslných vzorců chování. Dlouho netušíme, do čeho se „namočil“ Libor ani jak je jeho prohřešek závažný, a podobně je tomu u ostatních postav, které často žijí s nějakým více či méně zjevným proviněním, případně je obklopuje nimbus tajemství.

„Melancholie neviditelných břemen, která tiskla jejich těla k hlíně, přecházela i na něj,“ sděluje vypravěč o Liborovi nedlouho

po příchodu do bratrancevy hájovny. Bezvýhodná atmosféra, již lze považovat za tmel příběhu, souvisí s žánrem, k němuž se autor hlásí. V medailonu se píše, že se Maršálek hlásí k tradici filosofické a psychologické prózy. Pokud bychom chtěli hodně zjednodušovat, jeho povedená novela *Lenost* (2022; viz A2 č. 6/2023) odkazovala spíše k proudu filosofickému, kdežto *Zvěsti ze světa po žití* více akcentují psychologické motivace postav a noří se do hlubin jejich prožívání. Ovšem v Maršálkově provedení je to trochu dvojsečné: ačkoli jsou hojně rozebírána nitra vesničanů i jejich úděl, spousta zásadních faset zůstává zamlčená. To ovšem nelze chápat jako výtoku; „děravost“ postav a jejich neproniknutelnost je díky vytvořenému kontrastu veskrze funkční.

Život je dutá skořápka

„Jedni dychtí po jakési hloupé svobodě, druzí těm prvním vypalují domy a třetí se na kolenou kají za něco, co ani nikdy neudělali.“ A přitom je život jen „prázdnota, nesmyslná, dutá skořápka bez významu“. Složitě lidské typy, mnohdy se záměrně vyhocenými motivacemi, některé až groteskně zdeformované

a zavrženíhodné, se tu setkávají v nelichotivě líčené venkovské komunitě. Po večerech se nekontrolovatelně chlastá, což zpravidla končí buď nevěrami, nebo zbesilými rvačkami. Ony ožralé momenty, v nichž se bezuzdně žvaní a lidské emoce i prožívání času se začínají řídit nevyzpytatelnými zákonitostmi, zvládá Maršálek popsat s pozoruhodnou přesností, stejně tak náboženské vytržení hraničící s bezbožným šílenstvím a následný pád člověka na úplné dno. Ale navzdory tomu všemu nakonec zbude i trocha místa pro soucit a laskavost.

Ačkoli se autor nebojí velkých a těžkých témat, pokud čtenář přistoupí na vypravěčský étos vycházející z pomalé, vážné, starosvětské ztuhlosti, nenajde moc slabých míst: dialogy navzdory své závažnosti fungují, hojně rozpravy o povaze světa většinou nepůsobí banálně a příběh dokáže zaskočit celkem překvapivým zvratem i několika odhaleními. Maršálek je literární zjev, který se vymyká módám a trendům; píše si svoje, a i když se to někomu nemusí zamlouvat, dělá to dobře.

Jiří Maršálek: *Zvěsti ze světa po žití*. Odeon, Praha 2025, 288 stran.



Ilustrace Silvie Vavřínové

Na mezi

Pod postel

MATOUŠ JALUŠKA

„Pořádek musí být,“ řekla babička – a zakopla hovno pod postel,“ praví se v jednom z těch napůl vtipů a napůl aforismů, které jsme si říkali na prvním stupni základní školy a smáli jsme se tomu hovnu, protože na nás tehdy ještě působilo podvratně. Vtipy jsou zaseklé do podvědomí jako azbestová špona, občas se pohnou a zabolí. Připomenou se. Pořádek musí být...

Na postelích, okolo nichž je uklizeno a pod které se nikdo nedívá, se vážou uzly lidských životů. Odvíjejí se chvíle početi i smrti. Mnoho chvil naplněných bolestí. V literatuře se o tom ví a píše, a to i v té staré. Dobrodružství s postelí jsou častou součástí dvorských románů, zejména těch, které vyprávějí o rytířích krále Artuše.

Vzorové dobrodružství s postelí, totiž s „divuplným ložem“, nacházíme v obsáhlém a oblíbeném Parzivalovi Wolframa von Eschenbach, a to tam, kde se příběh odpoutává od titulního hrdiny a namísto toho sleduje jednání Gawana čili Gauvaina, Artušova synovce a tradičně toho nejdvořnějšího a sociálně nejschopnějšího z komunity rytířů.

„Gawan vešel do komnaty. Podlaha tu byla čistá a hladká jako sklo. Tady se nacházelo Divuplné lůžko a pod ním se točily čtyři kotouče z okrouhlých a jasných rubínů, které svou rychlostí překonávaly vanutí všech větrů. Byly ukotveny do vidlic na koncích noh postele.“ Samohybná postel na rubínových kolech jezdí po místnosti po nepředvídatelných drahách. Gawan ví, že na ni musí naskočit, aby zlomil kouzlo „divuplného hradu“, v jehož nitru se právě nachází. Nakonec se mu daří přistát na matraci. Postel se pasažéra snaží shodit, naráží do stěn, vydává přitom ohlušující rachot, a když se konečně zastavuje přesně uprostřed místnosti, začnou na Gawana od stropu pršet kuličky z praku a šipky ze samostřelů. Rytíř se úspěšně kryje štítem, ale projektily pronikají skrz a bolestivě jej zraňují. Gawan zatíná zuby a nakonec vydrží, a když pak do této ložnice

hrůzy vnikne rozrušený lev, nachází v sobě ještě dost sil k tomu, aby jej porazil. Všechno nakonec dobře dopadne.

Divuplné lože rejdí po prázdné, vyleštěné komnatě. Nelze pod ně nic zakopnout, neboť je neustále v pohybu, a zrcadlová povaha podlahy vůbec znemožňuje, aby se pod postel cokoli ukrylo. Wolframův Gawan byl předtím vypravěčem uveden na scénu jako hrdina, který „nikdy nejednal ostudně“ či jako „pán bez bázně a hany“, jak to idiomatically, ale méně důrazně klade ve svém přebásnění Parzivala Jindřich Pokorný. Člověk, který si svým jednáním nikdy nezpůsobí ostudu a zůstává prost pohanění, se možná doopravdy dokonale chová. Jeho vnitřní ctnost se shoduje s tím, jak vypadá zvenčí. Anebo je to jinak, a ten člověk spíš s nevšední dovedností zakopává různé nepěkné věci mimo zorné pole? Citovanou scénu klade Wolfram do příběhu i proto, aby ukázal, že platí spíš to první. V neuralgickém bodě lidské existence, na posteli, která skřípe jako při koitu, je rytíř zraněn, ale neumírá ani neprchá. Umdlé až ve chvíli, kdy je vše hotovo.

Naše postele stojí nehybně a věci pod nimi se vrší. Vrháme pod ně povědomí o stavu světa, o válkách a rozvratech vnitřních i vnějších,

i všelijaké vlastní produkty. Zakopnuté věci nepřestávají existovat. Leží, trochu vysychají a trochu hnijí, sype se na ně prach, shora kanou výpotky lidských těl. Trvají, nic víc. A právě to trvání se postupně stává nesnesitelným i pro toho, kdo nad nimi spává, a třeba je pod postel zakopl právě proto, aby je dostal z hlavy a nemusel se na ně dívat.

„Je mi jedno, co jsi dělal za minulého režimu. Není mi jedno, co děláš za současného režimu.“ Těmito slovy uzavírá umělec Aran svou píseň Mimoň, ze které už Na mezi bylo citováno, a já na ně v posledních dnech zase myslívám. Postel, která je v nich pojmenována, patří za poslední desetiletí k těm nejvyhrátějším. „Minulý režim.“ Pěkné a užitečné sousloví. Polštář a těžká duchna, pod kterou se dá snít o tom, co jsme byli anebo chtěli být, namísto toho, abychom byli v tom a tím, čím jsme. Je to objekt nenávisli, anebo touhy? Přijde mi, že to v těch snech vyjde skoro nastejno. Ve snech, které se odvíjejí dál a dál bez probuzení, zatímco se postel pozvolna probírá k životu. Možná brzy s novou silou seskočí z kompostu vytěsněných věcí a rozjede se po uklizené podlaze. Pořádek musí být...

Autor je komparatista.

Pozor, citlivky!

Poznámky k úprimnosti a irónii v súčasnej próze

O konci postmodernity už se nejen v literární kritice mluví dlouho, co ale vlastně přišlo místo ní? Ironie ztratila většinu emancipačního potenciálu, stala se součástí hry a vzájemně se podmiňuje s upřímností. Můžeme tomu říkat metamodernismus, ale nemusíme – důležitější je tuto změnu vidět.

TÍMEA ZVOLÁNEKOVÁ

Začiatkom tohto roka vyšiel v Ústave českej literatúry AV ČR pod názvom *V souřadnicích neklidu* už tretí diel bilančnej publikácie mapujúcej situáciu najnovšej českej literatúry. Po zväzkoch *V souřadnicích volnosti* (2008), venovaných deväťdesiatym rokom, a *V souřadnicích mnohosti* (2014), zamera- ných na nulté roky, sa tentokrát pozornosť upriamila na literárnu produkciu druhej dekády 21. storočia. Autorský kolektív tak konečne vstúpil do obdobia, ktoré sa v medzi- národnom kontexte nieslo v znamení hľadania nových konceptov, poetík a spolu s nimi aj deklarovanej novej „súčasnosti“. Pre redakčný tím to bola zároveň príležitosť otvoriť základnú otázku o „epochálnom“ smerovaní českej literatúry po konci postmodernity.

Asi nikoho neprekvapí, že diskusný potenciál skúmaného obdobia nakoniec ostal v inak faktograficky a interpretačne ladenej publikácii nevyužitý. Neprítomnosť jednotiacieho rámca pre uchopenie nových umeleckých a spoločenských tendencií však neznamená, že autorky a autori nečelili rovnakým kľúčovým témam, ktoré formujú uvažovanie o podobách súčasnej literatúry. Sklony k špecifickej forme autentickosti, presvedčivosť výpovede, vzťah subjektu k žitej realite, civilnejšie pojmánie grotesky, ale aj nikdy nekončiacia otázka angažovanosti novodobého umenia dnes čoraz zjavnejšie vystupujú ako protiváha voči všeobecnej skepse a bezčasiu postmodernizmu. Súčasná česká literatúra tak čelí tomu, čo literárni vedci Ivana Taranenková a Radoslav Passia v slovenskom kontexte nazvali „vpádom reality“ do umenia. Ako by literatúra posledných desaťročí začala citlivejšie reagovať na svet, z ktorého vychádza, a to aj s vedomím problémom, ktoré takýto postoj prináša. Možno teda hovoriť o zmene v chápaní literatúry a jej vzťahu k realite? Stáva sa súčas- ná literatúra citlivejšou?

Post-postmodernizmus

Svet už na začiatku nového tisícročia pomaly zisťoval, že liberálna demokracia nepredstavuje to, čo Francis Fukuyama pokladal za „konečný bod ideologickej evolúcie ľudstva“. Dejiny aj v 21. storočí stále prinášajú veľké udalosti a konflikty, ktoré nás posunuli priamo na prah tretej svetovej vojny. Postmoderna so svojou diskontinuitou, podvracaním hodnôt a spochybňovaním veľkých historických naratívov prestávala ako kultúrna paradigma zmysluplne sprostredkovať turbulentnú skúsenosť súčasnosti. Namiesto toho sa stále zreteľnejšie ukazovala potreba prekročiť vzorec, podľa ktorého kultúra dovtedy chápala svet, a nahradiť ho niečím iným. Presvedčenie o tom, že sme ako ľudstvo vstúpili do zatiaľ bližšie neurčenej post-postmodernej doby, sa stalo základným rámcom úvah o súčasnosti.

Konceptualizácií snažiacich sa uchopiť vágny pojem „post-postmodernizmu“ vzniklo v druhej dekáde tohto storočia hneď niekoľko. V českom prostredí sa aspoň čiastočne ujal pojem metamodernizmu, ktorý neponúka žiaden poetologický prevrat, ale reflexívne sa vracia k základným otázkam zmyslu, pravdy a úprimnosti umenia. Jeho podstatou je dôraz na neustálu osciláciu medzi modernistickou túžbou po zmysle a postmodernou skepsou. Vyjadruje snahu hovoriť o svete vážne, hoci bez istoty, či to ešte má zmysel. Charakteristickou črtou je napätie medzi iróniou a úprimnosťou, skepsou a nádejou, angažovanosťou a pochybnosťou. Postmoderné vnímanie literárnej výpovede ako intelektuálnej hry spochybňujúcej autentickosť subjektívneho zážitku je prekonané, čím sa mení vzťah medzi umením a realitou. Literatúra si „uvedomuje“ vlastnú sprostredkovanosť, no napriek tomu sa usiluje o úprimný kontakt so svetom.

Nie je preto náhodou, že medzi najdiskutovanejšie žánre posledných rokov patrí autofikcia, ktorú literárna kritika opakovane kladie do kontrastu s postmoderným písaním. Jej skoro až „antiliterárny“ charakter, ako sa nedávno vyjadril Jan Bělíček v magazíne Kapitál, je často prostriedkom, ako sa vyhnúť deštruktívnym vplyvom fikcie na skutočnosť. Autofikčná próza odmieta dôraz na fikciu nie preto, že by jej neverila, ale preto, že ju považuje za prekážku pri jej primárnom zámere pomenovať realitu, i keď ide o realitu vždy len „akože“, konštruovanú v rámci literárneho gesta. Neznamená to, že sa fikcie zrieka, iba ju využíva inak, ako pomocnú silu pri snahe vypovedať o vlastných zážitkoch. Pozornosť sa potom upriamuje na autora, ktorý sa vracia na scénu a mení sa na tému aj materiál svojho diela.

Úprimná irónia

V rámci diskusií o metamodernizme možno preto uvažovať o akejsi novej senzibilitate v umení. Za jej najviditeľnejší prejav býva označovaná zmena funkcie irónie. Zatiaľ čo postmoderná irónia fungovala ako nástroj rozkladu významov a zdôrazňovala sa jej účelnosť pri podkopávaní ideologických konštruktov moci, metamoderná irónia už s týmto emancipačným potenciálom neráta. V súčasných spoločnostiach je nakoniec cynický odstup, smiech a irónia takpovediac „súčasťou hry“, ako tvrdí Slavoj Žižek. Boli totiž absorbované rovnakým mocenským systémom, ktorý mali pôvodne podvracať. Reakciou na tento stav je obnova citlivosti a úprimnosti, ktoré si však zachovávajú vedomie vlastnej pochybnosti práve v irónii. Hrdinka Doroty Ambrožové v knihe *Poslední léto* (2024) pristupuje k celému svetu s typickou pubertálnou úsečnosťou, ale recenzie si všimajú hlavne „všadeprítomnú samotu“ presvitajúcu cez „masku arogantného adolescenta“.

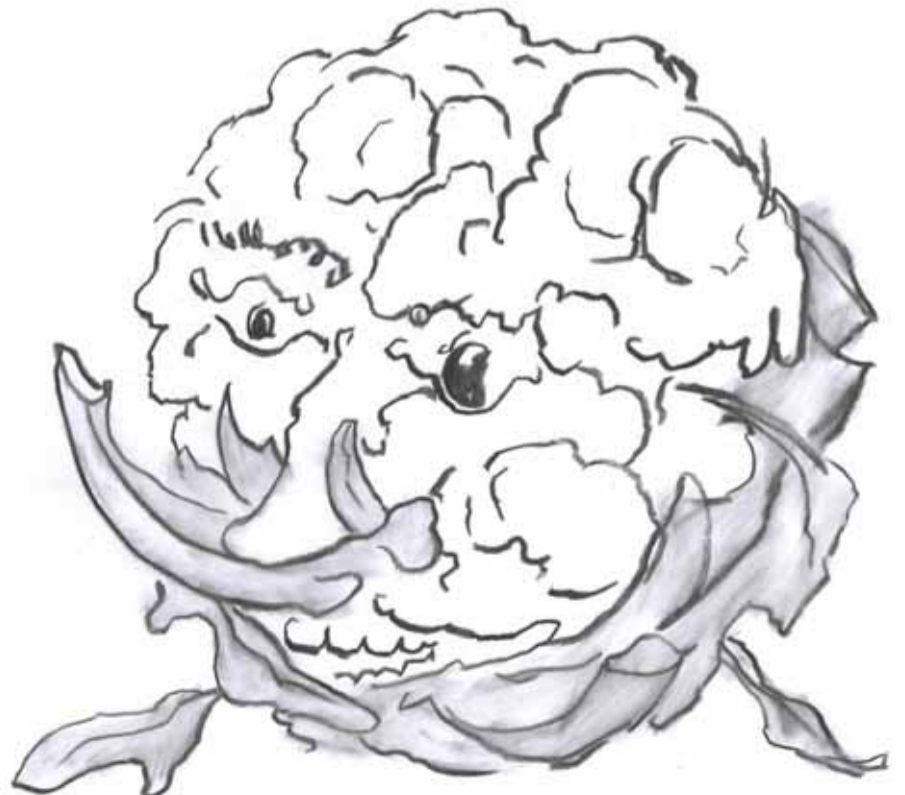
Niečo podobné vo výsledku konštatuje Karel Piorecký vo svojej nosnej eseji (Tvar č. 16–17/2021) venovanej novým tendenciám v českej poézii. „Metamodernizmus adaptuje modernistické ciele prostredníctvom ironie, postmodernizmus je chce stejnými prostředky zničit. Metamodernistická ironie se pojí s touhou, postmoderní ironie s apatií.“ Irónia už nevystupuje ako nástroj

negácie, ale postupne si nachádza miesto pri snahe autorského subjektu vyjadrovať sa autenticky k svetu a svojej pozícii v ňom. Nemyslí sa tým pritom autentickosť typická pre éru pred postmodernou, ale reflexívna úprimnosť, ktorá si je vedomá vlastných limitov. Irónia a úprimnosť už nestoja proti sebe, ale navzájom sa podmieňujú. Vytvárajú spolu hru s odstupom, ktorá umožňuje vyjadrovať úprimnosť bez naivity a pochybnosti bez cynizmu. Preto často po dočítaní kníh netušíme, „ako to autor vlastne všetko myslel“ a ako veľmi máme brať knihu vážne. Dvojznačnosť sa stáva konštitutívnym princípom výrazu umožňujúcim prehovor. Román *Lover/Fighter* (2024) Kristiny Hamplovej sa dá čítať ako klasická postmoderná groteska, kde sa každý prvok vyhocuje do takých bizarných rozmerov, až text nemožno brať seriózne. No na pozadí vojen detských gangov zdrogovaných papagájim mäsom nápadne preráža ľudské nasratie hlavnej hrdinky. Práve to otvára možnosť čítať text aj ako snahu zachytiť pocit frustrácie a bezmocnosti z absurdity celého sveta. Brutalita nefiguruje iba ako prejav odcudzenia a anestezizácie čitateľa, ale paradoxne tiež ako snaha preložiť necitlivosť.

Na ceste za novou súčasnosťou

Pri diskusiách o súčasnej podobe prózy teda naozaj možno uvažovať o akomsi inom druhu senzibility, než aký ponúkala postmoderná ústipačnosť. Tvrdiť však, že by literatúra bola citlivejšia, by bolo zjednodušením. Skôr než o zvýšenú emotívnosť a rozcitlivosť ide o snahu pristupovať k svetu priamo, no s vedomím jeho zložitosti a neistoty akéhokoľvek sprostredkovania. Metamodernizmus sa opakovane ukazuje ako užitočný rámec pre pomenovanie hlbších posunov v poetike, no česká literárna kritika si ich často dokáže všimnúť aj bez potreby zaštitovať sa veľkými teoretickými koncepciami. Autofikcie, trauma, empatia aj angažovanosť predstavujú rôzne aspekty toho, čo sa vo svetovom kontexte tak honosne zastrešuje ďalším novým -izmom. Metamodernizmus iba pomáha vidieť všetky diskutované tendencie v súvislostiach a pomenovať hodnotové východiská, z ktorých literatúra, ale tiež literárna kritika k realite pristupuje.

Autorka pôsobí v Ústave slovenskej literatúry SAV.



Ironie už je zkrátka súčasťou hry. Ilustrácia Vít Svoboda

Výbuch, který změnil svět

Projekt Manhattan v Divadle pod Palmovkou



Zdá se, že pro umění, které varuje před nástroji lidské sebeodstranění, není vhodnější doba. Foto Martin Špelda

Jako svou první premiéru letošní sezóny uvedlo pražské divadlo hru italského dramatika Stefana Massiniho. Inscenace v režii Michala Langa sleduje vědce, kteří stáli u zrodu atomové bomby, a klade otázku, jakou cenu mělo ukončení druhé světové války.

ŠTĚPÁN TRUHLAŘÍK

Od konce druhé světové války letos uplynulo osmdesát let. Napříč evropskými metroplemi se jako každoročně 8. května konaly pietní akce. Ukončení konfliktu, k němuž došlo o pár měsíců později i mimo evropský kontinent, se u nás běžně neslaví. Kapitulační Japonska totiž předcházelo shoení dvou bomb na města Nagasaki a Hirošima. Vynález, který měl ukončit nejkrvavější konflikt v dosavadní historii, se zároveň stal prostředkem možného vyhlazení lidstva. Osud světa se ocitl v rukou několika mocných mužů, kteří po zbytek 20. století vyjednávali s prstem na červeném tlačítku. Hrozba nezmizela ani po konci studené války; naopak, v posledních letech, kdy se do čela jaderných mocností dostali noví cyničtí vůdci, znovu zesílila. Zdá se, že pro umění, které varuje před nástroji lidské sebeodstranění, není vhodnější doba.

Zrod atomového věku si letos připomnělo také Divadlo pod Palmovkou. Tvůrčí tým vedený režisérem a dlouholetým uměleckým šéfem Michalem Langem k této příležitosti uvedl hru *Projekt Manhattan* od oceňovaného italského dramatika Stefana Massiniho. Originálně napsaný divadelní text v překladu Mariny Feltlové zpracovává známý příběh vývoje nejničivější zbraně v dějinách. Inscenace, premiérována na konci září, sleduje jednak osudy vědců, kteří před nacismem uprchli do zámoří a snažili se prosadit projekt u americké vlády, jednak se pokouší prolínat klíčové fyzikální teorie s úvahami o obecně lidských tématech, jako jsou láska, smrt či naděje.

Atomová poezie

Tvorba florentského rodáka Massiniho je u nás poměrně známá. Už v roce 2013 byl v Divadle Kolowrat a později na Nové scéně Národního divadla uveden jeho text *Ohlušující pach bílé*, věnovaný malíři Vincentu van Goghovi. V brněnském Divadle Husa na provázku lze zhlédnout jeho patrně nejslavnější dílo, tříaktovou hru *Dynastie Lehman Brothers*, sledující vzestup jedné z nejmocnějších rodin amerického byznysu až po její pád během hospodářské krize na konci nulových let. Po stopách amerického vývoje atomové bomby se kromě pražské scény vydalo také Jihočeské divadlo, které už na podzim loňského roku uvedlo inscenaci pod anglickým názvem *Manhattan Project*.

Massiniho popularitu lze přičíst nejen výběru výrazných historických postav, ale i osobité formě, s níž jejich příběhy zpracovává. Projekt Manhattan není členěn na klasické repliky ani opatřen scénickými poznámkami; díky rytmu krátkých vět se formou blíží spíše básni. V tomto pulsujícím textu se střídají vyprávěné pasáže, přímá řeč i volné verše. Stejně rozmanitý je jazyk, v němž se prolínají fyzikální teorie s biblickými odkazy, překlad s citacemi z němčiny a jidiš či úsečné vulgarismy s poetismy. Výsledkem je dynamický – chtělo by se říct „těkavý“ či „výbušný“ – tvar plný náhlých časových skoků, ale i dlouhých, kontemplativních pasáží. Ráznost, ale i nadhled dodává suchý, místy až černý humor.

Zatímco na formální rovině Massini rozkládá realitu na kvarky, v obsahu se drží kanonického výkladu a do příběhu nevnáší novou perspektivu. Hlavní dějová linie se opírá o známé motivy: závod s nacistickými fyziky, vyjednávání s americkou vládou, názorové střety mezi vědci a etické dilema, jímž prochází postava Roberta J. Oppenheimera. Nicméně spojení nekonvenční formy a populárního historického námětu činí ze hry mezinárodní hit – a je to nejspíš i důvod, proč si ji Palmovka vybrala.

Vnitřek kufru

Představení začíná tím, že je na jeviště přinesen cestovní kufr, stěžejní symbol celé inscenace. Příruční zavazadlo s neznámým obsahem zde představuje jednak atomové jádro, jehož nitro skrývá dosud nepředstavitelnou sílu, a jednak metaforicky odkazuje k osudům hlavních postav. Těmi jsou evropští fyzici židovského původu Léo Szilárd, Paul Erdős či Edward Teller, kteří do Spojených států na konci třicátých let minulého století utekli před hrozbou nacismu. Právě jejich příběhům je věnována podstatná část úvodu. Přestože Lang umně pracuje s rychlými střihy, jevištním pohybem i doprovodnými projekcemi dobových fotografií, expozice působí rozvláčně – postavy neustále mluví a tempo brzy ztrácí tah.

K opravdovému třesku dochází až při jednání s americkými představiteli. Některé scény jsou však úmorné a místy sklouzávají k banalitě. Například ta, v níž podnapilí géniové uvažují o rovnici lásky, balancuje na hraně parodie. Nadužívání fyzikálních příměrů postupem času působí rušivě. Od metafory

„hledání vnitřku, vnitřku vnitřku vnitřku“ se dostávají k obíhajícím elektronům a dalším a dalším podobným přirovnáním. Slovní metaforika působí přebujele, a spíše než aby fyzikální jazyk, jenž jako celá věda formoval naše představy o světě a společnosti, odkrývala, činí z něj ornament.

Tyto slabiny částečně vyvažuje vizuální stránka inscenace. V klidnějších momentech, kdy vědci přemítají o smyslu poznání, se jeviště proměňuje v meditativní prostor. Scénografie Miroslawa Kaczmara využívá jednobarevné světlo a projekce atomových struktur, které vytvářejí dojem vnitřního mikrosvěta a během nichž jsou herci vedeni ke střídmemu projevu. Nejvýrazněji z této polohy těží Jan Teplý v roli Oppenheimera – rozporuplného muže fascinovaného možnostmi fyziky, ale zároveň ochromeného jejich důsledky. V jeho prázdňném, soustředěném pohledu se už od prvního výstupu zračí apokalypsa.

Tvůrci i ničitelé

Massini se ve svém díle často zaměřuje na významné, zpravidla mužské osobnosti. I jeho nejnovější text, věnovaný Donaldu Trumpovi, sleduje osud jednoho z nejmocnějších mužů současnosti. Nejinak je tomu v *Projektu Manhattan*. Mezi vědci a politiky vystupuje jediná ženská postava, Oppenheimerova partnerka Jean Tatlock. Skutečnost, že svět tvoří výhradně mužští hrdinové, by přitom mohla být základem hlubší kritiky patriarchálního systému, jenž dovedl lidstvo ke dvěma světovým válkám a nakonec i k hrozbě atomové zkázy. Dramatik však tento rozměr ponechává stranou – a pražští divadelníci vlastně také.

Lang spolu s dramaturgyní Lenkou Veverkovou se rozhodli rozdělit text mezi vědce a několik epizodických postav. Vyprávěné části svěřili trojici hereček – Lucii Michálkové, Kateřině Hrdinové a Martině Krátké Frejové. Ženská kontrola nad vyprávěním mužského příběhu by mohla vyvolávat zajímavé napětí, zde však bohužel slouží jen k posílení objektivizujícího obrazu. Zatímco herci vystupují v široce střížených dobových oblecích, jejich kolegyně – zřejmě stylizované do rolí sekretářek – mají „radioaktivně“ zelené kostýmy, výrazné líčení a vyčesané účesy. Často se stavějí do póz připomínajících pin-up modelky – s rukama elegantně složenými v bok a neustále špulícími své rudé rty. Zpočátku se zdá, že jde o ironickou stylizaci, která by mohla přerůst v kritický komentář, ten však nikdy nepřichází. Ani obsazení hereček do mužských rolí nevede k produktivitě výkladu.

Závěrečný, vizuálně působivý obraz atomového hříbu, připomínajícího rajský strom poznání dobra a zla, na nějž je promítán divčí obličej, lze číst nejen jako symbol Oppenheimerova svědomí, které – podobně jako prorok Jeremiáš – varuje před následky lidské domýšlivosti, ale i jako kritiku systému, jenž zkázu biblických rozměrů způsobil. Motiv z knihy Genesis přitom může naznačovat i možnost obrody – příchod jiného řádu, v němž technický pokrok nebude prostředkem k ovládnutí, zabíjení ani vykořisťování ostatních bytostí a přírody. Nestačí už jen připomínat selhání doby, která věřila v neomezenou moc člověka – je třeba hledat také cesty ven z této slepé uličky. Pokud Divadlo pod Palmovkou příště sáhne po inscenaci, která se o to pokusí, bude to jedině ku prospěchu. Schopné tvůrce a tvůrkyňe na to rozhodně má.

Stefano Massini: Projekt Manhattan. Překlad Marina Feltlová, režie a hudba Michal Lang, dramaturgie Lenka Veverková, výprava Miroslaw Kaczmara, hrají Jan Teplý, Martin Němec, Michal Lurie, Jaroslav Blažek, Teodor Dluhoš, Tomáš Vardan, Šimon Holíš, Kateřina Hrdinová, Ondřej Vaněk, Lucie Michálková, Martina Krátká Frejová. Divadlo pod Palmovkou, Praha. Psáno z reprízy 22. 9. 2025.

Láska a revoluce

Jedna bitva za druhou Paula Thomase Andersona

Komediální thriller za 130 milionů dolarů, v němž se otec snaží zachránit svou dceru, je na první pohled nejmainstreamovějším filmem Paula Thomase Andersona. Jedna bitva za druhou se ale zároveň nejotevřeněji vyjadřuje k čteným krizím dnešního světa.

MARTIN ŠRAJER

„Jaký je čas?“ ptá se hlas na druhém konci telefonní linky. Bob Ferguson (Leonardo DiCaprio) nedokáže odpovědět. Kdysi byl expertem na výbušniny, který s ostatními členy revolučního hnutí French 75 vyhazoval do vzduchu vládní budovy. Teď je z něj unavený tatík ve vytahaném županu, jehož vzpomínky na odbojovou činnost se dávno rozplynuly v marihuanovém oparu. Proto z hlavy za boha nedokáže vydolat správné heslo a pokročit v hovoru dál. Bez toho ale nezjistí, kde se skrývá jeho dcera Willa (Chase Infiniti), a nebude ji moct uchránit před krvežíznivým rasistou, plukovníkem Lockjawem (Sean Penn).

Otázka sloužící k ověření identity bývalého revolucionáře je navenek banální a Paul Thomas Anderson inscenuje hrdinovu (časovou) dezorientaci jako absurdní frašku, která je tím zábavnější, čím víc se Bob vzteká. Tragikomická interakce ale současně vypovídá o mnohem hlubší krizi paměti a politiky. V jaké době se vlastně nacházíme? Jaké dluhy, kompromisy a závazky propojují naše minulé boje s těmi probíhajícími? Nastal čas na další revoluci?

Andersona vždy zajímalo téma dědictví a toho, jak se intimní závazky mění a opakují v průběhu let. V *Hříšných nocích* (Boogie Nights, 1997) a *Magnolii* (1999) vyprávěl o náhradních rodinách, v *Až na krev* (There Will Be Blood, 2007) a *Mistrovi* (Master, 2012) o destruktivních mezigeneračních vztazích. V *Jedné bitvě za druhou* se ptá, co znamená vychovávat potomka ve světě, kde většina dosavadních revolucí selhala, láska byla kompromitována a nenávist bují online i offline. Stejně jako v případě *Inherent Vice* (2014) se přitom volně inspiroval knihou Thomase Pynchona.

Omylní revolucionáři

Pynchonovo *Městečko Vineland* (Vineland, 1990) ovšem pojednávalo o kocovině militantních aktivistů ze šedesátých let během konzervativní vlády Ronalda Reagana. *Jedna bitva za druhou* začíná zhruba o dvacet let později, v éře George W. Bushe, a po šestnáctiletém časovém skoku pokračuje v současné Americe řízené technofašistickými milicemi. Kvůli cyklickému opakování týchž osobních a politických chyb je třeba sváďet tytéž bitvy zas a znovu. V nekonečné sisyfovské smyčce.

Na rozdíl od tvůrců jako Oliver Stone nebo Aaron Sorkin se Anderson při reflektování americké politiky vyhýbá didaktismu. Natočil disonantní komedii omylů, ve které postavy zapomínají, dělají chyby, nejsou synchronizované s okolní realitou. Film strukturuje jako sled situací, které se nevyvíjejí podle plánů postav ani diváckých očekávání. Revoluce neselhává proto, že by její ideály byly mylné, ale protože za ní stojí omylní lidé, pro které je i dobití mobilu složitou anabází. Jakkoli film připomíná jednu dlouhou honičku, která několikrát změní tón, spíše než heroickou akci sledujeme zoufalou snahu nějak to všechno přežít.

O rodičích a dětech

Rodičovství je zde jako v celé Andersonově filmografii závazkem i prokletím. V *Magnolii* spustí krutost rodičů transgenerační cyklus zneužívání. V *Mistrovi* manželé založí kult, aby k sobě připoutali všechny ztracené syny. Naftový magnát Daniel Plainview z *Až na krev* nedokáže přijmout svého adoptivního syna, dokud se ten nestane pevnou součástí jeho impéria. Bob zosobňuje podobně nedokonalý, přesto míň zlověstný typ rodičovství. Jeho dcera představuje jediný „projekt“, kterého se nevzdal. I když je často pozadu a málokdy strážlivý, jeho usilovné hledání Willy svědčí o tom, že rodičovská láska přetrvává déle než jakákoliv ideologie. Právě jeho otcovská oddanost, někdy směšná, jindy patetická, představuje emocionální jádro filmu a tenkou nit spojující jednu bitvu s tou další.

Samotná Willa není jen obětí okolností a chyb svých rodičů. Vzdoruje autoritám i mužskému pohledu a ve vrcholné scéně filmu se právě ona naučí „jet na vlnách historie“ – honička kopcovitou pouštní krajinou připomíná surfování na mořské hladině. Zatímco Bob se pohybuje s námahou a těžkopádností a občas nedopatřením zahučí z třímetrové střechy, Willa je schopná najít rovnováhu a pravidelný rytmus i tam, kde zdánlivě převládá chaos a násilí.

Radikalita lásky

V souladu s myšlenkami chorvatského filosofa Srečka Horvata, autora knihy *Radikalita lásky* (2015, česky 2018), zde revoluce začíná u zbraní a manifestů, ale u těl a jejich schopnosti toužit a spojovat se navzdory mocenským strukturám. Ve strhující úvodní sekvenci se Bob se svou tehdejší partnerkou Perfidii (Teyana Taylor) pokouší osvobodit mexické migranty držené v detenčním centru, jež připomíná tábory zřizované dnes americkým Úřadem pro imigraci a cla (ICE). Když Perfidie zajme plukovníka Lockjawa, přinutí ho k erekci. Tím v něm probudí perverzní

se citové vazby mezi postavami nevyznačují něhou a péčí. Láska je tu nezkroutnou, transformativní silou, spouštěčem nerozumného jednání.

Všednodenní revolta

Hmatatelný rozměr revoluce se propisuje i do stylu filmu. Anderson byl vždy mistrem členitých širokouhlých záběrů s pečlivě rozplánovanou choreografií. Postavy se ale tentokrát kvůli militarizaci prostoru nemohou pohybovat stejně svobodně jako dřív. Brání jim v tom ploty, ostnaté dráty i obrněná vozidla. Aby přežily, musí improvizovat – využívat různých bočních chodů, tajných tunelů a střech. Revoluční boj se stává záležitostí tělesné zdatnosti a orientace: přežít znamená pohybovat se labyrintem vertikálních a horizontálních linií obratněji než nepřítel.

K naléhavosti a muzikálnosti filmu, který začíná uprostřed akce a po celých 161 minut si udržuje ohromující tempo, výrazně přispívá i soundtrack. Jonny Greenwood vytváří nervózní hudební krajinu, jejíž repetitivní jazzové tóny odrážejí neustálou paranoiu a napětí postav, které jsou v jednom kuse pronásledová-



Jedna bitva za druhou je radikální už v tom, jak mísí thriller s komedií. Foto Vertical Entertainment

vášeň, která později povede k destruktivnímu vztahu. Od Lockjawovy monstrózní, pohlcující posedlosti se přitom bude odvíjet dynamika zbytku příběhu.

Lockjaw se stává hybatelem dění i proto, že je navzdory vyššímu věku pořád velmi vitální. Se svým groteskně zkriveným obličejem a směšně upnutými tričky ztělesňuje Sean Penn frustrované mužské libido. Jeho primárním cílem je uspokojení ega. Bob oproti němu pořád padá a klopýtá, ale myslí to dobře. Kontrast je zřejmý: na jedné straně touha přetavená v nástroj násilí a útlaku, na straně druhé touha solidární, která otevírá prostor odporu.

Nejradikálnější postavou filmu je z tohoto hlediska Perfidie – nejen pro zápal, s jakým se vrhá do boje proti militantnímu, rasistickému a šovinistickému systému, ale také proto, že odmítá oddělit sféru lásky od sféry politiky. Její tělo, kterým si podmaňuje muže z různých ideových táborů, je zároveň zbraní a bojištěm. Když své soudruhy později pod tlakem a výhrůžkami zradí, jde o vyčerpání samotné touhy, o její redukci na holé přežití.

Opět se jedná o motiv, který Anderson rozvíjí napříč svou filmografií. Láska jeho postav bývá přehnaná a nezdravá. Viz *Opilí láskou* (Punch Drunk Love, 2002) nebo *Nit z přízraků* (Phantom Thread, 2017), ve které si dvojice partnerů v doslovném i přeneseném významu otravuje životy, aby svůj toxický vztah udrželi naživu. Ani v *Jedné bitvě za druhou*

vány nebo někoho pronásledují a nikdy nemají daleko k panické атаce. Revoluce je tak současně tělesná, rytmická i melodická, ukotvená v každodennosti a vztazích postav.

Ačkoliv Andersonův film začal vznikat ještě před druhým funkčním obdobím Donalda Trumpa, nemohl přijít ve vhodnější čas. Krajní nacionalismus je otevřeně podporován, aktivismus zaměřován s terorismem, názorové oponenti eliminováni. Politická debata ve Spojených státech – potažmo ve všech zemích, kam sahá americký vliv – se proměnila v názorové střety postavené na tak vyostřeném antagonismu, že empatie, dialog nebo snaha dobrat se kompromisu jsou spíše cynicky vysmívané než ceněné.

V takovém kontextu není revolučním aktem pouze odpálení bomby nebo uspořádání protestu, ale i nesobecká, bezpodmínečná láska, která nikoho nekontroluje a na oplátku nic nežadá. Právě svou iracionalitou ovšem může prolomit chladnou kapitalistickou logiku, stát se účinnou alternativou k fašistickému nihilismu. Milovat znamená vzbouřit se.

Autor je filmový publicista.

Jedna bitva za druhou (One Battle After Another).

USA 2025, 161 minut. Scénář a režie Paul Thomas Anderson, kamera Michael Bauman, hudba Jonny Greenwood, hrají Leonardo DiCaprio, Sean Penn, Chase Infiniti, Benicio Del Toro, Teana Taylor, Regina Hall a další. Premiéra v kinech 25. 9. 2025.

Bez nutnosti překladu

O filmovém dramatu *Slyšíš mě?*

Na začátku letošní festivalové sezóny titul *Slyšíš mě?* získal Cenu diváků z německého Berlinale. Z formálního hlediska přitom snímek paradoxně nedává diváctvu nic zadarmo, vše podřizuje tomu, aby vystavěl důvěryhodný vzhled do života žitého bez výsady zdravého sluchu.

PETRA CHALOUPKOVÁ

Když si před čtyřmi lety odneslo Oscara za nejlepší celovečerní film drama *V rytmu srdce* (CODA, 2021) režisérky Sian Heder, psalo se o zlomovém momentu v reprezentaci neslyšících – postavy totiž ztvárnili herci a herečky se stejnou životní zkušeností. Centrem vyprávění však byla jediná „normální“ členka rodiny, pro niž se handicap druhých stal překážkou v realizaci vlastních snů. Snímek tak prožitky a výzvy neslyšících hrdinů a hrdinek přezvukoval do mainstreamově stravitelné a divácky učené podoby, která zdravotně privilegovanou protagonistku ukazovala jako oběť diagnózy zbytku příbuzenstva.

Bariéry

Španělský debut režisérky Evy Libertad našťastí vykročil úplně opačným směrem. *Slyšíš mě?* staví do středu dění Ángelu (ztělesněnou neslyšící herečkou a současně autorčinou sestrou Miriam Garlo), která se společně se slyšícím partnerem Héctorem připravuje na příchod prvního dítěte. Namísto radostných povinností spojených s budoucím rodičovstvím je ale pár od počátku nucen řešit zvukovody ještě nenarozené dcery. Prarodičům hned po gratulaci vyklouzne z úst obava ohledně potenciálního sluchového znevýhodnění potomka, doktoři zas s dvojicí mluví, jako by žádná závažnější zdravotní riziko neexistovalo, a ani prodávač ve specializovaném obchodu

pro neslyšící se nedokáže s nastávající matkou znakově domluvit.

Ángela měla dosud luxus zařadit si život tak, aby ji její nedoslýchavost omezovala jen minimálně. S Héctorem komunikují bez problémů znakovou řečí, v keramické dílně, kde pracuje, kombinuje znaky a odezírání ze rtů, mimo to má oporu v blízkém okruhu neslyšících přátel, které spojují stejné trable. Nově nabytá mateřská role ale hrdinku tlačí do zranitelné pozice, v níž se znovu stává tou méně schopnou, méně zdravou, méně vhodnou pro pečovatelskou úlohu. Postupná změna vyvrcholí v intenzivní scéně porodu, během něhož se nakumulují všechny komunikační bariéry najednou – Héctorovi je znemožněno partnerce překládat pokyny zdravotnického personálu, doktorky křičí jedna přes druhou a rodička navíc kvůli rouškám nemá možnost odezírat. Ještě náročnější je ale následná společná péče o malou (a nakonec slyšící) Onu. S tím, jak se pozornost okolí včetně Héctora koncentruje na batole a vytvále se mu způsobuje, opadáva ochota vnímat potřeby samotné matky, kterou mezitím ovládají obavy z toho, že s dcerkou nebude schopná navázat plnohodnotný vztah.

Neartikulovaný prožitek

Potud se nelze ubránit dojmům, že snímek představuje výčet různých druhů znevýhodnění. A není to daleko od pravdy – stejně jako jiná vyprávění o menšinových identitách a skupinách se ani *Slyšíš mě?* nedokáže zcela osvobodit od didaktické povahy a jasněho emancipačního rozměru. Vyniká ale přinejmenším ve formálním zpracování, které jde – na rozdíl od *V rytmu srdce* – proti srti a percepčním konvencím slyšícího publika. Zatímco *V rytmu srdce* ukazovalo dorozumívání postav převážně mluveným slovem s občasnými pasážemi ve znakové řeči, většina komunikace ve *Slyšíš mě?* se odehrává prostřednictvím znakování. To jednak drama sympaticky zpřístupňuje sluchově handicapovanému diváctvu a nadto zbývající nabízí úplně jiný smyslový zážitek než tradiční



Snímek *Slyšíš mě?* autenticky zachycuje, jak svět vnímají neslyšící. Foto AČFK

kinematografie. Nezapomene tiché momenty podkresovou hudbou, netlumí neartikulované zvuky a nepomáhá publiku v orientaci, což vyústí až v několikaminutový úsek, během něhož zvuková stopa napodobuje limitované slyšení hrdinky. Ačkoli mohou být podobné sekvence repetitivní (častým motivem je třeba posezení s přáteli, kde se Ángele nedaří zapojit do konverzace), právě opakování stejných situací výstižně ilustruje, jak frustrující to musí být. Celkově tak *Slyšíš mě?* vytváří svébytnou variantu „slow cinema“, jež staví na omezování divácké percepce a mikrovariaticích již viděného.

Na druhou stranu je namístě se ptát, jestli film tematicky předkládá něco jiného než jen další dojemnou story o jinakosti a útrapách, které s sebou tento cejch nese. Kdybychom si vypůjčili princip Bechdel-Wallace

testu a hledali dvě neslyšící postavy, které se spolu baví o něčem jiném než o hluchotě nebo věcech s ní spojených, pak by toho ze snímku moc nezbylo. Nedoslýchavost určuje směřování děje, vymezuje základní charakteristiku aktérů na dělitko slyšící/neslyšící, znakoví/neznakující, mluvící/němý a způsobuje veškeré konflikty. Jakkoli reduktivně a zaujatě může takové filmové zpracování působit, nakonec odpovídá světu, ve kterém Ángela žije. A ten jí nedává jinou možnost než v těchto kategoriích setrvat.

Autorka je filmová publicistka.

Slyšíš mě? (Sorda). Španělsko, 2025, 99 minut.

Scénář a režie Eva Libertad, kamera Gina Ferrer, hudba Aránzazu Calleja, hraji Miriam Garlo, Álvaro Cervantes, Elena Irureta, Joaquín Notario a další. Premiéra v kinech 9. 10. 2025.

filmový zápisník

Make It Make It Don't Fake It!

TOMÁŠ STEJSKAL

Werner Herzog o něm prohlásil, že je budoucností kinematografie. Když Harmony Korine začal svébytně deformovat podobu amerického nezávislého filmu snímky jako *Gummo* (1997), už tehdy se rodila poetika, ke které šlo jen těžko zaujmout jasný postoj. Nakolik příběh dvou chlapců z periferie, kteří se věnují převážně čichání ředidla a zabíjení koček, čerpal z autentického prostředí, nakolik ty podivné detaily – jako kus slaniny přilepený izolepou na kachlicích u vany – jsou věci stylizace a nakolik Korine jen pronikal do opravdových příbytků lidí z nejnižších společenských vrstev?

Korine se rychle stal zlopověstným dítětem amerického filmu v době, kdy se Hollywood s nezávislou scénou začal víc a víc prolínat, kdy velká studia budovala své „indie“ divize a kdy tituly jako *Americká krása* (American Beauty, 1999) zaobalovaly undergroundovou citlivost do mainstreamově přijatelné podoby. Sám Korine přístupností pohrdal. Inspiroval ho jak Jean-Luc Godard, tak vaudeville,

a natáčel snímky, s nimiž si často publikum ani kritika nevěděly rady. Byl označován za krále hipsterů, který exploatuje chudinu, hysterického fetiša s kamerou i geniálního filmaře. V jeho kariéře se objevují lo-fi snímky jako *Trash Humpers* (2009), kde s videokamerou pobíhá s partou známých v gumových maskách důchodců po parkovištích a provádí různé zlotřilé věci, jako je kopulace s popelnicemi či nabízení jablek s žiletkou uvnitř dětem. V hvězdně obsazených titulech *Spring Breakers* (2012) a *Plážový povaleč* (Beach Bum, 2019) naopak rozežírání Hollywood zevnitř, opulentní hedonismus se tu mísí s absurdem, sarkasmem a nihilismem.

Korine se vždy pohyboval v blízkosti videoartu. Jeho filmy prostupují dětské či folklórní popěvky, výkřiky a podivné imperativy, které se znovu a znovu vracejí jako zároveň protivně agresivní, potměšilé i uhrančivé mantry. Fragment se stává celkem, faleš je novou pravdou, mezi avantgardou a amatérským YouTube videem zachycujícím střet pseudodůchodců s nashvillskými křupany je tenký rozdíl.

Korinovy poslední snímky *Aggro Dr1ft* (2023) a *Baby Invasion* (2024) se po předchozím obcování s Hollywoodem v titulech *Spring Breakers* a *Plážový povaleč* vracejí k extrémní lo-fi estetice a zároveň se definitivně vzdávají tradičnímu vymezení kinematografie. *Aggro Dr1ft* je experiment natočený na termokamery. Zachycuje příběh „největšího zabijáka na světě“ a od prvních minut je zřejmé, že Korine perverzně překlápá klišé

videoher a akčních krimi filmů do bizarního, obtížně stravitelného videotripu. Banální scény, ve kterých jezdí auto po silnicích lemovaných palmami, dostávají díky infračervené kameře přidech halucinace, přepálený obraz neustále nutí se ptát, kde končí jednoduchý kamerový efekt a začínají nějaké další, digitální triky. „Starý svět je pryč,“ říká lehce modulovaný, hypnotický hlas, v němž lze snadno vidět inspiraci zasněně naléhavými Herzogovými monology, může to však stejnou měrou být manifest postkinematografie i vysmívání se nejokatejším klišé filmové a herní krimi. „Už žádný čas, už žádná pravda,“ pokračuje protagonista, který se tituluje jako plačící či skromný zabiják, jako manžel, otec. Ke znejistiující radikálnosti videoartu je stejně blízko jako k patetickým proslovům Vina Diesela z akční série *Rychle a zběsile*. Zkušenost je to stejně imerzivní jako odpuzující.

Vytváří Harmony Korine novou mediální krajinu, nebo je jen součástí stávající směsi fragmentů, které ze všech stran pohlují naše vědomí? Jasně odpovědi na podobné otázky nepřináší ani snímek *Baby Invasion*. Jeho první scéna natočená na videokameru zachycuje herní vývojářku, která popisuje svou představu o té nejuhrančivější „first person“ střílečce, jež hráče uvede takřka do stavu transu. Námět je prostý: protagonisté tu přepadávají obydlí boháčů v maskách nemluvnat. Bohužel však betaverzi hry ukradne jakýsi rumunský gang a umístí ji na darkweb, kde začne žít svým životem.

Následující záběry už jsou z „první osoby“ a ke stavu transu mají zpočátku rozhodně daleko. Korine se vrací do prostředí spodiny, do bytů přeplněných věcmi, kde místo dveří slouží laciné závěsy, po postelích se povalují zbraně, na záchodě mrtvola a při průchodu místnostmi se v lo-fi záběru laciné kamery objevují digitální ikony sbíraných dolarů a jiných předmětů. Korine známá prostředí a aktivity ze snímků *Gummo* či *Trash Humpers* přetváří digitální patinou, jeho postavy dál jezdí na skatech po periferii, jen místo gumových masek důchodců mají falešné obličejové nemluvnat, v rukou rychlopalné pušky a jejich cílem jsou lidé z opačného konce společnosti. Svět nezávislé kinematografie je penetrován Hollywoodem a estetikou videoher, aniž by šlo říct, že jde o prvoplánovou kritiku obou zmiňovaných, spíše se jedná o sarkastické, absurdní vlamování se do povědomých světů, které se díky této invazi proměňují. Korine se tak jako na počátku své kariéry se svými protagonisty poflakuje ulicemi a činí ze zevlování s kámoši aktivitu, která mění nudu v komplikovaný prožitek, a z potenciálně extrémně napínavé situace přepadení zase činí sled repetitivních, neatraktivních činností. Stírá hranice reálného a virtuálního, intuitivně osahává nový svět, na obrazovce výmluvně bliká: „There is no more real life. There is just now.“ A zve k pobytu v prostorách, které povětšinou připomínají špatný trip. Akorát že mezi hezkým a ošklivým tu rozlišovat nelze, všechny dichotomie se už dávno zhroutily.

Režie **RADU JUDE**



Kontinental '25

„Radu Jude potvrzuje, že je jeden z nejtipnějších a nejsarkastičtějších režisérů současnosti.“
(Pavel Sladký)

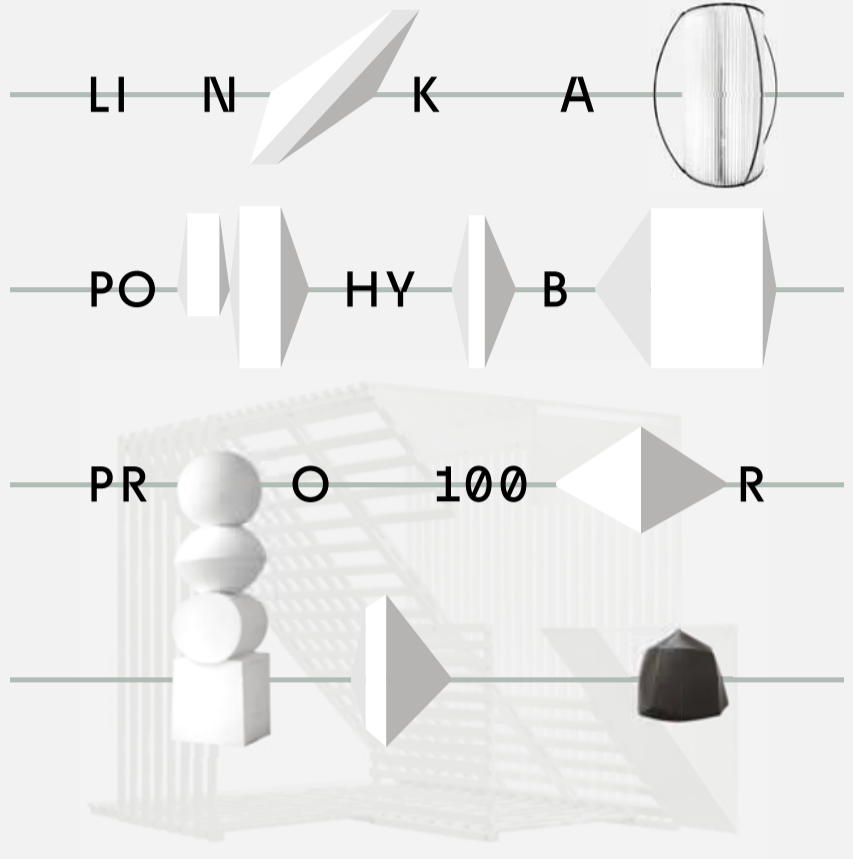
DO KIN OD 23. 10. UVÁDÍ PILOT FILM

KOLÍBALOVA ZEĎ, VYŠEHRAĐ
30 10 – 31 12 2025

MONIKA IMMROVÁ JURA PIRŠČ
ELIŠKA PERGLEROVÁ MARTIN ZETOVÁ

PERÓN STANICE VYŠEHRAĐ
27 11 – 31 12 2025

AGÁTA BOUROVÁ DAVID KRŇANSKÝ
JAKUB HONS JIŘÍ PŘÍHODA
PAVEL KORBIČKA MARTIN ZETOVÁ



LI N K A
PO HY B
PR O 100 R

PRAHA **G HMP** **Umění pro město** **Dopravní podnik hlavního města Prahy**

Klang Systematiek

plays **Luigi Nono** and **Nicola Sani**

4.11.2025 20:00
Divadlo X10

za podpory **MINISTRY OF CULTURE CZECH REPUBLIC** **State Fund of Culture of the Czech Republic**

ve spolupráci s **ISTITUTO italiano di CULTURA** **CIDIM**

pod záštitou **Ambasciata d'Italia Praga**

mediální partneři **OPERA+** **Klasika Plus.cz**



klangsystematiek.com

Omg wtf tralala

Autorský folklór v současné české a slovenské hudbě

Představy o existenci a neměnnosti lidové kultury se dodnes podílejí na formování (nejen) národní identity. Nový folklór nehledá autenticitu v archivech, etnografické přesnosti či věrné nápodobě osvědčených vzorů, ale v kreativní spoluúčasti. Ta může mít často charakter postironie nebo nové upřímnosti.

KAMILA SCHEWCZUKOVÁ



Joža Uprka: Od kerej?, 1894

Antropolog a filosof Joe Grim Feinberg v poslední kapitole své monografie *Vrátit folklór ludom* (2018; viz A2 č. 13/2019) přichází s představou nového radikálně historického folklóru. Ten staví do opozice k dosud převládajícímu folklórnímu paradigmatu – tragickému folklóru postkomunistické éry – a pojímá jej jako alternativní utopii. Zatímco starší přístup se projevuje bádáním v archivech, přesným nacvičováním pohybů lidových tanečnicků podle archivních nahrávek a ahistorickým setrváváním v představě přítomnosti bez konce, nový folklór hledá autenticitu jinde a spojuje ji s aktuální tvořivostí.

Zatímco Feinberg se při svém výzkumu v roce 2012 v košickém tanečním domě setkal se starší folklórní formou, já jsem v minulém roce během psaní diplomové práce o folklóru v současné literatuře mohla pozorovat vzrůstání nové formy, překrývající se s tou starou. Když na Slovensku, kde folklór stále tvoří jádro národní identity, loni eskalovala společensko-politická situace, do protivládních protestů se zapojilo i členstvo folklórních tanečních souborů – v krojích a se zavazanými rukama. Ani ono totiž nesouhlasilo s novelou zákona o Fondu na podporu umění, přestože měla folklór privilegiovat nad jiné umělecké oblasti a slibovala mu štedré finanční prostředky. Folklórní a rurální estetika byly také aropriovány LGBTQ skupinami (Pride) a feministickými kolektivy či umělkyněmi (Ku*dy Crew, Zlata Lamrová).

Nezelení se, jenom se lení

Právě některé projevy nového, radikálně historického folklóru, který na rozdíl od postmoderního paradigmatu hledí i do budoucnosti, obsahují prvky postironie nebo nové upřímnosti. K postironii se explicitně hlásí třeba interpretka Eliška Jelínková, tvořící pod pseudonymem eljel. Jako svou letošní klauzurní práci na AVU nahrála album „umělých lidových písní“ nazvané *Cén*, které zveřejnila na soundcloudu a opatřila tagy „post-ironic“ a „speculative“. Jedná se o pět písní s autorskými texty v češtině, nazpívaných vícehlasým sborem. Texty sice napodobují lidovou

tvorbu, ale zachycují současnou žitou zkušenost, veskrze spojenou s městským prostředím: v písni Pod okna teče místo řeky samotné město, ve Vidělx jsme záři je zase vykreslena záře nad Prahou, která se podobá té polární, ale jejím zdrojem je elektřina. Písňe se neomezují jen na lokální kontext, natahují síť mezi Prahou a Lipskem nebo sní o mytické váze uprostřed země, která nepřeteče.

Folklórní prvky jsou aktualizovány současným jazykem („omg wtf tralala / s kým já jsem se to tahala“), náměty přitom zůstávají blízko lidovým písním, například láska, zklamání z ní, vzdálenost od milované osoby a podobně. Zachovány jsou také sklony lidové tvorby k silné repetitivnosti a variantnosti. Někdy melodie připomene skutečnou folklórní píseň a občas dochází k legračnímu významovému překroucení (v závěrečné skladbě například místo „komu se nelení, tomu se zelení“ slyšíme „nezelení se, jenom se lení“). Přiznaná umělost písním nikterak neubírá na působivosti, jedná se o suverénní nové lidové písně pro globalizovaný svět. Je samozřejmě pravda, že jde o autorskou tvorbu, která rezonuje v poměrně úzké skupině posluchačstva a nepředává se orálně. Kdo by však tohle v digitální době očekával? Tento svět, jak napovídá píseň Vidělx jsme záři, už funguje trochu jinak.

Postzpívánky

Součástí alba *Cén* jsou i vokální chyby doprovázené spontánním smíchem – ty fungují jako ozvláštňení, které skrze upřímné reakce performerstva vyvolává emocionální odezvu i u publika. Takové odhalení vlastních slabín a jejich ponechání ve výsledném produktu je příkladnou ukázkou odklonu od postmoderny a obratu k postironii a nové upřímnosti. Zmíněné hashtagy působí jako parodie na akademický jazyk, kolážovitý obal alba si zase pohrává s ikonickou panenkou s ptáčkem na dlani ze znělky televizního pořadu *Zpívánky/Spievanky* od Kornelie Němečkové a obráceným obrazem usmívající se antropomorfované kočky. Sdělení písní je nicméně

upřímné – vychází zejména ze zkušenosti současné mladé ženy.

Podobné principy využívá i „freakfolkové trans duo“ Púčik ve svých nových interpretacích známých písní na albu *Spievanky* (viz A2 č. 3/2025). Skladby jsou postavené na hlučkových plochách hudebnice Kino Peklo, nad nimiž se vznášá hlas Richarda L. Kramára, aniž by se nutně držel původních melodií. *Spievanky* svým názvem odkazují na zmíněný pořad československé televize, případně na (dětské) zpěvníky, tituly písní však v sobě mají ironický osten: například interpretace lidové písně *Dcérenka moja nese* titul *Hey, Hoe*. Duo o sobě píše, že si přivlastňuje lidové písně, a k popisu své tvorby přidává pojmy jako *hörspiel*, *plunderfonie*, *karikatura*, *postkonceptualismus* nebo *cappella tancovačka*. Stejně jako na albu *Cén* i na *Spievankách* jsou ponechány momenty následující po dozpívání v nahrávacím studiu, které podtrhují autenticitu nahrávky.

Víra ve sdílení

Tvorba kapely Severní nástupiště nebo spřízněného nového projektu DOHOR spíše než k postironii tihne k nové upřímnosti. Osmičlenné „Severko“ svými autorskými písněmi oživuje trampskou hudbu, a nejraději u ohně. Kapela nedávno vydala žádaný a dlouho očekávaný zpěvník. Novodobí trampové a trampky při ohni na čundru zpívají právě jejich písně, které se postupně stávají lidovými. Severní nástupiště i DOHOR hojně využívají patos a v jejich emotivních písních není ani stopy po ironii či cyničnosti, jež probleskují u eljel nebo dua Púčik. Všechny ale spojuje jistý druh optimismu. Dal by se popsat jako metamodernistické krédo, podle něž se ženeme za horizontem, který neustále ustupuje; jádro je ve vytrvalosti a naději, třebaš (často přiznaně) naivní, a také v důvěře, že je možné sdílet svou zkušenost s druhými. Folklór lidem nakonec nebyl vrácen – sami si ho vzali, ze zdola, jak ostatně lidovost z principu funguje. Nový radikálně historický folklór vzniká uměle a je výrazně autorský, přesto ale dokáže zlidovět. Autorka je komparatistka.

Mezi memem a vyznáním

Hudba v době algoritmické pozornosti

„Matka Tereza a Mahátma Gándhí se hádají, kdo vypere prádlo,“ zpívá Victor Jones, newyorský hudebník operující v prostoru postironie. Jeho písně, stejně jako tvorba dalších umělců spjatých s internetovou kulturou počátku 21. století, pracují s ambivalencí, která znejasňuje hranici mezi niterným sdělením a estetickou strategií.

JONÁŠ KUCHARSKÝ



Victor Jones v klipu We Go to Russia. Foto YouTube

Bezmála dvoumetrový otlý dvacátník v havajské košili freneticky tančí před newyorským metrem. „Jsem produkt času a pohybu / vím, kde je v Brooklynu nejlepší pivo / jsem v zahradě a žeru všechnu tu hlínu // Boli mě to,“ deklamuje do abrazivního beatu, oči mu planou manickým zápalem. Na první pohled (a poslech) není zřejmé, jestli to celé myslí vážně, nebo jde o další výhonek populárního žánru internetové memové kultury souhrnně označovaného jako brainrot. Jedno je ale jisté, s každým dalším videem roste ještě před pár měsíci neznámému Victoru Jonesovi fanouškovská základna. Jeho účet na sociální síti TikTok na přelomu září a října sledovalo bezmála šedesát tisíc lidí.

Ironie vždy fungovala jako zcizovací prostředek – způsob, jak si udržet odstup. Postironie, ironie druhého řádu, vyrůstající z internetové kultury počátku 21. století, tento odstup reflektuje: ví, že ironie už není obranným gestem, ale součástí samotné komunikace. Nejde jen o ironickou lásku k popu, ale i o to, že pomocí ironie lze paradoxně vyjádřit něco upřímného: cit, který by bez nadsázky působil kýčovitě.

Kulturoložky Sianne Ngai a Wendy Brown upozorňují, že v současném kulturním klimatu ironie přestává stačit. Chceme být vážní, ale zároveň si uvědomujeme, že vážnost je kontaminována sarkasmem. V hudbě se to projevuje tím, že performer hraje s vědomím, že publikum je otupělé nekonečným přísunem obsahu. Postironie se tak stává strategií, jak se vyrovnat se světem, kde je cynismus výchozí pozicí a kde obyčejná ironie ztratila svou účinnost. Vše urychluje logika sociálních sítí, v nichž o pozornost soupeří miliardy fragmentů, ale jen zlomek pronikne k ideálnímu publiku.

Postironie a autenticita

Jednou z klíčových tenzí, kterou postironie aktivuje, je vztah k autenticitě. Ta bývala měřítkem kvality, zejména v žánrech jako country či hip hop. Jenže ve světě, kde vládne autotune, filtry a memová estetika, je autenticita těžko prokazatelná. Postironie tuto logiku obrací: hraje si s představou opravdovosti, rozbíjí očekávání a nechává posluchače na pochybách, zda je gesto vážné, nebo záměrně přehrané.

Umělost se tak stává součástí sdělení. Nedotažený mix, glitchový vokál nebo sklopy k banalitě nejsou chyby, ale součást strategie. Postironická hudba spojuje citlivost

s dramatickým kýčem, ironií s intimitou. Posluchač se ocitá v roli dekodéra, který neustále rozhoduje, kdy je možné sdělení věřit a kdy jde jen o konstrukci.

Postironická hudba je plná intertextuálních odkazů a žánrových pastišů. Nejedná se o nostalgickou recyklaci, ale o vědomou práci s materiálem, který sám sebe ironizuje. Každý song se stává hypertextem: odkazuje na pop, emo i trap, rozebírá je na části a skládá z nich nové významy. Poučené publikum dokáže tyto odkazy číst, ale zároveň může skladbu prožít jako upřímné vyznání.

Popisovaný způsob tvorby úzce souvisí s TikTokem, platformou, kde je vše podřízeno pozornosti algoritmu, který svým uživatelům servíruje obsah. Algoritmus zvýhodňuje krátká videa se silnými hooky. Hudba se proto často komponuje jako série fragmentů – refrény, náhlé zvraty, přehnané efekty. Interpreti přemýšlejí v mikrosekvencích a musí se sami sebe ptát, jaká část písně bude fungovat jako virální moment. Tím se mění role autora, který se stává kurátorem segmentů vhodných pro algoritmus.

Zároveň mizí bariéra mezi tvůrcem a publikem. Uživatelé remixují beaty, přidávají vokály, mění kontexty. Skladba se stává otevřeným objektem; není hotovým dílem, ale výzvou k participaci. Autorita interpreta se rozplývá a význam se neustále proměňuje. V prostředí, kde vše stárne v řádu dnů, zůstává po virální písni jen stopa, echo. Postironie tuto pomíjivost nepopírá, využívá ji jako estetický princip.

Podzim tlustých kluků

Jedním z umělců, kteří využívají arzenál postironie a získávají díky tomu stovky tisíc zhlédnutí na TikToku, je Victor Jones, raketově stoupající hvězda současné newyorské undergroundové scény. Hudební mix emo rocku, art punku a taneční elektroniky doplňuje texty, které tematizují jeho bipolární poruchu a oscilují mezi absurdními proklamacemi („Matka Tereza a Mahátma Gándhí / hádají se, kdo vypere prádlo“ nebo „Hot girl summer? / Ne, teď je fat boy autumn!“) a jímavou introspekci („Co že to chci? / Být slavnější / šťastnější / a někdy prostě chci umřít / Počítat se to?“). V jeho tvorbě se otevírá ambivalentní prostor – posluchač neví, zda má upřímnosti věřit, anebo ji brát jako promyšlenou pózu. Verše působí niterně, ale dramatická aranžmá – prudké střídání tichých a výbušných momentů, vrstvení syntezátorů

a zkrácených vokálů – dávají najevo, že Jones se svými emocemi pracuje jako s materiálem. Zpochybňuje hranici mezi tím, co je opravdové, a tím, co je jen pečlivě zkonstruovaná estetika.

Na TikToku i v širším digitálním prostoru Jones zároveň vystupuje jako performativní postava. V jeho klipech a krátkých videích se objevují drobné, fragmentární momenty: melodické háčky, ztišení, ironické grimasy. V rozhovorech sám sebe označuje nejen za hudebníka, ale také za komika a spisovatele, zároveň však pije čaj z hrníčku, na němž stojí „Victor Jones je konstrukt“. Posluchač se tak musí sám rozhodnout, kdy mluví vážně, kdy jen hraje a kdy se obě roviny překrývají.

Z řady mladých hudebníků, kteří se prosazují prostřednictvím TikToku, vyčnívá vedle Victora Jonese britský písničkář vystupující pod jménem Pollyfromthedirt. Jeho autorská persona působí jako postinternetová bytost, v níž se intimita mísí s absurdností. Hlas zní křehce a citlivě, ale zároveň jako by byl deformován digitálním šumem a glitchovou estetikou. Skladby jako Cherry Seeds nebo There Is No Such Thing as England propojují melancholické vokály („Není nic jako Anglie / nic jako my pro mě neexistuje“) s texturami připomínajícími rozpad signálu – jemné praskání, šum, zkraslení. Výsledkem je zvuková koláž, která posluchači zpřítomňuje médium, skrze něž hudbu slyší. Polly tak nepracuje jen s obsahem, ale i s formou, s tím, jak technologie zprostředkovává cit a zároveň ho mění. V každém tónu je cítit vědomí konstrukce, sebeuvědomělost digitální éry.

I Pollyfromthedirt se pohybuje na pomezí upřímnosti a stylizace. Jeho hudba funguje jako komentář k samotné představě autenticity: jakmile mu posluchač uvěří, že zpívá od srdce, v další chvíli zaslechne záměrnou chybu, estetický kaz, který mu připomene, že všechno je zinscenováno. Právě tenze mezi skutečným prožitkem a vědomou performancí tvoří jádro jeho tvorby. V prostředí sociálních sítí, kde se sdílejí spíše útržky než celky, Polly vytváří hudbu, která sama vyzývá k reinterpretaci: ke střihu, remixu, přenášení významů. Každý posluchač si z ní může poskládat vlastní fragment – svůj malý příběh – a stát se spoluautorem postironické hry o tom, co je ještě opravdové a co už jen digitální odraz.

Nová citlivost

Pro umělce, kteří operují v prostoru postironie, je zásadní otázkou, zda lze ještě mluvit o upřímnosti bez návratu k patosu. Ironie je bezpečná, protože umožňuje distanc, ale současně vyprázdňuje. Postironická strategie tak balancuje mezi hravostí a vyhořením: čím víc performer reflektuje sám sebe, tím víc riskuje, že ztratí emocionální jádro. Autenticita se proto nevrací jako záruka pravdy, ale jako gesto, které přiznává vlastní umělost.

V éře algoritmické pozornosti se totiž mění i pojem opravdovosti: to, co působí skutečně, není nutně to, co je syrové, ale to, co dokáže rezonovat v rámci digitálního provozu. Nová autenticita se rodí ze schopnosti být přítomný ve fragmentu – v okamžiku, který ví o své pomíjivosti. Umělci jako Victor Jones nebo Pollyfromthedirt ukazují, že cit může přežít i v prostředí ironie a přepisu. Nepřichází v čisté formě, ale jako vrstvený signál, v němž se mísí odstup, humor i bolest.

Postironie tak není jen estetikou generace internetu. Je to způsob, jak být vážný v době, která se smíchem brání každé vážnosti. V postironické hudbě se potkává přiznaná konstrukce s touhou po opravdovém dotyku. A právě v tomto napětí – mezi memem a vyznáním, mezi algoritmem a tělem – se rodí nová citlivost digitálního věku.

Autor je hudební publicista.

Žít, smát se, milovat

Postironický obrat Earla Sweatshirta

Americký rapper Earl Sweatshirt se na svém nejnovějším albu *Live Laugh Love*, které na konci ledna 2026 představí v pražském klubu Roxy, prezentuje jako vyrovnanější a optimističtější bytost než ve své dřívější, leckdy obtížně přístupné tvorbě. Nechybí však ani ironizace ironie, díky níž jeho hudba získává metamoderní rozměr.

PETR URAM

Kalifornský hiphopový kolektiv Odd Future zaplavil na sklonku nultých let Los Angeles jako přílivová vlna. Uskupení si uvědomilo sílu internetové propagace a jeho cynická a sarkastická hudba záhy pronikla i do mainstreamu. Postupem času z crew vykrytalizovala trojice výrazných tvůrců: Tyler the Creator, Frank Ocean a Earl Sweatshirt. Zatímco Tyler si vydobyl pozici West Coast dvojky po Kendricku Lamarovi a Ocean se poté, co mistrovsky zatočil s nahrávacími společnostmi, stáhl do ústraní, Sweatshirt působil, že se s každým dalším projektem prohlubuje jeho alergie na popový úspěch a vůbec štěstí. O to víc některé jeho fanoušky překvapilo album *Live Laugh Love*, vydané na konci srpna.

Smích léčí

Titulní sousloví „Žít, smát se, milovat“ se během let stalo nechvalně proslulým webovým memem. V rámci „memetické imaginace“ se jedná o motto oblíbené mezi ženami spadajícími někam mezi typ „Karen“ (memová karikatura nepřijemné ženy bílé pleti a středního věku) a příznivkyně new age spirituality. Earl Sweatshirt se však rozhodl vzít si heslo zcela neironicky za své a konceptualizovat je. Z každého rapperova slova je slyšet, že se snad poprvé v kariéře u nahrávání usmíval a že vystupuje bez ironického odstupů. V rozhovoru pro magazín SSENSE uvedl: „Musel jsem zestárnout, abych si uvědomil hloubku optimistických klíšé.“ Kritik Skye Paine se dokonce domnívá, že rapper od mizantropismu desky *I Don't Need Shit, I Don't Go Outside* (2015; viz A2 č. 12/2015) a anhedonie alba *Some Rap Songs* (2018; viz A2 č. 08/2019) přes stoicismus pozdějších nahrávek dospěl až k radostnému epikureismu.

Sweatshirtovo duševní rozpoložení se zkrátka od chvíle, co se z něj stal dvojnásobný otec, zlepšilo. Scenáristka a herečka Aida Osman, kterou si rapper letos vzal, mu prý vysvětlila, že se musí na děti usmívat, poněvadž nejvíce reagují na mimiku. Hudebník si vzal její slova k srdci a tuto techniku zapojil i do svého uměleckého projevu. Patrně by se také rád stal lepším otcem, než mu byl ten jeho, jihoafrický básník a aktivista Keorapetse William Kgositsile alias Bra Willie. Ostatně právě na adresu otcovských vzorů si na letošním albu neodpustil jednu z mála sarkastických poznámek: „Tátu jsem měl na houby, jeho náhrada ze mě vymlátí selhání.“

Jinak se ale zahořklosti úplně vyhýbá. Pryč jsou pubertální řádky, v nichž se podobně jako ostatní členové Odd Future věnoval humoru na hraně a brojení proti politické korektnosti. Sweatshirt strávil mládí v oblaku pochmurného defétismu. Svou nejnovější deskou se cynismu vzdává, stále nicméně osciluje mezi ironií a postironií – například když odkazuje na filmovou adaptaci stejnojmenného komiksu *300: Bitva u Thermopyl* (2006) verš: „Na tomhle kopci odmítám umřít. / Kde že to dnes večeríme? / Řekněte Leonidovi, že znám i lepší stravovny.“ Znamená podobné střídání postojů, že album *Live Laugh Love* můžeme vnímat jako metamoderní dílo?

Nová upřímnost

Z metamodernismu se v posledních letech stal pojem užívaný pro nejrůznější trendy, od takzvané severské ideologie Hanzio Freina-chta po autorstvo snažící se nabídnout liberálnější, ale o nic méně křesťanskou obdobu self-help slátanin Jordana B. Petersona. Jedním z mála aspektů tohoto paradigmatu, na němž se většina samozvaných metamodernistů shodne, je oscilace mezi upřímnou cílevědomostí modernismu a melancholickou ironií postmodernismu.

Nástup „nové upřímnosti“ na literární scéně předpověděl spisovatel David Foster Wallace, když hovořil o potřebě překonat postmoderní ironii a vydat se vstřícně bodré přímočarosti, již by někteří označili za postironii, tedy ironizaci ironie. Roland Barthes přitom už v padesátých letech psal o tom, že sarkasmus je podmínkou pravdy. Jeho pozorování se v pozdějších iteracích modernismu s předponou poněkud vytratilo, ale s metamodernistickým postojovým kyvadlem je opět aktuální.

V hudbě lze kolísání od jednoho extrému k druhému pozorovat nejpozději od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, kdy se punk a new wave svým sarkasmem vzepřely idealistickému nadšení subkultury hippies, načež se proti nim na konci osmdesátých let vymezilo alternativně rockové hnutí známé pod názvem New Sincerity, jež ale zcela přehlušil nástup cynického a pesimistického grunge.

Na pole rapu si postironie našla cestu už dávno. Hip hop reprezentoval postmoderní žánr jak svým (intertextuálním) samplováním, tak texty psanými z roztočivých perspektiv a obsahujícími spoustu popkulturních odkazů. Zároveň ale odjakživa platil za subkulturu

postavenou na opravdovosti. Nicméně jen málokterí rappeři opravdu působili jako úspěšní drogoví dealéři, pasáci a gangsteři – spíše se vyjadřovali v nadnesených hyperbolách. Sweatshirtův velký vzor MF DOOM tuto skutečnost postavil na hlavu a stal se komiksovým padouchem, jenž tu a tam podvedl i své posluchačstvo a na koncerty místo sebe posílal maskované dvojníky. Sweatshirt se tím inspiroval ve videoklipu k písni Crisco, v němž zaznamenal casting na herce, kterého chtěl poslat místo sebe na poslechovou party u příležitosti vydání *Live Laugh Love*.

Trocha mumlání

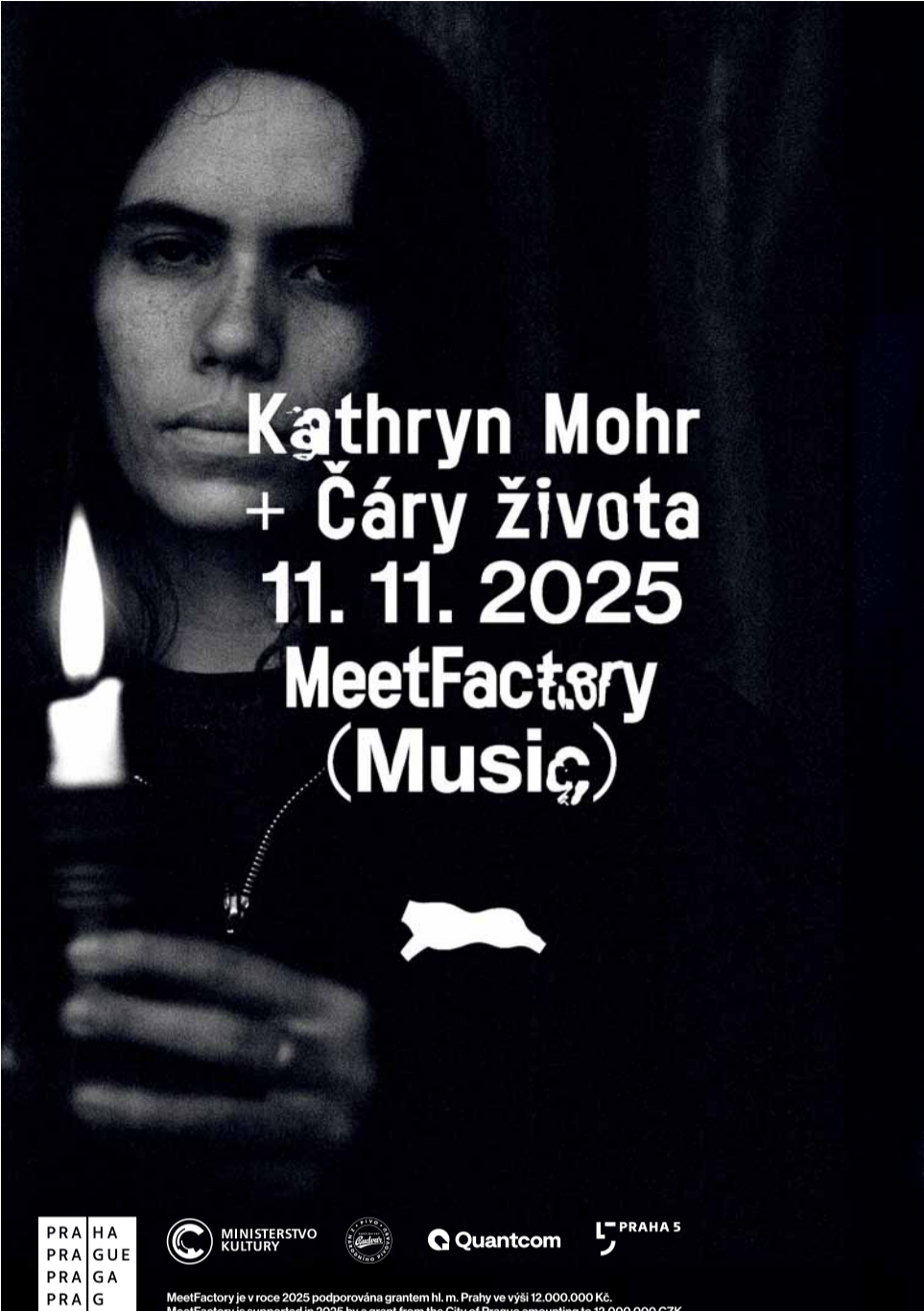
Vrtkavá rozjařenost metamodernismu se promítla i do zvuku desky. V úvodním tracku GSW vs Sac přichází hlavní producent alba Theravada s bublavým instrumentálem připomínajícím tvorbu Kool Keitha z konce devadesátých let. Hned další skladba Forge odkazuje (podobně jako to dělají rappeři typu Kendricka Lamara či YG) ke klasické losangeleské sonické paletě, ovšem v poněkud podladěné verzi. Následující skladby, s výjimkou zrychleného kazatelského tracku Static, se ale zásadně neliší od Sweatshirtovy klasické produkce preferující undergroundové beats s vokálními linkami, chytlavými obskurními samplý a minimálním zapojením bubnů. Po vzoru předchozích několika alb většina skladeb stopáží nepřesahuje dvě minuty, neobsahuje více než jednu sloku a autor se mnohdy neobtěžuje ani s náznakem refrénu.

Svým způsobem tak jednotlivé tracky svou kompozicí připomínají koncentrované básně. Flow místy zní poeticky zastřeně, někdy na hranici mumble rapu, ale propracovaná rýmová schémata přílišné mumlání nedovolují. Navzdory nečekané přívětivosti a přístupnosti alba se nicméně jedná o nejméně úspěšnou Sweatshirtovu sólovou desku – alespoň v rámci hitparád, kde nahrávka za předchozím *Sick!* (2022) zaostává o sto přiček. Nezdá se ale, že by tato skutečnost rappera příliš trápila. A jeho skalní fanoušky může jen těšit, že se hudebník podle všeho nachází v dobrém duševním rozpoložení. Přesvědčit se o tom můžou na koncertním turné, jež zavítá na konci ledna 2026 také do Prahy. Doufejme, že na něm vystoupí opravdu Earl, a ne jeho dvojník. Autor je překladatel.


Earl Sweatshirt: *Live Laugh Love*. Tan Cressida 2025.

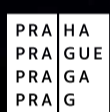





„Musel jsem zestárnout, abych si uvědomil hloubku optimistických klíšé.“ Foto Tan Cressida



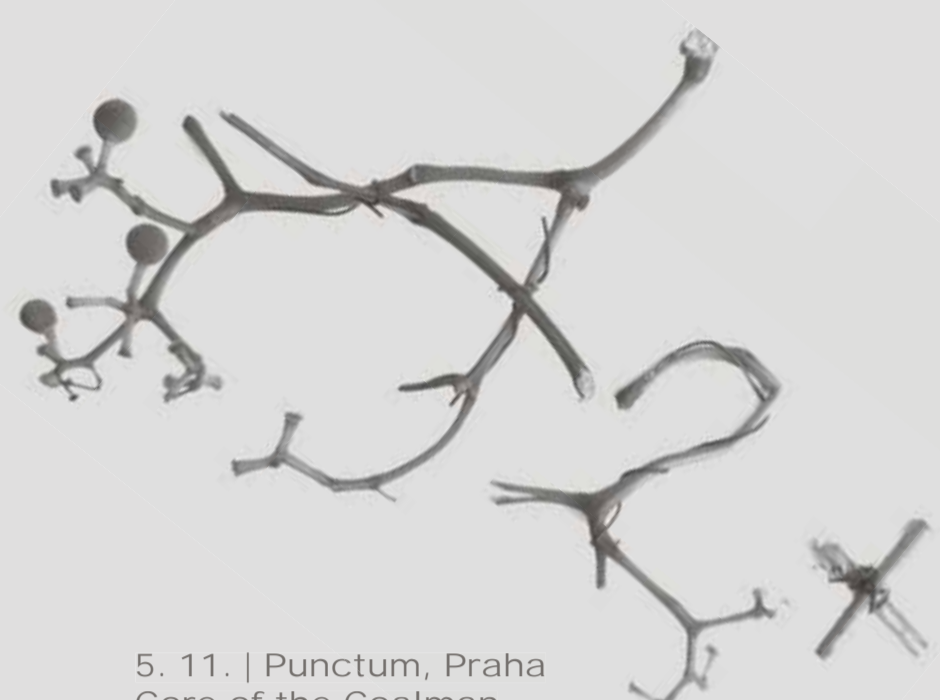
**Kathryn Mohr
+ Čáry života
11. 11. 2025
MeetFactory
(Music)**



MeetFactory je v roce 2025 podporována grantem hl. m. Prahy ve výši 12.000.000 Kč.
MeetFactory is supported in 2025 by a grant from the City of Prague amounting to 12.000.000 CZK.



A2+ **Platforma pro experimentální hudbu**



5. 11. | Punctum, Praha
 Core of the Coalman
 Andria Nicodemou
 & vrrrbitch
 Mrva & Švejnar

8. 11. | Rello, Brno
 Le Placard
 Brno Headphone Festival
bhf.klangundkrach.org

9. 11. | Art brut, Praha
 Margaretova citróny

**Angélica Castelló
& Jérôme Noetinger
Apnea Ensemble:
Koonda Holaa & Pauza
na lízání
Bratislavský improvizáčny
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 







Ztratit se ve vlastním odrazu

Jak vypadá postironická kritika současného umění

Postironie je dnes v umění přítomná nejen jako tvůrčí strategie, která se snaží o sjednocení upřímnosti s nadsázkou. Stala se hlouběji a mnohdy nevědomě zažitým mechanismem, jak nakládat s čím dál zjevnějšími paradoxy uměleckého provozu v současném globálním socioekonomickém nastavení.

BARBORA ILIČ

Třebaže se snahy popsat postironii ve smyslu rozšířeného ironického uvažování odehrávaly už v devadesátých letech, její první ucelenou definici najdeme v románu *The Savage Girl* (2001) od Alexe Shakara. Ten poukazuje na to, že povaha všech záležitostí v konzumní společnosti je od základu paradoxní. Každý produkt v sobě nese vlastnost paradescence – tedy schopnost propojit dvě vzájemně se vylučující touhy s příslibem uspokojit obě najednou. Postironie je podle Shakara nejpříhodnější strategií, jak se s touto skutečností vypořádat. Jde o způsob, jak produktivně pracovat s paradoxy, aniž bychom se snažili zastírat napětí, která vytvářejí.

Sama postironie je dvojnásobná. Můžeme ji chápat jako vnímání světa skrze přijetí nemožnosti úplného poznání a naplnění smyslu, které v mnohém připomíná metodu sebeironie německých romantických filosofů, jako byl Friedrich Schlegel. Stejně tak si ji ale můžeme vyložit jako vypočítavé gesto – důmyslný způsob, jak získat argumentační imunitu skrze obcházení jednoznačných hodnotových závazků. Kouzlo postironie spočívá v tom, že se zpravidla nebrání ani jedné z obou interpretací. Více-než-ironická kombinace autentického zkoumání rozporuplnosti světa i stylizovaného klouzání po jeho povrchu je pak jako stvořená pro svět současného umění. Ten totiž podobným způsobem spojuje rozpor mezi morálním imperativem vytvářet kritická sdělení a praxí, která spočívá v jejich komodifikaci.

Postironické myšlení v sobě vždy nese i určitou dávku sebeironie. Pokud například nenávidíte kapitalismus, ale současně čas od času cítíte nefalšované potěšení z donášky ze Starbucks, nemusíte být nutně jen obětí lapenou v ironickém rozporu. Perspektivou postironie se namísto toho můžete pasovat do role vědomě absurdní postavy v odhalených kulísách divadla světa. Prožitek guilty pleasure pak ztrácí svůj smysl, protože samotná společenská existence, a to obzvláště v případě umělectva, je už naplněna dokonalou paradescencí touhy po sebenaplnění a pocitu viny.

Stockholmský syndrom v umění

Tento paradox se v uplynulém desetiletí zhmotnil do svébytného diskursu postironické a (zdánlivě) také postinstitucionální a postautororské umělecké kritiky na sociálních sítích. Skrze příhodně sebereferenční jazyk memů se zde glosuje rozpor mezi tím, jak se svět umění prezentuje, a tím, jak prakticky funguje. Způsob, jakým tato kritika o současném umění promlouvá, odhaluje jakýsi stockholmský syndrom. Umělecký svět je vykreslován jako cynické prostředí reprodukcí různých formy útlačky, na němž i přesto lpíme v naději, že právě zde můžeme pátrat po smyslu a prostředcích, jak dospět ke změně.

K průkopníkům tohoto diskursu patří Jaako Pallasvuo, který od roku 2018 vystupuje na Instagramu pod názvem avocado_ibuprofen. Podobně jako zmínění němečtí romantici mezi ruinami bloudí Pallasvuo kulisami rozporuplného a často přetvářlivého světa umění. V jeho zinově stylizovaných příspěvcích se objevuje rezignovaný idealismus člověka, který jako by zahlédl pravdu za tlustým sklem okénka spolujezdce v autě, z něhož nedokáže vystoupit. Otázky typu „Je současné umění diplomacií s horšími rauty?“ představují zároveň úsměvná i poněkud rezignovaná rýpnutí do vlastních řad, která Pallasvuo v roce 2021 vydal jako komiksovou knihu.

Mistry memetických anekdotických narážek na umělecký provoz a neproniknutelnost jeho artspeaku (jazyka kurátorských textů) jsou ale především účty Jerry Gogosian a Freeze Magazine. Ty kromě zkomolenin jmen významných aktérů uměleckého světa (obchodníka a galeristy Larryho Gagosiana a uměleckého



Samotná společenská existence je naše guilty pleasure. Ilustrace Barbora Ilíč

magazínu a veletrhu Frieze) a téměř dvoutisícového followerstva spojuje i podobný autorský vývoj.

Dosud částečně anonymní Cem A. založil účet freeze_magazine v roce 2019, kdy se po konci studia na prestižní umělecké škole v Londýně vrátil do Turecka. Bez výhledu na uplatnění se ocitl tvář v tvář nepsaným pravidlům a více či méně skrytým formám elitářství, o nichž se rozhodl hovořit. Ať už se jedná o mem, který nám sděluje, že „tajnou“ ingrediencí umění je privilegium, nebo o parodii coveru alba *Brat* od Charlie XCX s titulkem „Gatekeep“ – jeho příspěvky se staly novým folklorem umělecké scény. Cemova snaha budovat na institucích nezávislou kritiku v online prostoru nakonec paradoxně vyústila ve spolupráci s řadou významných institucí, jako je festival documenta nebo prestižní sbírka umění Kunstsammlung NRW. Mnohé z těchto výstupů pak spočívaly právě v přenášení memetických sdělení do výstavních prostor.

Příběh Jerry Gogosian alias Hilde Lynn Helphenstein je v mnohém bulvárnější. V roce 2018 se její kariéra obchodnice s uměním zastavila, když vážně onemocněla a zůstala upoutaná na lůžko. Během své izolace začala vytvářet memy, jimiž jízlivě komentovala trh s uměním. Po několika letech anonymity, během nichž ji fanoušci i kritici opakovaně zkoušeli odhalit, vystoupila pod skutečným jménem. Od té doby se Jerry Gogosian vydala cestou influencerky, která se nijak netají svou elitní pozicí newyorské galeristky s okázalým životním stylem. Ne navzdory, ale právě díky své online personě se stala ještě atraktivnější pro prestižní značky a instituce, jako je aukční síň Sotheby's, Phillips nebo BMW. Na rozdíl od Cema A. Helphenstein otevřeně přijímá svou paradoxní a výstřední pozici uvnitř (dle vlastních slov) dekadentního světa globálního trhu s uměním, aniž by ho měla v úmyslu výrazně měnit. Tento rozpor se naopak stal stěžejní součástí její veřejně performované identity.

Postironie pro zasvěcené

Proč je i přes své zjevné limity postironická kritika uměleckého světa tak populární? Nepochybně odráží étos, který by se dal nazvat skeptickou angažovaností či idealistickou rezignací; a nabízí tak představu, že nemožnost uniknout zakořeněné logice systému lze pojmut

jako zábavně sisyfovskou výzvu. Podstatné je také to, že na krátký okamžik poskytuje dojem exkluzivní sounáležitosti. Sdílené niche narážky a zastřeně pointy v sebereferenčním jazyce memů totiž v plném rozsahu pochopí hlavně ti, kdo jsou již zasvěceni do vnitřních kruhů uměleckého provozu – ti, kdo byli obdařeni privilegiem i břemenem plynoucím z účasti na utváření diskursu současného umění.

Brad Troemel, původně postinternetový umělec, se v posledních letech soustředí právě na kritiku skrytých dynamik, jimiž si umělecký svět udržuje zbytky kulturního kapitálu. Přestože Troemel na Instagramu láká podobným obsahem jako Cem A. s Helphenstein, na navazující placené platformě Patreon nabízí i hlubší socioekonomickou analýzu současného umění a kultury obecně. Pozoruhodná je například Troemelova zevrubná diagnóza artspeaku a významné role drbů a insiderských referencí v uměleckém provozu. Chápe je jako určitou měnu – snahu o kompenzaci vlastní relevance v podmínkách rostoucí prekarizace a chabých vyhlídek na uplatnění. Sám Troemel je přitom přístupným vypravěčem, který nespolehá na to, že jeho narážky pochopí pouze insideri se schopností rozklíčovat různé vrstvy významů. Postironie v jeho tvorbě působí jako záměrné lákadlo, které má publikum dovést k zájmu o hlubší analýzu s poměrně konkrétními a vyhraněnými závěry.

Jak naznačuje Troemelův přístup, trefné a mnohoznačné narážky v podobě memů mají svůj nezpochybnitelný význam. Je to s nimi ale trochu jako se samotnými uměleckými díly – bez navazující diskuse nebo hlubší analýzy tématu zůstávají jen další komoditou v ekonomice pozornosti. Humorná vize uměleckého světa jako prostředí tvořeného institucemi a aktéry, kteří rozprašují uhlíkovou stopu napříč kontinenty při cestě na nejnovější bienále o environmentální úzkosti a mluví o potřebě dekolonizace a inkluzivního prostoru nepřístupným jazykem, někdy sama o sobě působí jako vrcholně ironické dílo. Teprve až skutečnost, že se tím dokážeme stejně tak pohoršit jako i pobavit, a vlastně i sebeidentifikovat, je postironická. Smějeme se spolu, proti sobě i pro sebe a zbývá jen doufat, že neskončíme v předem prohrané soutěži o to, kdo se bude smát poslední.

Autorka je umělkyně a kurátorka.



Patrik Pelikán: Stěrky na papíře, 2022



Kolem roku 2022 jsem zkoušel dostat na papír omítkovinu s křehkostí, jaká se jen dá ze spojení nestálosti a tvrdosti získat. Pokusy zároveň odkazovaly ke vtipům, které kromě překvapení nedávají jiný smysl. Četl jsem tehdy kóány a koukal, co se z nich lze naučit. Čím víc jsem v nich ležel, tím víc se mi děly věci podobné těm, o nichž jsem četl. Tyto události jsem si zapisoval jako anekdoty a přitom jsem v dílně omítkou stěrkoval spotřební papír. Přišlo mi, že bych mohl z obojího sestavit album, něco jako „100+1 stěrka“. Jenže pak začala zednická sezóna, a než jsem se vrátil do dílny, už jsem si absurdit tolik nevšímal a zápal pro věc byl fuč. Chtěl jsem na stěrky navázat, ale z práce zbyla jen rutinní výroba nebo výtvarná kreace.

Brát věci vážně se dnes nevyplácí

Různé formy ironie se v průběhu let staly zásadní částí internetové kultury. Všudypřítomné ironické pomrkávání sice vyvolává i kritickou protireakci, ale obratu k autentické upřímnosti se nejspíš stejně nedočkáme. Ironie totiž stále patří k nejvýhodnějším komunikačním postupům.

MATOUŠ HRDINA

Spousta věcí ve společnosti a kultuře existovala jaksi odjakživa, nebylo na nich nic pozoruhodného, ale pak s příchodem internetu a sociálních sítí najednou dostaly novou dynamiku. A bezesporu k nim patří také ironie.

Ironické znevažování hodnot a autorit, výsměch naivní upřímnosti a chytré lavírování mezi seriózní reflexí a satirou v kultuře skutečně není žádnou novinkou. Zejména po nástupu postmoderny se pečlivá práce s ironií stala běžným postupem v arzenálu mnoha tvůrců. A už od devadesátých let se také řada spisovatelů a dalších umělců začala vůči ironii vymezovat s tím, že vyprázdňování ironického pomrkávání už bylo dost a je čas na obrat k postironii nebo tzv. nové upřímnosti.

Ve zpětném pohledu se tomu lze jen horce zasmát, protože tehdejší bojovníci s vyprázdňovanou ironií neměli tušení, že její zlatá éra teprve přijde. Byly k tomu potřeba významné společenské a technologické změny, ale když na konci první dekády nového milénia takřka ruku v ruce přišly sociální sítě a smartphony spolu s hospodářskou krizí a politickými otřesy, cesta k vítěznému tažení ironie byla umetená.

Výsostně „ironickou“ generací se stali mileniálové, kteří tehdy byli na prahu dospělosti. A i když to jsou trochu bolestivé vzpomínky – nebo snad *cringe*, abychom se drželi dobového slangu –, dá se z nich vyčíst spousta zajímavého.

První ironická generace

Psal se rok 2008 a pili jsme Braník, protože byl levný, ale také to bylo tuze ironické. Neméně ironická mohla být i záliba v brakové popkultuře a všeobecné vlně retra. Takřka jakákoliv hudba se dala poslouchat ironicky. Ještě čerstvé a nevšední platformy typu YouTube či Facebook nabízely netušené závěje obsahu, kterému jsme se mohli ironicky smát, a bující kultura memů nabízelá nespočet možností, jak se skvěle vymezit vůči nechápavým offline boomerům – i když se jim tak ještě neříkalo – prostřednictvím ironických zasvěcených referencí.

Každá nevinná zábava zákonitě skončí u pláče a rozbitého nosu a stejnému osudu nešla ironie. Rychle se z ní stalo toxické podhoubí prorůstající internetovou kulturou a brzy také dostala nevábné politické konotace. Pro pochopení pádu ironie je ale nejprve dobré prozkoumat příčiny jejího vzestupu.

Jako první se nabízejí technologické faktory. Abychom mohli skutečně sdílet mainstreamovou popkulturu a zároveň ji zasvěceně ironicky podrývat, musí být tyto kulturní

artefakty široce k dispozici a každý musí mít možnost se k nim vyjádřit – a právě tyto dosud nevídané možnosti poskytly sociální sítě, jejichž rozmach byl dále spjat s nástupem smartphonů.

Technologie ale nejsou všechno. K tomu, aby mladí lidé rezignovali na ambice a „přestali brát věci vážně“, jsou potřeba sociální otřesy a konflikty, kterých v posledních dvou dekáдах proběhlo více než dost. Ironie a nihilismus jsou běžné obranné reakce v bezvýhodné situaci, do které mladé mileniály v západních zemích dostala hospodářská krize po roce 2008, a mladší ročníky na tom nejsou o moc lépe.

Tyto sociální a technologické faktory se promítly i do generačních konfliktů. Jedním z definujících rysů generace mileniálů byla jejich zběhlost v nových komunikačních technologiích, kontrastující s neschopností starších „offline“ generací – jednoduše řečeno, mileniálové jaksi samovolně začali „rozumět internetu“, k zaměstnání na pozici správce sociálních sítí v roce 2010 stačilo mít účet na Facebooku a umět na něj něco nasdílet, a tuto výhodu či privilegium šlo snadno podtrhnout chytrým využitím ironie. Kdo nebyl online, ten nerozuměl všem narázkám a referencím, a sociálními sítěmi zdánlivě potlačený gatekeeping se mohl vrátit v jiné podobě – třeba právě jako záliba v „ironických“ memech, kulturní konzumerismus v módu „guilty pleasure“ a podobně.

Už v dřevní éře sociálních sítí se ale projevil hlavní a často přehlížený faktor, který ironii dodnes zakotvuje jako jeden z hlavních módů společenské komunikace. Klíč tkví ve zmiňovaném výrazu *cringe*, tedy trapnosti, která je často způsobena autentickým, nekontrolovaným sebevyjádřením na veřejnosti a které je nutné se vyhnout.

Společenskou novinkou byl především nástup všudypřítomného sledování prostřednictvím kamer ve smartphonech a následného sdílení na sociálních sítích, krátce řečeno tzv. kultury dohledu. Bezprostřední upřímné chování a blbnutí všeho druhu už najednou nemohlo být bezpečně uzavřeno do soukromí a zásadní důraz začal být kladen na budování pečlivě vycizelovaného, „instagramového“ veřejného image. Ironie se v takové situaci stává přirozenou a snadno dostupnou formou sebeobrany (když jsem to myslel jako vtip, nemohu se ztrapnit), a i když se to zprvu projevovalo jako nevinný hipsterismus, ve skutečnosti měla tato komunikační taktika dalekosáhlé společenské a politické následky.

Zakuklená politika

Využití ironie coby chytré zástěrky pro politický extremismus bychom také mohli vysledovat hluboko do historie. Pokud se ale omezíme na průlet současnou internetovou kulturou, stejně jako v řadě jiných témat i zde jako milník vyvstane kauza Gamergate z roku 2014. Nenávistné útoky misogynních fanoušků na ženy ve videoherním průmyslu tehdy mainstreamová média a veřejnost nechaly bez povšimnutí a význam události začal být zjevný až postupem času – šlo o jeden z prvních momentů, kdy se propaganda radikální pravice protнула s dosud (alespoň zdánlivě) apolitickými online subkulturami a našla v nich ideální živné pole.

Skutečnost, že radikální pravice využívá ironii, pomrkávání a laikům nesrozumitelné memy jako ideální maskovací taktiku pro svou agitaci, je dnes už našťástí obecně známým faktem. Ale zaslouží si trochu podrobnější analýzu. I v tomto politickém „zneužití“ ironie se totiž odrážejí zmíněné společenské a technologické faktory.

Pod neustálým digitálním dohledem není možné nejen skutečně autentické nekontrolované sebevyjádření, ale velmi to také znesnadňuje sociálně neakceptované chování. Nenávistné projevy, sexuální obtěžování či politický extremismus lze ovšem kamuflovat jako ironii. Ta by sama o sobě sice mohla být stále odsuzována v situaci, kdy by se střetla s všeobecně uznávanými, vážnými a upřímně hlášenými pravdami, autoritami a institucemi, ale ty se v posledních dvaceti letech začínají čím dál víc rozkládat.

Mediální teoretik Joshua Citarella v tomto kontextu upozorňuje, že vlivem ekonomických a politických otřesů se v USA a dalších západních zemích začal otrásat a zmenšovat mainstreamový „střed“. Mladí lidé inklinovali k pravým i levým antisystémovým ideologiím a podvrtná ironie se stala výrazně atraktivnější než pateticky upřímný boj za dysfunkční status quo.

A i v tomto ohledu se projevila dynamika osobní psychologické sebeobrany – když nemám šanci na ekonomický vzestup, mohu si ze zavedených hodnot jen dělat legraci, a pokud stále dokola selhávají pozitivní a upřímná levicová či liberální progresivní řešení, mohu se radši „ironicky“ přidat k fašistům.

Jak ale podotýká Citarella, ironická propaganda nepřestává být propagandou, ironicky vhozené hlasovací lístky jsou stále platné, a tak má ironicky chápaná politika bolestné reálné dopady. A za zmínku stojí i fakt, že „ironická“ politická hnutí se nemusí ironie držet

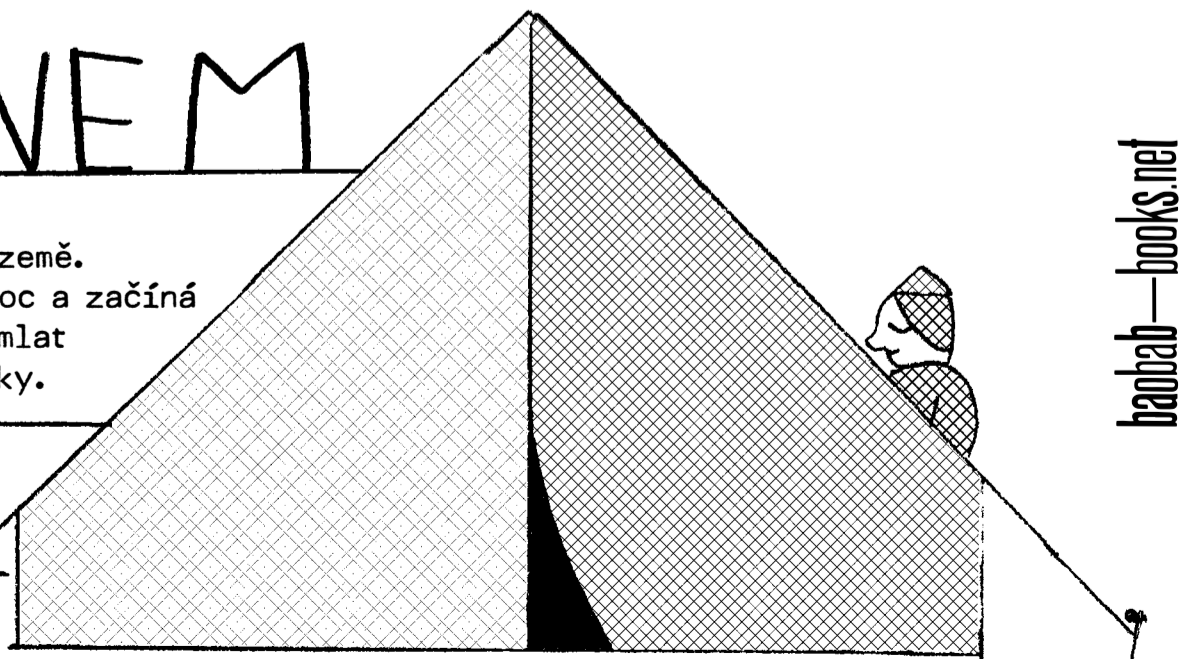
POD STANEM

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



(Post)ironie jako komunikační taktika a kolorit doby

věčně – když se jim pomocí vtípků podaří extremistickou agendu normalizovat, mohou ji prosazovat již otevřeně, bez „schovávaček“. Dříve ironická fóra plná memů se stávají otevřenými prostory pro nenávistnou agitaci a ironické pomrkávání se přesouvá na nové, dosud „čisté“ mainstreamové platformy, kde může nenápadně radikalizovat další uživatele.

Při využití ironie v politické agitaci se projevují stejné mechanismy jako u zmiňovaného mileniálského střetu se staršími a nechápavými „offline“ boomery. Čirá ironie je ještě dobře rozpoznatelná, ale když se posuneme k tzv. postironii, tedy dovednému lavírování a nejednoznačným sdělením, která lze číst seriózně i ironicky, otevírá se před námi řada interpretačních možností.

Ironii či postironii je v tomto kontextu potřeba chápat jako specifický mód kolektivní komunikace. Nedá se aplikovat samovolně – vždy jde o promyšlenou komunikační taktiku. Publikum ji nemůže rozklíčovat, pokud dobře nezná původce sdělení (a neví tedy, jestli jde skutečně o extremistu, nebo je to jen nevinný vtípek), a rozpojuje se tak na dva tábory – zasvěcence, kteří chápou vážné radikální sdělení skryté za ironií, a zmatené laiky, kteří jsou záměrně manipulováni a nedochází jim, o co se tu hraje.

Postironie tak funguje na dvou rozdílných významových rovinách zároveň, a zejména v prostředí sociálních sítí, kde nikdy nevíte, k jakému publiku vaše sdělení doputuje, jde o optimální mód politické komunikace.

Generační změna

Čas běží, lidé stárnou, digitální platformy neustávají ve vývoji a nevyhnutelně se tak musí proměnit i společenská role (post)ironie. Ta bývala spjata s fenoménem tzv. internetové kultury, která ale přestává existovat. Dokud existovaly jasně oddělené světy online a offline kultury, jejichž hranice kopírovaly generační kontury, mohla se jednoduše rozvíjet hra s pomrkáváním, sofistikovanými memy a zákruty online kultury dostupnými pouze zasvěcencům. Toto schéma už ale zmizelo a internetová kultura je prostě kultura – sdílí ji většina populace, rozhodně neplatí, že online věci se neprojevují v offline prostoru, a tím, že jste „hodně na sítích“, už dnes určitě nikoho nedojmete.

Mladí lidé z řad generace Z už si na rozdíl od mileniálů nemohou dělat nárok na status první generace, která rozuměla internetu, a tak ironie pozbývá elitářskou funkci – stává se z ní běžný mód komunikace, ve kterém dnešní dvacátníci vyrostli a často jej používají zcela mimoděk.

Můžeme to vidět i na řadě nových kulturních fenoménů, jako je třeba tzv. brainrot, tedy plytká braková videa a další typy zábavného obsahu s až dadaisticky neumětskou a nekvalitní estetikou, často vytvářené pomocí AI generátorů – nelze je vnímat ani ironicky, ani vážně, a svým charakterem se těmto kategoriím zcela vymykají.

Mohlo by se zdát, že spolu se střídáním generací nastane nevyhnutelný generační konflikt, mladší ročníky se začnou vymezovat proti nesnesitelné mileniálské ironii a jako protilek budou prosazovat srdečnou a spontánní upřímnost. Před pár lety se proto také spekulovalo o tom, jak ironii již brzy nahradí věci, jak jsou velmi *wholesome*, a k obávanému mileniálskému *cringe* se mladí nadšeně přihlásí. Byla to hezká teorie, která ale nevyhnutelně narazila na zmiňované sociální a technologické faktory, jež nikam nezmizely.

Kultura digitálního dohledu je silnější než kdykoliv dřív a skutečně spontánní chování si stále bez následků nelze dovolit – strach ze sledování a ztráty soukromí je ostatně jedním z nejčastěji skloňovaných problémů v anketách mezi současnými teenagery. Ironie tak



Ilustrace Alexey Klyuykov

stále funguje jako sebeobránná taktika podpořená i tím, že naše videa, tweety a jiné obsahy mohou snadno doputovat k nečekanému publiku, které by zranitelnou neironickou autenticitou mohlo škaredě zneužít.

Ironie se ale z pozice oceňovaného talentu vhodného k budování kulturního kapitálu (jako to bylo u mileniálů) mění v neutrální komunikační nástroj a v některých případech může být (neironicky?) velmi užitečná. Když se zamyslíme nad tím, kdo a kde v současné popkultuře něco myslí zcela vážně a doopravdy, dojde nám, že to jsou především fanatické fanouškovské armády všeho druhu, vůči kterým je ironie docela vhodnou vakcínou. Laskavá *wholesome* estetika také může v praxi vypadat jako načančaná farmářská idyla kryptofašistických tradwives, a i proti této hřeživé autenticitě je více než vhodné nasadit trochu osklivé podvrtné ironie.

Ironie jako kolorit

Kvůli tomu, že ironické formy komunikace už byly pro nejmladší generace běžným koloritem dospívání, možná také částečně přestává

platit poučka o tom, že postironické vyjádření musí být vždy záměrným a promyšleným komunikačním aktem. Ironické žvanění plné odkazů na obskurní memy může být prostě jen bezděčnou konverzační rekvizitou, což se ukázalo i při nedávné vraždě amerického pravicového agitátora Charlieho Kirka – údajný atentátník měl mít na nábojnících napsány různé kryptické vzkazy odkazující na politické memy, ze kterých ale nešlo vyvodit nic o jeho reálných politických názorech a dost možná se jednalo jen o náhodné humory.

Zdále už také neplatí, že co (internetový) ultrapravičák, to mistr sofistikované ironie, protože řada frakcí radikální pravice si zase začíná libovat v patetické vážnosti a ironie pozbývá jasného politického zakotvení (což ovšem neznamená, že by ji jako vychytalou taktiku mohla snadno adoptovat radikální levice – znárodnování korporací totiž na sítích vzhledem ke společenské atmosféře neprojde ani jako nadsázka).

Ironie či spíše ještě jemnější a mnohdy značnější postironie ale ze sítí a kultury tak jako tak snadno nezmizí, protože jde prostě

o univerzálně užitečnou komunikační taktiku vynucenou okolnostmi. Jistá šance tu ale možná přece jen je. Financial Times nedávno publikovaly hojně sdílenou statistiku, podle které nejspíš sociální sítě již před časem dosáhly vrcholu a počet jejich uživatelů znatelně a dlouhodobě klesá – mimo jiné právě kvůli nesnesitelnému tlaku kolektivního dohledu.

Platformy typu TikToku jsou stále méně „sociální“, přestávají sloužit ke sdílení obsahu mezi náhodnými uživateli a mění se spíše v novou variantu televize. V tomto schématu se najednou ztrácí řada ze zmiňovaných úzkostí a rizik (když nic nesdílím, nemohu se ztrapnit) a profesionální tvůrci se bez ironie snáze obejdou. Je otázkou, zda a kdy se sociální sítě a kultura dohledu ztratí v propadlišť dějin, ale kdyby k tomu skutečně došlo, možná se nakonec vše vrátí do starých kolejí – řadu aspektů kultury a politiky bude zase možné brát zcela vážně a ironie se z všudypřítomné sociální normy stáhne zpět do pozice užitečného a rozumně využívaného nástroje.

Autor je editor webu Seznam Zprávy.

Svoboda slova je téma pro každého

V posledních letech se svoboda slova stala výrazným tématem konzervativní pravice. S filosofem jazyka Tomášem Koblížkem jsme mluvili o tom, jak k tomu došlo, o kořenech pojmu hate speech i důvodech, proč krajní pravice používá humor jako nástroj propagandy.

MATĚJ METELEC

Odkud pochází termín hate speech a jaké konceptuální pozadí za ním vlastně stojí? První doložený výskyt termínu hate speech je z roku 1938 v newyorském Syracuse Herald Journal. Údajně zde bylo uvedeno, že na Hitlerovi nás víc než to, co dělá, odpuzuje jeho „hate speech“, tedy jeho nenávistný projev. Narazil jsem na zmínku, že jde o odkaz na mnichovské události. Ale tu informaci se mi zatím nepodařilo ověřit. Je třeba ji brát s rezervou.

Tady je dobré připomenout, že o nenávistném projevu nehovoříme tehdy, když se dva lidé tvrdě hádají a napadají třeba ze žárlivosti, ale když se někdo snaží vyvolat nenávist vůči někomu jakožto členovi nějaké skupiny: „Vyzk***** buz**“, už dlouho vás tu nebudeme trpět!“, „Vybombardovat ty muslimský op***!“ „Židovská cou**“, budeš viset.“ Ten skupinový aspekt je důležitý, protože když se tyto projevy šíří a hromadí, mohou mít dopad na vnímání a postavení celé dotčené skupiny. Není to tedy jen psychologický problém, že se nějaká slova někomu dotknou nebo mu způsobí trauma, ale také společenská otázka. Postavení konkrétní skupiny lidí, u nás například Romů, je dáno mimo jiné tím, jak o nich mluvíme.

Jako právní téma se hate speech poprvé objevil zkraje 20. století. Například díky iniciativě American Jewish Committee byl v Pensylvánii přijat zákon zakazující šíření diskriminačních materiálů proti jakékoli náboženské či národnostní skupině. Ve třicátých a čtyřicátých letech pak existovala uskupení, která upozorňovala na to, že podobné fenomény jako evropský antisemitismus a fašismus existují také v USA, a chtěla prosadit zákony, které by omezily hate speech – i když tehdy se spíše hovořilo o „pomluvě na adresu skupiny“. To se jim sice nepodařilo, ale především s nástupem hnutí za občanská práva začal být uvedený termín čím dál významnější. Mezi šedesátými a osmdesátými lety se pak zcela etabloval.

Takže ten pojem vznikl v právním prostředí a nevychází ze společenských věd nebo filosofie?
Ten právní aspekt byl nepochybně klíčový.

Hate speech stojí blízko hate crime – vznikaly ty dva koncepty společně?
Určitě patří do jednoho „šuplíku“. V Česku se však v právu nepoužívá sousloví „zločin z nenávisti“, ale „předsudečné násilí“. Podobně jako u nenávistných projevů hraje v případě hate crime roli skupinový aspekt: jde o fyzický útok na někoho proto, že patří do nějaké skupiny. Například vražda dvou lidí před bratislavským barem Tepláreň v roce 2022 je typickým příkladem hate crime. Zákonem jsou takové činy postihovány mnohem přísněji než, řekněme, zločiny ze žárlivosti. Mají totiž dopad na celou komunitu lidí.

A jak tedy vypadá jejich postihování?
V tom se liší Spojené státy nejen od Evropy, ale vlastně od celého zbytku demokratického světa. V USA platí, že nikoho nelze postihovat za postoj vyjadřovaný v jeho projevu, říká se tomu „viewpoint neutrality“. Něčí projev je možné omezit výhradně kvůli důsledkům, jež by mohl mít. Když si vezmeme jako modelový příklad homofobní demonstraci, ve Spojených státech je možné ji zakázat, pokud se má konat v místě, kde jsou například gay bary a mohlo by tam dojít k násilné eskalaci. V evropském kontextu se stačí podívat na ten projev a konstatovat, že je homofobní – už v tom případě ztrácí ochranu svobodou slova. Ale samozřejmě trochu zjednodušuji.

To je důvod, proč se ve Spojených státech nezakazuje hajlování nebo nacistická symbolika?

Spíš lze říct, že je to tam zakázané v určitých kontextech. Když by hrozilo, že bude hajlovat sto lidí během demonstrace před košer obchodem, tak podobnou akci by úřady nemusely povolit. Stejně tak v některých státech existují restrikce ohledně používání těchto symbolů na veřejném majetku, třeba školách. Ale přitom je možné mít hákový kříž na autě a projíždět se s ním po městě: je to ústavně chráněný projev vlastního názoru. Vychází to z rozdílné tradice chápání svobody projevu. To, že se u nás stačí podívat na obsah konkrétního projevu, vychází hodně ze zkušenosti s nacismem a holokaustem. Spojené státy tuto zkušenost nemají. Je ale třeba říci, že ani tam nefungoval takto liberální pohled na svobodu slova vždy. Ještě během první světové války byli lidé postihováni za to, že se stavěli proti americké účasti v konfliktu a šířili třeba protiválečné letáky.

Kdy se to změnilo?

Existuje shoda v tom, že k obratu začíná docházet ve dvacátých letech. Tehdy proběhl například proces Whitney versus Kalifornie. Anita Whitney, dáma z významné kalifornské rodiny, podporovala komunistickou stranu, které byla přičítána snaha o násilné převzetí moci v USA. V tomto procesu padl slavný výrok soudce Nejvyššího soudu Louise Brandeise, který prohlásil, že na lži a bludy nemáme reagovat perzekucí, ale jinou řečí, která ukazuje, že se dotýčný mylí. Odtud se pak odvozuje slavné heslo „více řeči, ne vynucené mlčení“, tedy že namísto omezování svobody slova je třeba vzdorovat dotyčným názorům protiargumenty. Ve Spojených státech existují oba tábory, tedy zastánci větších regulací i zastánci protiargumentace s minimem regulování, ale ten, který se odvolává na Brandeisovu tezi, představuje nyní dominantní americký přístup.

Zároveň je třeba dodat, že tato převažující interpretace prvního dodatku ústavy, na který se liberální přístup odvolává, má velmi specifický smysl. Říká, že není možné mít zákon a vládní zásahy, které by explicitně svobodu slova omezily kvůli obsahu sdělení či vyjadřovanému postoji. Zároveň to ale nevykládá, aby si například soukromá univerzita zavedla interní „speech codes“, tedy například regulace omezující hate speech na školním kampusu. Což občas působí dohromady nepochopitelně – na jedné straně tradice velmi široké svobody slova a na druhé soukromé univerzity, které jako by proti tomuto americkému pojetí svobody slova šly. Ten liberální přístup se tam ale omezuje právě na otázky vládních opatření.

Není nahrazování zákonné regulace toho, co je a co není možné říkat, „neformálními“ morálními pravidly důsledek americké protestantské tradice?
Ano, tak bývá běžně vykládáno, proč může v USA vedle sebe existovat to liberální pojetí a současně přepjatost v regulaci projevů. Nemyšlím si, že „woke movement“ je naproti iluze, a sama americká levice si už přiznala, že má problém, že dospěla až k jakémusi puritanismu. Hodně diskutovaný byl v tomto kontextu editorial v The New York Times z března 2022, ve kterém byl zmíněný problém jasně pojmenován. Myslím, že právě absence legislativního rámce, který by byl přísnější v omezování nenávistných projevů, ale třeba také dezinformačních kampaní, je jedním z důvodů, proč se ta „regulace“ děje takto nesystémově a občas divoce. Zmíněné „speech codes“ mají kompenzovat něco, co nedokáže zajistit zákon. Když si pak různé instituce vymýšlejí ad hoc pravidla a postupy, může se to zvrhnout. Může dojít k přepjaté reakci na přepjatý liberalismus v oblasti svobody slova.

Podobné tendence se ovšem přenáší také k nám – prostě proto, že USA jsou nejen mocenským, ale také kulturním hegemonem, a tak se tamní trendy šíří. Nejsou pak vzhledem k té evropské tradici podobné pokusy trochu zbytečné, až kontraproduktivní?

Musím říct, že obavy, že tu budeme mít wokistickou cancel culture, mi přijdou liché. Z mého pohledu se jedná o velmi americký fenomén, který je k nám v podstatě nepřenosný kvůli jinému pojetí svobody slova. Možná se tu podobnou rigidnost někdo snaží občas uplatňovat, ale nevidím na naštěstí žádné woke hnutí. Smysluplné je naopak to, co dělá třeba In Iustitia nebo jiné neziskové spolky. U nás totiž máme pravidla ohledně nenávistných projevů, například dva paragrafy v trestním zákoníku, které jsou ale velmi málo uplatňovány. V mnoha případech extrémně nenávistné projevy nikdo nestíhá nebo se je bojí stíhat, jak ukazuje debata o rasistickém plakátu SPD na Václavském náměstí. Takže si myslím, že má smysl tlačít na to, aby policie a soudy konaly, když dochází k porušování zákonů, které v českém právním řádu existují a které mají někoho bránit před nenávistnými útoky. Často bohužel dochází k tomu, že stát nechrání některé své občany, například Romy či LGBT lidi.

Představuje svoboda slova v pojetí Společnosti pro obranu svobody projevu (SOSP), spjaté s pravicovým aktivistou Danielem Vávrou, snahu zavést u nás ten americký model?

Podobné think tanky existují jak ve Spojených státech, tak třeba ve Velké Británii. Například britskou Free Speech Union (FSU) lze pokládat za politický projekt, v němž jde o svobodu slova pro konkrétní politické názory, nikoli o svobodu slova jako princip platný pro všechny stejně. Podobně jako FSU ani SOSP nemá tendenci vstupovat nestranně do debat o svobodě slova. To téma je pro ně spíš způsob přihlášení se k jistému táboru, který se definuje antiprogresivisticky, národně konzervativně nebo krajně pravicově. Málokdy jim jde o svobodu slova natolik, že by se třeba ptali, zda se jí dostává nějaké menšině. SOSP se například odmítla jasně vyslovit proti zákazu budapešťské Pride. Svobody slova se dovolávají zpravidla jen v případech, kdy jde o nenávistné výroky na adresu homosexuálů, Romů či o dezinformace o Ukrajině. Protipólem tohoto stranického přístupu ke svobodě slova může být mezinárodní PEN klub, který si v těchto otázkách zachovává výraznou neutralitu, měří stejně každému, levici i pravici.

Kdy se svoboda slova stala spíš tématem konzervativců než liberálů?

Svoboda slova musí být velké téma pro každého a zůstává jim i pro liberální a levicové proudy. Už proto, že mnohé menšiny mohou tu svobodu snadno ztratit. Je ale pravda, že do devadesátých let šlo dominantně o téma lidskoprávních hnutí – hlavně právě v souvislosti s tím, že menšiny neměly zdaleka tolik prostoru a že jejich slovo nemá stejnou váhu. Později už se ve Spojených státech toto téma začalo objevovat také u konzervativní pravice: mimo jiné v reakci na údajnou politickou korektnost a na univerzitní speech codes se nově ozývaly hlasy požadující svobodu otevřeně říkat, co si dotyčný myslí o Afroameričanech, Židech, gayích nebo přistěhovalcích.

Humor je už nějakou dobu jednou z důležitých strategií krajní pravice. Došlo k tomu na diskusních fórech, jako byl 4chan?

Spojení humoru a nenávistného obsahu má delší tradici, stačí si vzpomenout na rasistické a antisemitské karikatury z třicátých let.

S Tomášem Koblížkem o hate speech, dezinformacích a humoru



Tomáš Koblížek. Foto Jana Plavec

V poslední době se ale o tomto fenoménu mluví čím dál víc kvůli mainstreamizaci krajně pravicových hnutí. Představitelé tohoto proudu totiž chtějí vyjadřovat své „tradiční“ názory, ale zároveň usilují o proniknutí do politického mainstreamu. A humor je v tomhle účinnou strategií, jejíž využívání za posledních deset let výrazně posílilo. V roce 2017 například unikla na veřejnost příručka Daily Stormer, což je jeden z hlavních amerických neonacistických webů. V tomto dokumentu, který zveřejnil Huffington Post, bylo popsáno, jak se mají lidé na uvedeném serveru vyjadřovat, a explicitně se tam říká, že mají pro šíření svého přesvědčení používat humor – protože když je někdo nařkne, mohou se bránit tím, že šlo jen o vtip, mohou rozmlžovat, jak to mysleli, schovávat se za ironii a podobně. Zároveň humor činí extremistické postoje pro širší publikum přijatelnější. Posluchači jsou po nějaké době tolerantnější i k otevřené nenávisti, pokud je „natrénujete“ na rasistickém humoru či post-ironických projevech, u nichž není jasné, zda dotyčný mluví vážně, nebo jen vtipkuje.

O tom, že ironie je vlastně nepřátelská, mluvil už Karel Kosík. Jak lze vzdorovat internetové postironii či metaironii, když se stávají nástroji ideového nebo politického boje?

Jedna ze strategií je ukázat, že určitý typ politiků a aktivistů používá ironii či humor k tomu, aby mohli veřejně šířit jinak nepřijatelné myšlenky. Využívají přesvědčení širšího publika, že humor je prostorem, kde je možné říct všechno, protože to není myšleno vážně. Uvědomit si, že zneužití humoru či ironie je možné, by představovalo první krok správným směrem, k němuž ale často vůbec nedojde, protože humor má, obzvláště u nás, auru čehosi nedotknutelného až posvátného. Tím spíš z něj činíme ideální sféru pro šíření extremismu.

Ve filosofickém výzkumu hate speech je nyní hojně diskutován pojem „sugar coating“, tedy přikrášlování, s nímž přišel filosof jazyka Kyle Adams. Jde o obalování rasismu, antisemitismu či homofobie do přijatelnější formy,

například právě do humoru, což je vhodná strategie pro mainstreamizaci extremistických postojů. „Sugar coating“ doplňuje známé řečové figury, jako jsou „dog whistle“, kdy je nenáviděná skupina označována nepřímo, například místo „Romové“ se říká „nepřizpůsobiví“ a místo „Židé“ zase „Soros“, a „fikový list“, kdy se k nenávidnému postoji připojuje jazykový přívěšek umožňující mluvčímu krýt se proti případné kritice: „Od jednoho psychiatra jsem slyšel, že LGBT jsou nebezpeční pro děti.“ Je ale možné zvolit i naprosto odlišný přístup, tzv. bullhoring, kdy jsou rasismus či homofobie vyjadřovány zcela otevřeně, což je strategie s jinými cíli. Zmíněný rasistický plakát SPD byl takový případ. Šlo o to ukázat, že se dotyční nebojí říkat věci naplněné a nerespektovat normy. Jedním z prvních, kdo tuto strategii ve veřejném prostoru začal používat, byl mimochodem Donald Trump a jeho spolupracovníci v roce 2015.

Věnujete se také dezinformacím. Boj proti nim patří v posledních letech k velmi frekventovaným tématům. Myslíte, že v tomto boji udělala odcházející vláda dost?

Záleží na tom, co všechno zařadíme pod „vládu“. Pod Úřad vlády patří třeba zmocněnkyně vlády pro lidská práva Klára Šimáčková Laurenčíková. Ona a její tým se věnovaly vedle lidských práv také dezinformacím ohledně různých skupin a odvedly v téhle oblasti skvělou práci. Ale vcelku musím říct, že ten český přístup je dost roztržitý – neviděl jsem nějakou ucelenou strategii napříč ministerstvy ani jasné odhodlání s dezinformacemi něco dělat. Znamé jsou dnes reportáže Voxpota, které odhalily, že stát měl povědomí o jednoznačně nelegálním dezinformačním obsahu, ale nijak nekonal. Takže můj celkový dojem je spíše rozpačitý.

Tu ucelenou strategii měl asi zformovat Odbor strategické komunikace státu Úřadu vlády...

Když se podíváte na to, jak funguje strategická komunikace například ve Velké Británii,

na webu Government Communication Services jsou alespoň rámcově popsány komunikační cíle, jaký typ informací chce daná instituce prezentovat a jak bude úspěšnost těchto cílů měřena. U nás nic podobného nevidím. Mám především dojem, že stratkom by neměla být jen záležitostí jedné osobnosti, ale instituce s jasnými pravidly a cíli.

Další věc je často skloňovaná mediální gramotnost – zní to dnes už jako klišé, ale na mnoha základních a středních školách nic jako mediální výchova neexistuje. Přitom průzkumy ukazují, že děti už v nízkém věku mohou být vystaveny dezinformačním kampaním.

Ale myslím, že to všechno nás ještě čeká, protože je nevyhnutelné se informačnímu prostoru věnovat a nějak jej chránit. Když se mluví o hybridní válce, nepovažuji to za metaforu. Dnes lze těžko popřít, že informace jsou vyžívány jako zbraně, ať už proti státním institucím, jejichž funkčnost je často zásadní pro naši bezpečnost, nebo proti některým skupinám lidí, a nutně tak dospěje k tomu, že instituci systematicky se věnující dezinformacím potřebujeme. Tahle vláda byla vlastně první, která se tomu začala věnovat, takže v jejím hodnocení je asi namístě i shovívavost – bylo to takové nejspíš nevyhnutelné začátečnické klopýtání.

Je dezinformace do nějaké míry objektivní pojem, nebo je to, jak se občas tvrdí, věc perspektivy?

Můžeme si položit otázku: existuje masová komunikace, tedy šíření informací, jimiž chce někdo zasáhnout větší množství lidí? Evidentně ano. Mají některé typy těchto informací takový charakter, že chtějí někomu uškodit? Ano. A jsou typy masové komunikace, které mají někomu uškodit na základě manipulativních informací? Ano. Tyto tři charakteristiky definují dezinformaci: jsou to masově šířené informace, které mají někomu uškodit a jsou nějakým způsobem defektní. Příkladem budiž masově šířené tvrzení, že v Buči nevráždili Rusové, nebo tvrzení, že Istanbulská úmluva umožní svěvolné odebírání dětí. Tvrdit, že dezinformace neexistují, mi přijde

na úrovni plochozemství. Máme spoustu důkazů o šíření dezinformačních zpráv. Jednu z nejlepších evropských databází lze nalézt třeba na webu Euvsdinfo.eu.

Myslíte, že to bude znamenat nutnost výrazněji regulovat online prostor, ať už na evropské úrovni, nebo na rovině jednotlivých států? Mám na mysli třeba víc tlačit na odpovědnost sociálních sítí za obsah, který se na nich objevuje. Přestávají v téhle oblasti dostačovat tradiční představy o svobodě slova, které fungovaly ve 20. století?

Na evropské úrovni taková regulace už vznikla – jde o známý Digital Services Act (DSA), tedy Nařízení o digitálních službách. Mimochodem, my jsme jedním z mála členských států EU, který se zatím brání vtělit tuto legislativu do místní úpravy. Je paradoxní, že Maďarsko i Slovensko jsou v procesu integrování DSA do své legislativy mnohem dál než my, i když právě my jsme údajně odhodlaní čelit dezinformacím. Tato vzdorovitost ohledně DSA mimo jiné velmi omezuje Český telekomunikační úřad (ČTÚ), na který by se mohli lidé obracet, kdyby zaregistrovali liknavost sítí například ohledně nějakého nelegálního obsahu. Zde doporučuji sledovat výstupy Kryštofa Kučmáše z ČTÚ, kterého pokládám za jednoho z největších znalců této problematiky u nás.

Jak by taková regulace měla vypadat? Konkrétně na těch sociálních sítích, protože nikdo asi nechce chodit po hospodách nebo domácnostech a kontrolovat, co si tam lidé říkají...

Především součástí každé takové regulace musí být vysvětlování, že regulace není omezením svobodné diskuse, ale její ochranou. Svobodná diskuse spočívá v tom, že lidé do ní vstupují se svými názory. Pokud informační prostor nechráníte před propagandou, do níž například Rusko investuje stovky milionů dolarů ročně, lidé nebudou vstupovat do diskusí se svými názory, ale s názory manipulátora. Podobně je to s nenávisťnými projevy, jejichž cílem často není vnést do debaty názor, ale někoho v té debatě zastrážit a umlčet. Jsem proto přesvědčen, že pokud chceme mít skutečně svobodnou diskusi, musí existovat pravidla, která ji budou chránit.

Tomáš Koblížek (nar. 1982) je analytický filosof se zaměřením na témata, v nichž se filosofie jazyka překrývá s politikou a etikou, jako hate speech, dezinformace, cenzura a svoboda slova. Působí ve Filosofickém ústavu AV ČR. Aktuálně vychází kniha *Dezinformace a hate speech z hlediska filosofie, práva a bezpečnosti*, jejímž je spoluautorem.

VŠECHNO ZAČÍNÁ

V povídce peruánské spisovatelky Kariny Pacheco se zhmotňuje temná historie její země, ve které v osmdesátých letech válčila vláda s maoistickou organizací Světlá stezka. Obyvatelé se ocitli mezi nenasytnými mlýnskými kameny lidských dějin a vše skončilo jako obvykle: ztrácením lidí, mučením a masovými hroby.

Na památku Yanett P. Torresové

Všechno začíná milostným dopisem. Papír je čtverečkovaný, inkoust modrý. Osm písmen, dvě srdíčka. Víc nebylo potřeba. Štěstí nebylo příslib: už jsem ho měl v rukou. „Já taky ♥ Stav se u mě ve tři ♥.“ Vzkaz se mohl ztratit při následujících stěhováních, za války nebo mohl během posledních čtyřiceti let vyblednout; ale písmo bylo jasné, úhledné, každé písmeno a každé znaménko pečlivě obtažené. Azul. Dopis jsem dostal těsně před osmou ráno. Natřikrát přeložený mi ho dala její nejlepší kamarádka Yolanda a utekla. Honem jsem si ho schoval do kapsy. Kolem mě příliš rušno, až moc pohledů. Brzy zazvonilo na hodinu. V kapse se mi chvěla láska a já se těšil, až si to přečtu. Azul. Představil jsem si, jak píše „Já ne“, anebo jak třeba vypisuje celý text písničky, aby mi řekla „Já taky“. Otevřel jsem dopis. Jeho hudba mě pohltila. I když za několik hodin, přesně ve tři, se vypařila.

Zabouchal jsem na dveře. Nikdo neotvíral. Potichu jsem zahvízdal. Neměli zvonek. Znovu jsem zaklepal na dřevo. Ticho. Sedl jsem si na obrubník, předstíral jsem, že se učím ze sešitu. Po očku jsem se díval na jednu a na druhou stranu, všechna okna i dveře v sousedství byly zavřené, dokonce i krám na rohu. Znovu jsem si přečetl její vzkaz. Zvedl jsem se, ještě jednou jsem u nich zaklepal. Byly čtyři odpoledne. „Možná na mě bude čekat zítra,“ zadoufal jsem.

Láska v kapse mě bolela. Další den bolela ještě víc. Dveře mi zase nikdo neotevřel, i když jsem cítil, že mě z vedlejšího domu někdo pozoruje. Myslel jsem si, že už nejspíš celá čtvrť ví o tom, že mě odmítla. Svěsil jsem hlavu. Nejradši bych se proměnil v želvu. Už jsem odcházel, když z krámu vyšel jakýsi kluk. Přišel ke mně, v podpaží fotbalový míč. „Radši ji nehleďte,“ varoval mě potichu.

Žáril jsem, představoval jsem si ji s ním. Byl asi tak o dva tři roky starší než já. Vysoký, silný. Stejně jsem se ho ale zeptal: „Proč?“

Odpověděl. Zatmělo se mi před očima. Náš svět byl v plamenech a oheň už nás dostihl. „Tvoji holku včera sebrali. Po škole hrála tamhle volejbal,“ řekl a ukázal na konec ulice, „přijeli policajti, chápeš. Sebrali ji a ještě jednu.“

Kluk přeběhl ulici a vešel do domu, asi tam bydlel, nejspíš odtamtud všechno viděl. Pak se záclony zatáhly. Další den zůstávaly okna i dveře v celé ulici zavřené. Byl srpen 1983, tehdy se muselo předstírat, že nikdo nic neviděl.

„Sebrali ji a ještě jednu,“ chtělo se mi zvracet.

Azul si ráda zpívala. Uměla několik veselých kečuánských *huaynos*, ale když jsme se viděli naposled, cestou domů si propěvovala španělsky. *Vamos a andar*, vydejme se na cestu... Teď se mi vybavil její hlas, přehlušovaný muzikou, která od odpoledne až do noci vyřvávala z městského stadionu v Huantě, kde vysílali spoustu zadržovaných.

Vzdálil jsem se. Azul.

*

Všechno to mám uchované v takové bublině.

Když jsme spolu byli poprvé sami a povídali si na obrubníku, zeptal jsem se, jestli umí plavat. Byl jsem nervózní, odvedl jsem rozhovor k něčemu, o čem jsem věděl, že mi jde líp než většině lidí v Huantě.

Zavrtěla hlavou.

„Chtěla by ses to naučit?“

„Bojím se.“

Zeptal jsem se, jestli zná jezera Pozas del Mantaro, která ve skutečnosti nejsou jezera, ale říční zátočina s klidnou vodou. Znovu zavrtěla hlavou. Řekl jsem jí, že strýček má dodávku; jestli budeme chtít, může nás tam zadar-mo vzít, až tím směrem poveze cestující.

Řeka byla to odpoledne ještě daleko. Bylo nám patnáct, a i když nám témata hovoru rychle došla, dál jsme spolu stáli na chodníku. Každý jsme chodili do jiné školy, bydleli jsme ve vzdálených čtvrtích; ale seznámili jsme se na jednom šachovém turnaji a teď, po několika dnech, kdy jsme si vyměňovali pouze jednoslabičná slova nad šachovnicí, jsme se konečně ocitli o samotě a já začínal snít o nás u jezírek Pozas del Mantaro. Už mi bylo jedno, že jsem na turnaji prohrál, že se svět rozpadá na kousky i že nám na náhorní plošině s petroglyfy přistávají létající talíře, jak se tehdy v Huantě povídalo.

Ukázala mi z dálky jejich dům. Právě v ten okamžik vyšla ze dveří mladá žena.

„Tvoje sestra?“ zeptal jsem se.

„Nebud zvědavěj.“

„Já?“

„Jo,“ plácla mě po noze a honem odešla.

Uběhlo několik týdnů, než jsme se konečně vydali k Pozas del Mantaro. Ještě jsme nevěděli o číhacím nebezpečí, vynechali jsme školu a nastoupili do dodávky, ve které strýček Pericles převážel cestující i náklad, tam a zpátky po vesnicích rozestých podél silnice, tehdy ještě nevyasfaltované. Zátoka třicet kilometrů od Huanty zůstávala průzračná a tyrkysová, a to i v období lijáků. Dokonce i v období občanské války.

Nejeli jsme sami. Azul pozvala své nejlepší kamarádky, které se tísnily s dalšími cestujícími v zadní části dodávky. Občas mě přepadá vzpomínka na ten den, představuju si ho uzavřený v bublině, jako by se dodávka vznášela na hladině smíchu a prospěvování a nic a nikdo to nemohl pokazit. Jeli jsme s Azul v kabině vedle strýčka, nejlíp mluvil právě on. Bylo horko, měli jsme otevřená okénka.

Ze zadu k nám doléhaly hlasy jejich kamarádek, zpívaly si se zbytkem cestujících rozverně a lechtivě písničky. Chvillemi se řehtaly. Zpívali *huayno* o Pikiče, bleše s dlouhýma nohama, co štípe milence, když je se svou milou v posteli. Teď blechu postaví na kámen, aby tancovala, a budou jí k tomu hrát na charango a mandolínu. „*Rumipa patampi tusuračisayki, čarangučayta tuk tukaykuspa...*“

Od silnice jsme k Pozas del Mantaro muse-li jít kus pěšky. Slunce páliło. Když jsme došli k jezerům, byli jsme všichni červení.

Azul si jen smočila nohy kousek od břehu. Kamarádky měly pod školní uniformou šortky, takže si sundaly sukně a běžely se cachtat. Zůstal jsem s ní, i když jsem toužil předvést, jak dobře plavu.

Začali nás štípat komáři, bylo jedenáct ráno a slunce už páliło. Nevydržel jsem to a vlezl jsem do vody.

„Neboj se!“ zavolal jsem na ni.

„Příště! Nevzala jsem si šortky,“ odpověděla a sledovala kamarádky.

Dál se cachtaly a smály. Chytily se za ruce, snažily se udělat kruh a udržet se nad hladinou. Na vodě se vznášely halenky školních uniforem, mokré hlavy ve slunci zářily. Vypadaly jako květy s bílými okvětními lístky a černými semínky. Byla mezi nimi také Felicia, nesmála se tolik jako ostatní, ale jediná uměla

doopravdy plavat. V jednu chvíli se odpojila od kruhu: udělala pár temp, pak doplávala na druhý břeh. Prý i volejbal hrála nejlíp ze všech. To odpoledne, co sebrali Azul, byla tou druhou, kterou také strčili do kufru policejního auta, právě Felicia. Její volejbalový míč zůstal pohozený na ulici.

„Kdo ho asi sebral? Taky zmizel,“ řekla mi Yolanda, když jsem ji po měsíci potkal.

*

Na prašné cestě hraje osm holek volejbal. Místo sítě mají mezi sloupem a eukalyptem napnutý provázek. Pinkají si míč z jedné strany na druhou. Ze školy šly společně. Ještě se jim zdá nepravděpodobné, že by jejich svět mohl vybuchnout. Nebo že by je mohlo dostihnout násilí. Než půjdou domů na oběd a za zavřenými dveřmi se pustí do rutiny domácích úkolů a pomáhání v domácnosti, je čas na hru, na bílý míč, který se snaží nahrát nad síť a smečít odbít na druhou stranu. Z okna vyhlédne jakási matka a volá na dceru, ať jde domů.

„Ještě pět minut,“ prosí Yolanda.

Minulou noc zaútočila skupina zakuklenců výbušninami na restauraci, kam chodilo hodně policistů. Vzduchem létaly kusy těl a končetin; a také střepy z roztržených sklenic, talířů, oken. Z projevu útočníků se dalo usuzovat, že šlo o muže a ženy ze Světlé stezky, všichni byli mladí.

Protiúder na sebe nenechal dlouho čekat, třebaže Azul s kamarádkami, hrajícími ve dvě odpoledne na prašné cestě volejbal, netušily, že se chystají vyšachovat ze hry zrovna je.

„Prý byl do toho útoku zapletený Feliciin bratr,“ vyprávěla Yolanda. „A protože ho nedokázali nikde najít, přišli si pro ni.“

Díval jsem se do prázdna na konci ulice.

„Felicia tady ani nebydlela,“ pokračovala, „nevím, kdo dal policii echo, že ji najdou v naší čtvrti.“

„A to museli sebrat i Azul?“

„Nemluv tak nahlas.“

Zaostřil jsem na eukalyptus, na kterém tehdy visela síť. Volejbalový míč jako by stále ještě poskakoval na prašné cestě. Osm holek. Když viděly, jak Felicii chytili za vlasy, vlečou ji k autu a strkají do kufru, zběsile se rozutekly. „Možná jsme měly zůstat na místě,“ zamumlala Yolanda.

S Azul se vzaly za ruce a rozeběhly se do kopce, utíkaly až na konec čtvrti, ale nikde se neotevřely dveře, které by jim nabídly útočiště. Pronásledoval je zakuklený voják.

„Azul to myslelo rychleji než mně,“ vzpomínala Yolanda; „ale v běhu mi nestačila. Už jsme byly kousek od políček, když se mi její ruka vysmekla.“

Tu noc i několik následujících strávila Yolanda u strýčka s tetou, do školy nešla. Jakmile se přesvědčila, že ji nikdo nehledá, vrátila se domů i do třídy. Když jsem ji o měsíc později potkal, řekla mi, že o Azul ani o Felicii se nic neví. Jejich rodiče se byli ptát na komisařství. Řekli jim, že holkám položili pár otázek a ještě ten samý den, kdy je zadrželi, je večer zase pustili. Po Felicii rodina pátrala dál, trvali na tom, že se musí někde objevit. Poslali je do háje, že prý se jejich dceruška se svou kámoškou beztak přidaly k teroristické bandě Feliciina bratra.

„Azulin otec, ten hlupák, se s tím vysvětlením spokojil. Protože Azul pořád vykládala, že chce odejít za mámou, tak pokud se nepřidala k teroristům, odjela podle něho do Limy.“

„A co její sestra, ta, co s nimi žije, ta se nesnažila ji najít?“

„To není její sestra!“ vysvětlila mi. „Její táta je starý prasák, ta holka je její macecha. Ta má nejspíš radost, že je Azul pryč.“

Toho dne jsem se dozvěděl, že Azul bydlela v Huantě teprve dva roky. Její máma si musela

projít pekelným soudním řízením, aby se otec ke své dceři vůbec přihlásil a aby mohla nosit jeho příjmení. Podařilo se jí to, až když bylo Azul dvanáct let. V té době žili s máminým novým mužem v tropické oblasti, kde pěstovali kávu a koku. Když chtěla jít Azul na střední, poslali ji do Huanty, ať se o ni táta postará jako kompenzaci za roky, kdy měl posílat alimenty. Se skřípěním zubů souhlasil, ale nechoval se k ní hezky. A protože násilí se šířilo a už dosahovalo až k hranici pralesa, matka s novou rodinou se před pár měsíci odhodlala odstěhovat do Limy.

„Kéž by to byla pravda, že odešla s mámou,“ povzddechla si Yolanda. „Dokonce bych byla radši, kdyby ji unesli mimozemšťani v létajícím talíři.“

Zmlkli jsme. Možná jsme si každý po svém začali představovat Felicii a Azul, jak za soumraku bez úhony opouštějí komisařství, spěchají, aby se před zákazem vycházení stihly dostat k vrcholku s petroglyfy. Na náhorní plošině stojí zářivá vesmírná loď, očím zloduchů neviditelná, na dobré duše však čeká s dveřmi dokořán a vzápětí vzlétá.

„Představuješ si je tam nahoře, jak na nás koukají teleskopem?“ zasnila se Yolanda, zvedla ruce a zamávala směrem k mrakům.

Pak ruce poražené svěsila. Tehdy už kolovaly zvěsti o tom, co dělají se zadržnými ženami vojáci, nebo jaké hrůzy se dějí mladým lidem, které si odvedla Světlá stezka; tak či onak se na cestách každou chvíli objevovala zmrzačená těla, jindy se nacházely mrtvolky zahozené do propastí nebo zaházené hlínou v hromadných hrobech, které občas vyhrabali psi.

Už se stmívalo. Za hodinu začínal zákaz vycházení.

„Koncem roku mě rodiče pošlou za kmotrou do Limy,“ řekla mi. „Ty tady zůstaneš?“

Trochu pyšně a arogantně jsem řekl, že já nikam neodjedu. Doma jsme stále ještě věřili, že násilí a pošlapávání lidských práv už nemůže být horší. Postupně jsme si zvykali na nová omezení, čím dál větší nouzi o peníze i na samotný strach. Jenže všechno může být vždycky ještě horší, jak nám ukázaly následující týdny a měsíce po onom odpoledni, kdy jsme si ještě dokázali představovat létající talíře na náhorní plošině s petroglyfy.

A v lednu roku 1984, hned po Vánocích, jsme už s mým starším bratrem jeli přečpaným autobusem plným mládeže i celých rodin do hlavního města. Z okénka jsem se loučil s tehdejší Huantou, s jejím azurovým nebem pokresleným pouze čistě bílými mraky, s kukuřicí na polích, která předváděla zlatavé chocholky jako v dobách slavností. Když jsme stoupali soutěskami, zahlédli jsme velkou řeku Mantaro, v jejích zátočinách se spousta dětí učivala plavat. Nyní se jen málokdo odvážil k vodě přiblížit. V přítocích se objevovalo čím dál více oblečení po mrtvých a téměř nebylo dne, kdy by řeka nevyplavila ostatky pohřešovaných.

Když jsme přejížděli most, na hladině se vznášela černá, barevně vyšívaná sukně; také ve se nosily na venkově. Pomyšlel jsem na Azul. Sebrali ji ve školní uniformě: bílá halenka, šedá sukně. Pocítil jsem něco jako úlevu.

Před námi byly ještě nekonečné hodiny cesty a hrůzy, že nás v nějaké ostré zatáčce přepadne komando Světlé stezky, i strachu ze všech vojenských kontrol, během nichž nás stavěli do řady a zevrubně zkoumali naše těla i všechny věci.

*

„Ty tady zůstaneš?“ zeptala se mě Yolanda, když jsem ji před čtyřiceti lety viděl naposledy. Nakonec jsem také odešel do Limy a zůstal tam, i když jsem si na začátku nemohl vůbec zvyknout, těsnil jsem se s bratrem u přibuzných, kteří nás nechotně ubytovali. Tvrdě

Karina Pacheco

jsme pracovali v jejich rodinném obchodě a ve volném čase, kterého moc nezbyvalo, jsme studovali. Ve škole jsme rychle změnili způsob vyjadřování a snažili se potlačit svůj přízvuk z horského Ayacucha. Když se nás někdo zeptal, popírali jsme, že mluvíme kečuánsky, také jsme tajili, odkud pocházíme. Lhali jsme, aby nás neosočovali, že jsme teroristi. Nebo abychom nevyvolávali lítost. Nechtěl jsem lhát úplně. Sice jsem nepříznal, že pocházím z Huanty, ale říkal jsem, že jsem z hor u Limy, z vesnice jménem Pozas del Mantaro, což ve škole samozřejmě nikdo nemohl zpochybňovat.

Mnoho let jsem se v břiše městské velryby vyptával našich lidí na Azul. Častokrát jsem měl pocit, že ji vidím na ulici. Přibližovala se ke mně, po očku na mě pohlížela. Nenašel jsem ji. Zato jsem potkal jinou ženu. Byla jí podobná: šikmé oči, urostlá postava, mluvila kečuánsky. Tím podobnosti končily. Měli jsme spolu tři děti. Měla ráda hudbu, ale nechtěla mě nechat zpívat. „Nemáš dobrý hlas, neladí ti to,“ říkala mi. Nikdy nám to spolu neladilo.

Do Huanty jsem se vrátil jen párkrát. V roce 1988 se do Limy odstěhovali i rodiče, skoro všechn svůj majetek prodali pod cenou, jen aby mé mladší bratry dostali pryč

z nebezpečí. Před dvěma měsíci, po mamčině smrti, jsem se do Huanty vrátil po devíti letech, abych podle jejího přání pochoval její popel vedle tatínkovy urny pod starou vrbou na kousku půdy, kterou se jim podařilo udržet. Na posledním rozloučení nechyběla hra na kytaru ani staří přátelé. Od nich jsem se dozvěděl, že se před nedávnem našlo Feliciino tělo v hromadném hrobě spolu s dalšími neznámými ze začátku roku 1984.

Pocítil jsem naději a také smutek. Znamenalo to, že ji nezabili hned. Bolelo mě přemýšlet o tom, v jakých podmínkách asi žila od onoho odpoledne, kdy ji strčili do kufru auta. Nalezení jejího těla přinejmenším znamenalo, že ji rodina bude moct pochovat a že na hřbitově bude existovat místo, kam jí položit květinu. Zeptal jsem se, jestli v hrobě našli i Azul. Nikdo z mých kamarádů to nevěděl.

Šel jsem se projít po Huantě. Po poklesu počtu obyvatel, který v osmdesátých a devadesátých letech způsobila úmrtí a exodus vyvolaný násilím, se město nadále dramaticky měnilo a rostlo. Navštívil jsem příbuzné a kamarády, protože maminka mě před smrtí žádala, abych neztratil spojení s našimi kořeny. Navštěvoval jsem je a vyptával se. Mnohým z nich bylo nepřijemné na tu

dobu vzpomínat, někteří chtěli hledět dopředu, jiní říkali, že bychom měli věnovat pozornost novým problémům a pošlapávání lidských práv. O období násilí chtěli mluvit jen nejstarší obyvatelé, potřebovali si ulevit. Jedním z nich byl můj strýček Pericles, který nás tehdy svezl dodávkou. V devadesáti letech byl zdravý jako ryba. To on mi doporučil, abych zkusil zajít za Feliciinými příbuznými, a řekl mi, kde bydlí.

Dům její rodiny se nijak nezměnil. Nacházel se ve čtvrti, v níž v roce 1983 panovala značná chudoba, nyní se však díky blízkosti k důležitým centrům nové Huanty proměnila ve středostavovské bydlení. Feliciini rodiče zemřeli před deseti lety a dům si rozdělily její dvě mladší sestry, jediné, které zůstaly bydlet v Huantě.

Azul znaly. Samozřejmě. A možná proto, že se o ni někdo poprvé pořádně zajímal, nebo proto, že jsem jim vyprávěl, jak jejich sestra plavala jako ryba v Pozas del Mantaro, se odhodlaly svěřit mi pár věcí. Jejich starší bratr Felipe, ten, místo kterého zajali Felicii a při té příležitosti i Azul, skutečně patřil ke Světlé stezce a zahynul ve střetu s armádou v roce 1990. Téměř si na něj nepamatovaly, protože odešel na začátku roku 1982, když byly ještě velmi malé. Stále se na něho nedokázaly přestat zlobit, protože to kvůli němu jejich starší sestru sebrali vojáci a stala se neznámou. Další dva bratry rodiče poslali do Limy, hned jak jim bylo třináct. Rodiče zůstali a do poslední chvíle doufali, že se Felicia objeví, živá nebo mrtvá.

„Ale tebe zajímá Azul,“ poznamenala Albina, ta mladší.

Přikývl jsem.

„Ta neměla takové štěstí,“ pokračovala starší Amandina. „O ni se nikdo nezajímal. Spíš jen tak mimochodem, protože jak rodiče neúnavně hledali Felicii, ptali se i po její kamarádce, kterou unesli to odpoledne zároveň s ní.“

„Její otec se zachoval jako ničema. Spokojil se s pohádkou, co mu napovídali vojáci,“ řekla Albina. „I nevlastní otec by se víc staral.“

Ten příběh jsem znal. Ale nechápal jsem, proč se o ni nezajímal matka. Nebo snad Azul nakonec propustili a odešla do Limy? Amandina to hned vysvětlila.

„Objevila se tu asi dva měsíce po dceřině zmizení. Tehdy trvalo, než se k někomu zpráva dostala, možná proto nepřišla dřív. Vojáci jí řekli totéž co nám. Tedy že se její dcera přidala k teroristům. A ta paní se už dál nevyptávala. Třeba se bála. To nám řekli rodiče, nelíbilo se jim, že to tak rychle vzdala.“

*

Do Limy jsem se vrátil pohodlným autobusem po kratší, nyní vyasfaltované silnici, ze které je vidět kopec s petroglyfy. Nikdy jsem na vrcholku nebyl. Azul a Felicia taky ne. Žádná vesmírná loď je nepřepřavila do světa, který je na děti hodnější.

Albina s Amandinou mi řekly, že na ministerstvu spravedlnosti existuje kancelář zaměřená na pátrání po neznámých z let politického násilí.

„Je to jedna z mála věcí, které v soudním systému dobře fungují,“ poznamenala Albina. Po návratu do práce a každodenního života ve městě jsem začal ztrácet odvahu. Ptal jsem se sám sebe, jaký smysl bude mít podávat po takové době trestní oznámení, a také na základě jakého příbuzenského vztahu.

Minulý víkend jsem měl na starosti dcery. Obě, jedna sedmnáctiletá, druhá devatenáctiletá, se mě zeptaly, jestli si smějí vzít s sebou na výlet na pláž své kluky. Nemohl jsem odmítnout. Na břehu moře všichni čtyři hráli volejbal, smáli se, líbali se. A pak se vrhli do vody. Všichni už překročili věk, ve kterém

Azul a Felicia zmizely, těch stejných patnáct let, kdy mi skončilo dětství.

Dnes ráno jsem zašel na Úřad pro pátrání po osobách zmizelých v období násilí. Přijal mě muž s krátkou bradkou a podobnými brýlemi, jako nosím já. Musí mu být zhruba tolik jako mně. A jako Azul. Podívil se, když jsem mu řekl, že se nejedná o blízkého příbuzného, jen o kamarádka. Pečlivě prohledal archivy, někam telefonoval. Nakonec mi potvrdil, že její zadržení a zmizení nikdo nikdy nenahlásil, ani v době vyšetřování Komise pro pravdu, kdy bylo podáno mnoho nových svědecktví a oznámení. Případ předají prokuratuře v Huantě, aby zahájila vyšetřování.

„Budou po ní pátrat. Někteří svědci jsou ještě naživu, exhumace pokračují. Neztrácejte naději,“ řekl mi onen muž.

Azul. Do žádosti o dohledání osoby napsali celé její jméno. Vyžádali si také mé údaje: adresu, telefonní číslo, číslo občanského průkazu. Nakonec jsem na papír přitlačil pero a podepsal se.

*

Dnes znovu vzpomínám na náš den v Pozas del Mantaro, než se rozvěřela propast. Azul popošla o pár kroků, až jí voda sahala po kolena. Já se vrhl do vody a plaval k druhému břehu a zpět, jako bych chtěl dokázat, že jsem silnější než Felicia, že jsem opravdový muž. Když jsem jim chtěl předvést otočku, dostal jsem křeč do nohy. Ven z vody jsem musel vykulhat. Holky s opálenými tvářemi se smály a dělaly si ze mě legraci. Jen já jsem věděl, jak moc mě ta křeč bolí, ale dělal jsem, jako že nic, a také jsem se smál.

„Někdy příště mě to naučíš,“ řekla mi Azul.

„Ano, někdy příště.“

Nikdy jsem ji nemohl naučit plavat. Nikdy jsme se nemohli vrátit do Pozas del Mantaro. Ale tehdy odpoledne, když jsme seděli v zadu v dodávce a vraceli se do Huanty, jsem jí předal dopis, který jsem měl už předem napsaný. Co jsem jí řekl dalšího, už si nepamatuju. Schovala si listek do školní tašky.

„Odpovíš mi?“ zeptal jsem se.

„Jasně!“

Ještě jsem ji doprovodil domů. Pěšky. Začala si pobrukovat písničku od Silvia Rodrígueza. Právě se ji učila. *Vamos a andar*, „vydejme se na cestu k životu...“. Každou chvíli měl začít zákaz vycházení. Nijak mě to netrápilo. Vrátil jsem se svižným krokem domů a broukal si tu písničku. O dva dny později jsem dostal odpověď. Inkoust byl zřetelný, obloha jasná. Všechno mělo být v pořádku.

Uplynulo čtyřicet let, Azul. Vrátil jsem se pro tebe.

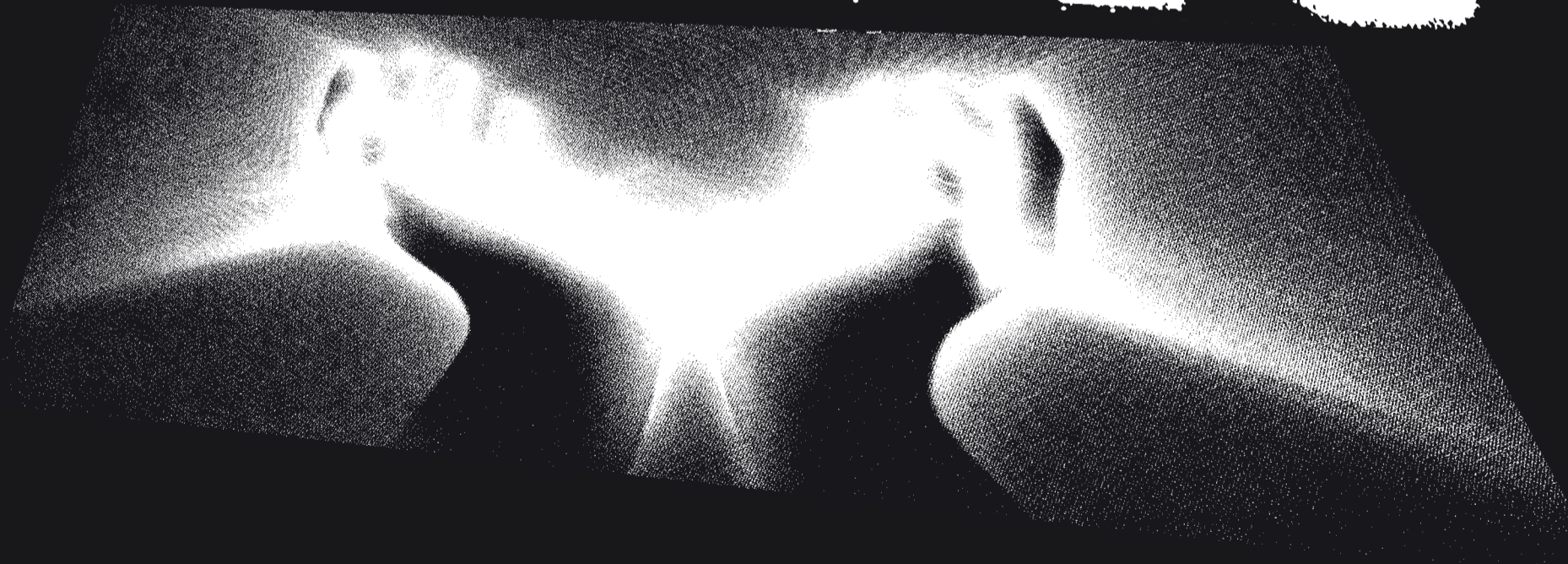
Ze sbírky povídek *Niños de pájaro azul* (Alfaguara, Lima 2024) vybraly a přeložily **Jana Medonosová** a **Tereza Votavová**.

Karina Pacheco (nar. 1969) je peruánská spisovatelka, editorka a antropoložka. Narodila se ve městě Cuzco, studovala ve Spojených státech amerických a na univerzitě v rodném městě dokončila studium antropologie s prací na téma „Pěstitelé koky v údolích La Convención a Lares“. Poté žila dvanáct let ve Španělsku, kde získala doktorát. Publikovala knihy a články specializující se na kulturu, rozvoj, rasismus a diskriminaci. Debutovala v roce 2006 románem *La voluntad del molle* (Nezdolnost pepřovníku), v roce 2022 získala Peruánskou státní literární cenu za román *El año del viento* (Rok víchrů). Vede nezávislé nakladatelství *Cequas Editores*, které se specializuje na historii, antropologii a literaturu. Ve volném čase chodí po horách.



Čeněk Folk: Bez názvu, 2017

Těla touží uvěřit



Performance
Art Festival
pořádá tranzit.cz

7. 11. 2025

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

Víc než jen trosky

O architektonickém průvodci Charkovem



Deržprom – symbol Charkova přežívající všechny režimy. Foto Anna Leonenko (CC BY-SA 4.0)

Kniha charkovské autorky Jevhenije Hubkiny představuje architekturu města, jež si spojujeme hlavně se sovětskou avantgardou a v posledních letech i válečným běsněním. Jeho urbanistické a kulturní dědictví je ale mnohem pestřejší.

MIROSLAV TOMEK

Publikace *Architekturnyj putivnyk – Charkiv* (Architektonický průvodce – Charkov, 2025), již napsala ukrajinská architektka, historička a kurátorka Jevhenija Hubkina, nabízí odborný a současně hluboce osobní pohled na druhé největší ukrajinské město, které se už přes tři roky nachází takřka na frontové linii. Hubkina (viz rozhovor v A2 č. 13/2022) se věnuje zejména popularizaci ukrajinské moderní architektury. Společně s architektem a novinářem Alexejem Bykovem připravila mimo jiné výpravnou fotografickou publikaci *Soviet Modernism, Brutalism, Post-Modernism: Buildings and Projects in Ukraine 1960–1990* (Sovětský modernismus, brutalismus a postmodernismus. Budovy a projekty na Ukrajině 1960–1990, 2019). Po Charkově léta provázela ukrajinské i zahraniční návštěvníky se zájmem o architekturu. Za pandemie začala psát knižního průvodce, jenže dříve, než mohla kniha vyjít, začala ruská invaze na Ukrajinu. Charkov se stal přífrontovým městem a původní záměr se náhle zdál nesmyslný. Kniha nakonec spatřila svět v poněkud pozměněné podobě až letos. Autorka shromáždila informace o důsledcích ruských úderů na město a doplnila jimi hesla o jednotlivých budovách. V ediční řadě *Histories of Ukrainian Architecture*, která vznikla po ruském útoku na Ukrajinu v únoru 2022, průvodce vydalo německé nakladatelství DOM Publishers. Kniha vyšla ukrajinsko-anglicky a obsahuje řadu barevných fotografií.

Nová metropole

Charkov sice lze navštívit i nyní, není to ale právě bezpečné a pravděpodobně uděláte lépe, když tam v nejbližší době nepojedete. To znamená, že průvodce nejspíš nebude plnit svou bezprostřední roli a čtenáři k němu budou přistupovat spíš jako ke knize o městě a jeho historii. I v této roli ale obstojí víc než dobře.

Středoevropským pohledem je Charkov mladé město. Vznikl v 17. století, z té doby se ale dochoval jen Pokrovský chrám ve stylu kozáckého baroka. Z architektonického hlediska bylo pro město významné až období imperiálního rozmachu na přelomu 18. a 19. století. Tehdy tu mimo jiné vznikla nejstarší univerzita v ruské části Ukrajiny, jež se brzy stala jedním z center ukrajinského národního obrození. Ve druhé polovině 19. století do Charkova dorazila průmyslová revoluce a na jeho sklonku se stal významným průmyslovým, finančním a dopravním centrem jižní části ruské říše. Vyrostla zde celá řada staveb v historizujícím a později také secesním slohu. Patří mezi ně zejména sídla bank a pojišťoven, ale i divadla nebo velkolepá veřejná knihovna, dodnes

největší v celé východní části Ukrajiny, vystavěná v roce 1901 díky úsilí spolku pro šíření gramotnosti. Hubkina se stejným zaujetím popisuje jak architektonické řešení těchto velkorysých paláců, tak spletité osudy, které je čekaly za sovětského zřízení.

V letech 1919–1934 byl Charkov novým hlavním městem sovětské Ukrajiny. Aby dokázal dostát novým nárokům, bylo vystavěno celé nové centrum. Po obvodu obrovského náměstí Svobody, dodnes jednoho z největších v Evropě, tak vznikl soubor reprezentativních budov: sídlo vlády, ústředního výboru Komunistické strany Ukrajiny, Dům družstevnictví, Deržprom čili Dům státního průmyslu a reprezentativní hotel Internacional.

Od Deržpromu po modernu

Deržprom měl původně sloužit jako sídlo ukrajinských průmyslových trustů. Zaujímá prostor tří městských bloků a jednotlivé části budovy spojují mostní přečhy. Vznikl v letech 1925–1928 na základě projektu architektů Sergeje Serafimova, Samuela Kravce a Marka Felgera. Autorka se pozastavuje u jejich původu – dříve se o nich zpravidla hovořilo jako o ruských architektech z Leningradu, ve skutečnosti však Serafimov i Felger studovali v Oděse a Kravec se narodil ve Vilniusu. Kromě architektonické podoby objektu byla tehdy novinkou i použitá technologie monolitického betonu.

Unikátní, třiašedesát metrů vysoký dům se záhy stal symbolem města. Britský popularizátor východoevropské architektury Owen Hatherley jej charakterizoval jako „delirickou srážku amerikanismu a komunismu“. Od roku 2017 se Deržprom nachází na indikativním seznamu UNESCO, v roce 2022 mu pak tato organizace poskytla prozatímní zvýšenou ochranu. Osmadvacátého října 2024 Deržprom zasáhla ruská řízená klouzavá puma, která poškodila jedno z křidel budovy.

Konec dvacátých a počátek třicátých let v SSSR přinesl řadu změn. Relativní hospodářskou svobodu takzvané Nové ekonomické politiky vystřídaly pětiletky, skončila podpora národnostní emancipace neruských národů a avantgardní umění nahradil socialistický realismus. Hlavním městem sovětské Ukrajiny se v roce 1934 stal Kyjev a stavební ruch v Charkově utichl. Když se pak město vzpamatovávalo z německé okupace v letech 1941–1943, řada významných budov získala nové fasády podle estetických požadavků pozdního stalinismu. Deržprom měl však štěstí, přestavbě unikl.

Podobně výjimečnou stavbou mohla být, kdyby se dochovala v původní podobě, i budova ÚV KS(b)U, dnes sídlo Charkovské oblastní

administrace. Svým řešením poněkud připomínala pražské Federální shromáždění. Architekt Jakiv Štejnberh do projektu začlenil dvě existující budovy guberniální správy a vztyčil nad nimi betonovou konstrukci, která nesla další patra. Vlastně tak architektonicky interpretoval, píše Hubkina, „základní kategorii marxismu – základnu a nadstavbu, které se nacházejí v dialekticky protikladném vztahu“. Objekt dostavěný v roce 1931 se bohužel proměnil už o tři roky později, kdy původní historizující fasády získaly jednotnou podobu. Poválečná rekonstrukce ve stylu socialistického realismu pak jeho originalitu zcela zastřela.

Období, kdy byl Charkov hlavním městem Ukrajiny, se do velké míry překrývalo s dobou krátkého rozkvetu ukrajinské kultury, která se ve dvacátých letech minulého století těšila předtím i potom nevídaným možnostem a státní podpoře. V Domě Slovo na sklonku dekády žila celá řada ukrajinských spisovatelů, působil zde divadelní režisér Les Kurbas či malíř Vasyl Jermilov.

Pro období socialistického realismu je charakteristické využívání typových projektů. V Charkově tak v poválečném období vznikaly stejné stavby jako například v jihoukrajinském Záporoží. Výstavné bytové domy v centru města sloužily hlavně pro vysoce postavené zaměstnance velkých průmyslových podniků – masová bytová výstavba byla v té době ještě hudbou budoucnosti.

V roce 1954 vystoupil Nikita Chruščov s takzvanou kritikou zbytečnosti v architektuře, a s dekorativním socialistickým realismem byl konec. Modernistický styl v Charkově zastupuje například vzdušný a lehký koncertní sál Ukrajina z roku 1963, o dva roky mladší okrouhlá a prosklená kavárna Krystal či velkolepá brutalistní budova operního divadla, jejíž výstavba trvala čtyřiaadvacet let. Podařilo se ji dokončit až v roce, kdy se SSSR definitivně rozpadl.

Nezničitelné město

Léta po získání nezávislosti hodnotí autorka z hlediska rozvoje města skepticky a poukazuje na celou řadu pochybení, k nimž došlo jak z hlediska urbanismu, tak v péči o architektonické dědictví. Následky války shrnují stručné poznámky připojené k jednotlivým heslům. V úvodu knihy kromě toho najdeme působivý fotoesey charkovského dokumentaristy a fotografa Pavla Dorohého, který zachycuje následky ruského bombardování. Autorka nechtěla věnovat hrůzám války větší než nezbytně nutnou pozornost. V deníku Guardian konstatovala, že „lidé si nás spojují jen s troskami a válkou. Rusko toho zničilo opravdu hodně, ale já jsem chtěla ukázat, jak bohatý a odolný Charkov je.“ V této souvislosti si nelze nevzpomenout na heslo, které se zrodilo vzápětí po ruském vpádu: „Charkov je železobeton.“

Průvodce zůstává průvodcem, v žádném případě není katalogem charkovských památek nebo vyčerpávajícími dějinami města. Některé známé objekty v něm nenajdeme, protože autorka jej omezila na centrální část města: původní historické centrum, nové centrum, které ve 20. letech vzniklo v okolí náměstí Svobody, a výstavnou Sumskou ulici, která je spojuje. Vhodným doplňkem jsou proto online projekty, například Charkovský architektonický manuál (*Kharkiv Architecture Manual*), na němž se Hubkina také podílela, nebo stránky Konstruktivizmu Charkiv (*constructivism-kharkiv.com*). Sama autorka pak připravuje knihu *Pivnična Saltivka. Misce zločynu* (Severní Saltivka. Místo zločinu), jež se věnuje válkou obzvlášť těžce zasaženému sídlišti Severní Saltivka.

Jevhenija Hubkina: Architekturnyj putivnyk – Charkiv / Architectural Guide – Kharkiv. DOM Publishers, Berlín 2025, 340 stran.

V kraji hořícího kamene

I když je Estonsko vnímáno jako progresivní země s pověstí „Silicon Valley Evropy“, za svou energetickou nezávislost na Rusku platí těžbou ropných břidlic a jejich spalováním v elektrárnách. Třetí reportáž série Vytěžené kraje vás vezme do míst, kde se v lesích ukrývají doly, dýmající komíny a vylidňující se města.

MICHAL ŠPÍNA

Škrábeme se na kopec. Všude kolem je přitom rovina – jsme v Estonsku, které skoro žádné kopce nemá, a tím méně poblíž břehů Finského zálivu a hranic s Ruskem. Ačkoli je konec léta, drkotá vedle nás lyžařský vlek, z reproduktorů zní jednoduchý pop a pomalu nás dohání cyklista na horském kole. Znovu ho zastihneme až na vrcholku, odkud se otevírá daleký výhled do všech stran. Nacházíme se 138,5 metru nad mořem, na nejvyšším bodě kraje Ida-Virumaa neboli Východního Vironska. Pod nohama máme několik milionů tun polokoksu, který vzniká při průmyslové extrakci ropy z ropných břidlic. Nejvyšší vrcholek zdejšího kraje je totiž výsypka navršená až ve 20. století – do té doby tu žádné kopce nebyly. Těžba ropných břidlic, jejich spalování v elektrárnách i průmyslové zpracování celou oblast během minulých staletí výrazně proměnily. A další proměna, tentokrát spojená s postupným útlumem těžebního průmyslu, právě probíhá.

Fosilní pojistka

„Špinavé tajemství Estonska“ – tak nazval průmysl ropných břidlic estonský ekolog a energetik Teet Randma. Navzdory podobnosti v názvu jde o něco jiného než o břidlicový plyn, který se nachází velmi hluboko pod zemským povrchem a získává se většinou hydraulickým štěpením, takzvaným frakováním, jež našlo mocného zastánce v Donaldu Trumpovi. Ropné břidlice jsou usazené horniny, často jen v hloubce několika metrů, takže se dají těžit i povrchově. Obsah organického materiálu, který lze zpracovat nebo efektivně spálit, je poměrně nízký, většinou kolem jedné pětiny. Estonský kukersit, jak se místní druh břidlic nazývá, je na tom o něco lépe, ale i tak podíl organické hmoty většinou nepřesáhne čtyřicet procent.

Jelikož se nejedná o příliš efektivní zdroj, ve větší míře jej využívají vlastně jen dvě země – Čína a Estonsko. Jenže zatímco v obřím čínském hospodářství se těch několik dolů a elektráren snadno ztratí, pro Estonsko ropné břidlice dosud představují hlavní energetickou surovinu. Ještě v minulém desetiletí byla naprostá většina elektrické energie v Estonsku produkována jejich spalováním v tepelných elektrárnách. I dnes má nejmenší pobaltská země jeden z nejvyšších podílů fosilních paliv na energetickém mixu v celé Evropské unii, a tedy velmi vysoké emise skleníkových plynů – což vzhledem k progresivnímu image Estonska, které se rádo řadí k severským zemím, může leckoho překvapit.

Ropné břidlice se tu ale těží nejen proto, že země do nástupu obnovitelných zdrojů neměla moc jiných možností, jak elektrickou energii získávat. Důležitým a dnes často skloňovaným faktorem je i energetická nezávislost. Ta v Evropě propojené infrastrukturou i obchodními vztahy nikdy nemůže být úplná, nehledě na to, že se tento pojem dá snadno zneužít k prosazování politik, jež prospějí spíš vlivným aktérům než veřejnému zájmu. Je ale pravda, že jen velmi malý podíl energie v Estonsku pochází z dovozu, takže podle některých statistik je země v poměrně unikátním postavení – sousedí s Ruskem, bez jehož energetických surovin se velká část Evropy stále nedokáže obejít, ale samo má v rámci EU nejnížší závislost na energetickém dovozu.

Estonsko v minulém dekadě dokázalo zdvojnásobit podíl energie z obnovitelných zdrojů s cílem odstavit elektrárny na ropnou břidlici do roku 2035. Pak ale zamíchala kartami ruská invaze na Ukrajinu. Země zastavila dodávky plynu a dalších surovin z Ruska ještě v roce 2022. Ačkoliv na nich byla závislá jen málo, nevyhnulo se jí prudké zdražení energií a vysoká inflace. A tehdy opět přišel ke slovu tradiční fosilní zdroj. „Pro Estonsko je to pojistka,“ řekl tehdy Hando Sutter, ředitel

státního koncernu Eesti Energia, „protože ropné břidlice tu zkrátka jsou.“ A tak se staré bloky elektráren reaktivovaly a na několika místech se zvýšila těžba, údajně jako dočasná opatření. Estonsko, které se společně s Lotyšskem a Litvou v únoru 2025 odstříhlo od ruské energetické sítě, sice zároveň staví nové větrné či solární elektrárny, ale rok 2035 se blíží. A kromě zelené tranzice bude potřeba vyřešit budoucnost regionu, kde fosilní průmysl dosud patří k hlavním zdrojům obživy.

Hrůzy dějin

Kdo vystoupá na vrchol polokoksové výsypky u městečka Kiviõli, může snadno srovnávat obě tváře zdejší pánevní oblasti. Severní stráň se už před lety proměnila ve sportoviště, pod svahem se rozkládá „adrenalinové centrum“, umělé jezero, discgolfové hřiště a dráha pro motokros. Sjezdovka měla lákat i klientelu z ruského Petrohradu, který leží asi dvě stě kilometrů na východ, to však nyní není na pořadu dne. Zato na jihu vidíme dýmající komíny, tovární budovy, pásové dopravníky, hromady strusky, zplanýrovanou zem, nákladáky, železniční vlečku a za ní les.

„Ta továrna má zajímavou historii,“ říká nám – mně a mé přítelkyni, jež se ujala role řidičky – Mait Sepp, přírodovědec a geograf z Tallinské univerzity, který nás krajem provází. „Těžít se tu začalo během první světové a ruské občanské války, kdy byl nedostatek uhlí a ropy. Po ní, za nezávislého Estonska, se tu ucházel o koncese zahraniční kapitál – Němci, Britové, bílí Rusové. Málokomu se podařilo zbohatnout, protože dostat z ropných břidlic ropu nebylo jen tak. Tahle továrna patřila německé společnosti, budovy jsou ze třicátých let.“ Už před druhou světovou válkou závod dodával palivo i pro německé válečné námořnictvo.

V roce 1940 Estonsko obsadil Sovětský svaz, v dalším roce následovala invaze třetí říše. S nacisty přišla i zvýšená potřeba surovin – v nedaleké obci Vaivara vznikl největší koncentrační tábor na estonském území, z nějž SS řídila chod dalších míst nucené práce. Patřila k nim i továrna níže od nás, kterou vězni pod nacistickým dozorem rozšířili. Jelikož do Estonska mířilo i několik transportů z Terezína, dost možná tu byli k otrockým pracím nuceni i čeští Židé. V místě není žádná připomínka obětí, web firmy se o nich v sekci „historie“ zmiňuje dost vyhybavě, závod je ale v provozu dodnes a není jasné, kolik let bude ještě produkovat ropu. „Je to smutný příběh,“ říká Mait, „vlastně se díváte na živoucí památník holokaustu.“

Scházíme z výsypky. I tady, tak jako na mnoha místech, šla těžba ruku v ruce s dějinnými hrůzami a zvraty; rok 2022 je toho ostatně dalším dokladem. Dole pod kopcem nám Mait podává kousek světla hnědé, poměrně lehké horniny – sem tam se tu ještě najde úlomek surové ropné břidlice. Estonci jí říkají *põlevkivi*, v doslovném překladu „hořící kámen“. „Zkuste to zapálit,“ nabádá nás. Vytahuju zapalovač a pokouším se úkol splnit, než mi dojde, že kdyby byly břidlice tak snadno hořlavé, celý kus Estonska by dávno lehl popelem. Přírodovědec mě převezl, kámen se mi podařilo leda očoudit.

Pýcha a pád

Kiviõli, odkud právě odjíždíme, je při cestě z Tallinnu na východ jakousi branou do kraje Ida-Virumaa a břidličné pánve. I když se ropné břidlice – neboli „hnědé zlato“ – hodily nacistům, ve skutečně masovém měřítku je začal těžit teprve Sovětský svaz, který byl pro Estonce jen další okupační mocností. Ve zdejších rozlehlých rovinách tak začaly růst nejen rozlehlé povrchové doly, ale také celá městečka: nejprve zdobené stalinské bytovky, poté jednoduché chruščovovské paneláky.

A čím víc se posouváme k východu, tím víc převažuje ruština. Za prací v dolech, továrnách a elektrárnách se sem totiž stěhovali především Rusové, Ukrajinci a další národy Sovětského svazu – jednak proto, že Estonci bylo vždycky málo (zhruba kolem jednoho milionu), zároveň to však odpovídalo politice postupné rusifikace.

Takovým městem je i Kohtla-Järve, jedno ze středisek regionu. Mait, Estonec ze sousedního, také převážně ruskojazyčného městečka, nám ukazuje, kam chodil na střední školu, a vypráví, že město mívalo hned tři sochy Lenina. Ačkoli většina zástavby pochází ze sovětských dob, výroba břidlicové ropy tu začala už za meziválečného Estonska. Prohlížíme si zchátralou zásobní věž továrny, která stojí u dávno zarostlých kolejí. „Tehdejší Estonsko bylo na svůj průmysl ropných břidlic pyšné – i proto, že žádný jiný pořádek nemělo,“ říká Mait, „takže si tuhle věž dalo ve třicátých letech na nejvyšší, stokorunovou bankovku.“

Od rozpadu Sovětského svazu město přišlo o podstatnou část průmyslu a polovinu obyvatel, ale pořád jich tu žije kolem třiceti tisíc. V kraji se však najdou i hornická městečka na samém pokraji zániku. „Uvidíte místo, na kterém Sověti po válce nalili peníze a beton do močálů, i když se tu začalo stavět ještě před ní,“ připravuje nás Mait na návštěvu Viivikony. Silnice nás deset kilometrů vede lesem, aniž bychom potkali jediné auto nebo člověka. Teprve u jezdu do obce čeká osamocený děda na někoho, kdo by ho odvezl do civilizace. Pomalu projíždíme mezi ruinami bytovek i přízemních domků, kterým většinou chybí střecha, některé mají ohořelé zdi. Pokračujeme pěšky a občas zahlédneme aspoň záclony za oknem. Rádi bychom si s někým promluvili, ale nikdo tu není. V kdysi vzorovém městečku, které poskytovalo domov dvěma a půl tisícům obyvatel, dnes dožívá okolo čtyřiceti posledních – nejspíš proto, že nemají jinou možnost. Houstím se prodereme k patrové budově, která má dosud na štítu ruský nápis „Škola“ a letopočet 1954. Z okna v patře nečekaně vyhlédne stařenka, ale vzápětí zase zmizí – vrátila se snad do třídy, kam kdysi chodila? To už se nedovíme. V osmdesátých letech se zóna aktivní těžby posunula, za obživou to začalo být příliš daleko a z vytěženého místa postupně odešli skoro všichni.

Popel místo lesa

Ve Viivikonně už je po všem, ale jinde dobývání břidlic postupuje a nechává za sebou v krajině dlouhé rýhy, které bývají zdaleka viditelné i po rekultivacích. Poblíž Kiviõli byl loni dokonce otevřen nový hlubinný důl. A v těsném sousedství hranic s Ruskem zůstávají v provozu také velké elektrárny, v nichž se ropné břidlice spalují. Pomalu se blížíme ke komínům elektrárny Eesti, které s výškou 250 metrů patří k nejvyšším stavbám v zemi. V roce 2015 byl komplex doplněn o další menší elektrárnu Auvere, která spolu s břidlicemi spaluje i biomasu, ale je tak porouchává, až si o ní Estonci začali vyprávět vtipy. Se starou i novou elektrárnou se nicméně ještě nejméně na deset let počítá. A do té doby bude také růst obrovská, světle šedá hromada popela, táhnoucí se před našima očima až kamsi do nedohledna, do míst, kde bývaly mokřady a les.

Ropné břidlice mají nízkou výhřevnost a jejich spalování produkuje obrovské množství popela – okolo šesti milionů tun ročně. Spolu s Maitem se bavíme představou, že by si každý obyvatel Estonska měl vzít každý rok svých pár tun popela domů. Ve skutečnosti se popel smíchá s vodou, odebíranou z místních řek, a šedá kaše se systémem desítek dlouhých kovových rour pumpuje na obří úložišť. Když soustavu potrubí podejdeme,

Proč se v Estonsku těží a spalují ropné břidlice?



Popel se smíchá s vodou a kaše se pumpuje na obří úložišti. Foto Michal Špina

dostaneme se podél výsypky k místnímu „divu světa“, za kterým sem občas jezdí i turisté – k azurovému jezírku, kde nás vítají výstražné cedule s estonským a ruským nápisem „Nebezpečí! Alkalická voda“. Právě kvůli vysokému pH mívá voda azurovou barvu, ale ne vždy – dnes je spíš světle zrzavá. „Pít byste ji neměli,“ usmívá se Mait, „ale sáhnout si na ni klidně můžete.“ Celé okolí přitom vypadá jak z nějakého prapodivného sci-fi.

I když se mají elektrárny časem odstavit, v areálu roste nový závod na výrobu ropy z ropných břidlic, což vzhledem k proklamovanému odklonu od fosilních paliv působí dost absurdně. Enefit, dceřiná společnost státního energetického koncernu, tu plánuje ročně produkovat čtvrt milionu tun ropy. V roce 2020 projekt získal vládní financování a povolení, které soudně napadla estonská odnož Fridays for Future (FFF) – jedna z nemnoha organizací, jež proti pokračování průmyslu ropných břidlic viditelně vystupují. Po třech letech soud uznal, že povolení je v rozporu s přijatými klimatickými závazky. Aktuálně se proces opakuje s novým povolením vydaným státní agenturou pro životní prostředí, o němž měl soud v Tallinnu rozhodnout ještě v létě, ale pak verdikt odsunul na konec října.

Příroda se brání

„Pokud by stát povolil spuštění továrny, Estonsko by nemohlo plnit klimatické závazky z několika důvodů,“ říká mi při videoschůzce Kertu Birgit Anton, aktivistka estonských FFF.

Nejde totiž jen o emise, ale i o následky těžby – jednoduše proto, že „továrna by nemohla fungovat, pokud by těžba nepokračovala“. K hovoru se připojil i její kolega Robert Pappel. Když se ho ptám, zda za projektem není i snaha vytvořit v sociálně ohroženém regionu pracovní místa, s hořkým úsměvem mi odpovídá, že celý podnik má mít jen 61 zaměstnanců, což uvádí samotná firma. „Navíc by většina produkce šla na export,“ dodává Kertu, „takže tady odůvodnění energetickou soběstačností nedává žádný smysl.“

V jednom bodě ale ekologická organizace našla překvapivou shodu s odborníky na obranu. Sektor ropných břidlic má totiž velmi vysokou spotřebu vody, což vede k vysoušení místních mokřadů. A ty jsou v posledních letech vnímány jako přirozená obranná linie na hranici s Ruskem – vojenská technika se přes ně jen tak nedostane. Pro aktivisty to znamenalo, že do svého slovníku museli zahrnout bezpečnostní rétoriku, což je pro ně nová zkušenost.

Kertu udává ještě jeden důvod, proč ropné břidlice nemohou být budoucností regionu: „Sama společnost Enefit nám ukázala statistiky, podle kterých v sektoru nepracuje prakticky nikdo pod 35 let.“ Pokud mladí lidé vůbec v kraji Ida-Virumaa zůstanou, chtějí se živit něčím jiným. Nedostatek aktivní mládeže je ale nejspíš i důvodem, proč v oblasti není žádné environmentální protestní hnutí – Kertu ani Robert z Vironska nepocházejí. Když se jich ptám na osobní motivace k aktivismu, Robert

odpovídá: „Na mně zas tak nesejde, spíš jsem součástí přírody, která se brání. A pak mě to zajímá i jako studenta práv.“ I Kertu studuje práva – prý vlastně proto, že se do případu zapojila ještě na střední škole. „Nebezpečí neleží někde v abstraktní budoucnosti, jde o dopady na každodenní životy. A já prostě nechci nechat vládu své země, aby situaci zhoršovala.“

Jak mi v jedné kavárně v Tallinnu řekla doktorandka architektury Karina Vabson, Estonci se rádi považují za národ s blízkým vztahem k přírodě, ale podle nedávného průzkumu Eurobarometru má v Estonsku cíl uhlíkové neutrality do roku 2050 vůbec nejnižší podporu ze zemí EU. Druhé od konce je Česko. Obě naše země přitom v době pádu diktatury zažívaly ekologické vzepětí. V roce 1987, za perestrojky, rozvířila vody v sovětském Estonsku kauza jménem „fosforitová válka“. Jelikož už nebylo tak snadné tajit kontroverzní plány, dověděla se veřejnost z televize o záměru začít s těžbou fosforitu u města Rakvere v Západním Vironsku. Společnost se nebývale zaktivizovala, začaly se podepisovat petice, pořádát mítinky, nejslavnější estonská punková kapela J.M.K.E. nahrála píseň, ve které se zpívalo: „Nejdřív se zamysli, muži moci, / než uděláš tento krok, / lidé jsou proti fosforitu!“ Za protesty ale stály i obavy z toho, že nově přichozí pracovníci přispějí k další rusifikaci. Ještě téhož roku sovětské úřady od plánu upustily.

Dnes má Estonsko pověst progresivní země, ale jak říká Karina Vabson, jde i o výsledek cílené vládní strategie – „najali PR agentury,

aby mluvily o ‚baltském tygrovi‘ a změnilly obraz postsovětské země“. V oblasti digitalizace určitě bylo na čem stavět, ale s povědomím o klimatické změně to už tak slavné není – třebaže má Estonsko od roku 2023 ministerstvo pro klima. Plány na těžbu fosforitu se dokonce v posledních letech začaly znovu objevovat, tentokrát už s rétorikou udržitelnosti.

Pokud jde o vlažný postoj k těžbě ropných břidlic, je tu ještě jeden aspekt, o kterém mluví Karina i Mait: Estonsko má ke kraji Ida-Virumaa tak trochu koloniální přístup. Oblast leží daleko od Tallinnu, daří se jí hůř než zbytku země, nemá kdovíjakou pověst a žijí v ní spíš Rusové než Estonci. A jestliže s ní Sovětský svaz zacházel hlavně jako se zdrojem k vytěžení, Estonsko v tom vlastně pokračuje. „Ať už je v plánu cokoli, co se nikomu nelíbí a nikdo to nechce, nejspíš to budou chtít umístit do Ida-Virumaa,“ říká Karina, „stejně je to tam kontaminované a zničené těžbou, tak co.“ Je přitom ironií osudu – anebo spíš geopolitiky –, že většinu práce na energetické nezávislosti na Rusku odvádějí místní Rusové.

S Ruskem za zády

Cestu krajem „hořícího kamene“ končíme v Narvě, třetím největším městě Estonska, které leží přímo na ruské hranici. Míjíme další elektrárnu, před níž se tyčí monumentální socha jménem *Energie*; místní jí ale říkají Batman. Loučíme se s Maitem a jdeme se podívat k řece. Tady Evropská unie nejen sousedí, ale i komunikuje s takzvaným ruským světem. Je to ale dost omezená komunikace – na mostě se jeví protitankové zátarasy, přejít se dá jenom pěšky. U hraničního přechodu se otáčejí autobusy a lidé čekají na pasovou kontrolu celé hodiny. Ze zdejší pevnosti je přes řeku vidět na druhou, skoro stejnou pevnost v Ivangorodu. U vyhlídky směrem do Ruska si čteme velký bílý nápis v ruštině: „slunce vyjde“, jehož autorem je místní protiválečný umělec Vovan Kaštan. Jednou slunce vyjít musí, ale zatím se nezdá, že by se to blížilo.

Rusky si povídáme i s dědou, který tu prodává staré pohlednice. Celkem nepřekvapivě vypráví, jak tu od devadesátých let skončily skoro všechny velké podniky. Bývala tu slavná textilka, kterou založil pradědeček Ursuly von der Leyen. Když však eurokomisařka přijela do Narvy, odmítla prý dát rozhovor místním novinářům. „A jestli se odstavi i elektrárny, odkud budeme mít elektřinu a teplo? To se máme spoléhat na kabel z Finska?“ Zároveň ale sám říká, že emise i popel představují problém – a ukazuje přitom na plácek o kus dál: „Tamhle jeden umělec nedávno udělal z popela sochu.“

O téže soše – třímetrovém oblouku, který zde vytvořil Litevec Augustas Lapinskas – nám vypráví Aña, studentka urbanismu, která tu v rámci uměleckého workshopu pomáhá stavět komunitní skleník. „Ta socha ukazuje, že i z popela může vzniknout něco nového, že to není jen konec.“ Má v tom být i trocha povzbuzení pro pocit lokální identity. Bavíme se anglicky, ale Aña je Ruska a tvrdí, že Estonci estonské Rusy vlastně moc neznají – prý by se tématu ráda věnovala i odborně, ovšem spíš v Tallinnu než v Narvě. Trvale by tu žít nechtěla, ale navzdory všemu, co jsme o městě slyšeli, prohlásí: „Narva is not depressive, Narva is funny!“

Těžko říct, kolik lidí by souhlasilo. Narva a s ní celý region Ida-Virumaa dál přichází o obyvatele a perspektivy má nevalné, zvláště se současným Ruskem za zády. Zároveň tu ropné břidlice pořád ještě zaměstnávají sedm tisíc lidí. Možná se místní dočkají toho, že jejich kout světa nebude vnímán jen jako vytěžený kraj. Nezáleží to ale jenom na nich.

Text vznikl s podporou Nadace Rosy Luxemburgové.

Věčný návrat měšťáctví

Československo v letech 1956–1967

Rozsáhlá publikace Jiřího Suka Velké dějiny zemí Koruny české XVIII (1956–1967) se věnuje období poststalinismu s důrazem na státní plánování, sociální politiku a kolektivizaci. Přináší tak zevrubnou analýzu doby a společnosti, která postupně ochabovala v represivním nátlaku i v naplňování kolektivistických ideálů.

VOJTĚCH ČURDA

Ačkoliv bývají o období státního socialismu vedeny vášnivé polemiky jak v řadách odborné, tak laické veřejnosti, i přes značný časový odstup stále chybí jeho zpracování v historických syntézách. Teprve v posledních letech se začínají objevovat historické práce reflektující v podobě uceleného výzkumu dějiny Komunistické strany Československa. V rozsáhlé ediční řadě, iniciované na počátku nultých let ředitelem nakladatelství Paseka Ladislavem Horáčkem, tak v současné době vychází syntetické dílo, odkazující k poststalinismu období státní socialistické diktatury. V objemné publikaci *Velké dějiny zemí Koruny české XVIII (1956–1967)* historik Jiří Suk zároveň reflektuje nejnovější výzkum této éry na poli soudobé historiografie. I vzhledem k jeho profesnímu zaměření leží v centru pozornosti otázky spojené s fungováním státního plánování, sociální politiky a kolektivizace, proměnami studentského života či rozporuplného postavení náboženské víry. Autor se ze široka věnuje i kulturním proměnám československé společnosti po pádu Stalinova kultu. Jiné problémy však zůstaly poněkud stranou.

Ochabnutí ideálů

Jakkoliv se Suk ve své rozsáhlé syntéze zabývá řadou témat, lze v jeho pojetí poststalinismu najít společný leitmotiv. Opuštění stalinistického kultu pro něj neznamená jen ukončení nejtvrďší fáze politických represí, nýbrž také odklon od principů kolektivismu, který byl význačnou ideou budování socialismu. Reflexi onoho „změšťáctění“ socialistického člověka vidí v rozmanitých dílech kinematografie nové vlny, ale také v individuálních strategiích, které různorodé skupiny obyvatel využívaly k sledování vlastních zájmů.

V souladu se soudobými výzkumy sociálních dějin (například práce Jakuba Šloufa nebo Radky Šustrové) autor spatřuje v koncepcích zajišťování sociálního blahobytu a „péče o dělníka“ návaznost na tradice sociální politiky z doby druhé republiky. Stejně tak hrály významnou roli obavy vedoucích funkcionářů z dělnických protestů, provázejících měnovou reformu v triapadesátém roce. V období poststalinismu došlo podle Suka především k ochabnutí kolektivistických ideálů z budovatelských počátků padesátých let, s jejich důrazem na pracovní výkon a soutěžení, jakkoliv odlišné od světa kapitalistické konkurence. Různorodé formy a projevy dělnického

protestu však vedly k realizaci sociální politiky, postavené na nivelizaci mezd a rovnostářských principech. Podobně pro většinu dělnictva představovalo prioritou zajištění osobního hmotného blahobytu a konzumních aspirací, jako tomu bylo při vytváření nového modelu sociálního státu v západních zemích. Rozpor mezi kolektivistickými ideály a sledováním soukromých zájmů vidí historik také v sektoru zemědělství, kde i po nezřídka násilné kolektivizaci půdy obhospodařovala řada rolníků především své soukromé záhumenky.

Předností Sukova širokého záběru je chápání československého socialismu v souvislostech zásadních kulturních a společenských změn poválečného období. Zatímco západní „nová levice“ (se svým jádrem ve studentském hnutí) hledala inspiraci v kritice kolonialismu a sociálních hnutí „třetího světa“, v Československu spíše probíhal proces postupného generačního odcizování v kulisách pozvolného politického tání. Společenské pnutí i relikty maloměšťáctví pod socialistickou fasádou jsou podle autora nejlépe vyobrazeny v literární tvorbě nebo kinematografii nové vlny, v postavách Formanových či Papouškových filmů. Ty ještě dnes zůstávají v paměti široké veřejnosti, jakkoliv jsou někdy mylně vnímány především jako filmové komedie. Suk však poukazuje také na temněji odstíněnou tvorbu Evalda Schorma. Jestliže u Passera, Papouška či Formana mělo maloměšťáctví navenek bodrou, strejcovskou tvář, v Schormových filmech se stávalo podhoubím nenávisti, vedoucí až k „tváři Medusiny“, k destrukci společnosti i individuálního života.

Ve svém výkladu literárního života se autor zaměřil spíše na známé peripetie okolo II. sjezdu Svazu československých spisovatelů, kde zazněly kritické hlasy na adresu stávající kulturní politiky, nebo na příběh cenzury Škvoreckého *Zbabělci* (1964). Je však trochu ošidné, když například uvažování literárních exponentů zkoumá na základě memoárů z devadesátých let z pera kritika Milana Jungmanna. V nich jsou konflikty šedesátých let líčeny prizmatem o tři dekády starším, v němž se „revizionisté“ šedesátých let jeví spíše jako bojovníci za znovunastolení liberálně-demokratického řádu, kteří jen museli skrývat své pravé záměry.

Perspektivy poststalinismu

Jiří Suk mohl ve své práci zúročit i vlastní dlouholeté zkoumání československého exilu. Dokládá tak kupříkladu pluralitu názorů,

kteří se ve vztahu k reformním procesům šedesátých let objevovaly na stránkách Tigridova časopisu *Svědectví*. Zatímco část pouťorových exulantů vůči nim zachovávala striktně odmítavý postoj v rámci důsledného antikomunismu, samotný Tigríd zaujímal k věci odlišný postoj. Podle tzv. teorie gradualismu, ke které se hlásil, mělo docházet v sovětském bloku k postupnému rozvoji střední třídy i kulturní emancipaci a růstu životní úrovně, která znemožní návrat ke stalinistickým praktikám.

Suk k nedávným polemikám o charakter státního socialismu odkazuje spíše nepřímou, nabízí však vrstevnatější výklad poststalinistické zkušenosti než jako pouhého střetávání totalitního režimu s mocensky ovládaným obyvatelstvem. Nabízí se srovnání jeho práce s monografií nedávno zesnulého historika Jiřího Pernese *Na prahu socialismu* (2025), zaměřenou na proměny Československa po Chruščovově kritice stalinistického kultu. V případě obou historiků se jedná o pramenně podložený a fundovaný výklad. Pernes však své líčení postavil převážně na faktografické popisnosti, aniž by se pouštěl do odvážnějších interpretačních záměrů. Obraz relativně nedávné historie je v něm však poněkud zploštěn do modelu binární opozice mezi etablovaným režimem a pasivními skupinami obyvatel. Soustředí se tak buď na poměry uvnitř stranické věrčuchy (na rozdíl od Suka věnuje širší pozornost mocenskému postavení Antonína Novotného), nebo na akty uplatňování státní represe. V tomto ohledu Suk přináší nejen komplexnější výklad proměn československé společnosti, ale všimá si i fungování nižších složek stranického aparátu.

Mimo záběr

Jiří Suk se zaměřil ve své knize na témata, která jsou blízká jeho badatelskému zájmu, některé aspekty historického vývoje však zůstaly mimo jeho záběr. V práci tak nejsou kupříkladu příliš tematizovány národnostní vztahy, zcela opomenuto je pak postavení romské populace na území Československa. V jedné z kapitol se však historik zevrubně věnuje problému politických rehabilitací na Slovensku, kde se o očištění svého jména pokoušela řada slovenských intelektuálů spojených se Slovenským národním povstáním (Gustáv Husák, Ladislav Novomeský ad.). Ti byli odsouzeni ve vnitrostranických procesech s tzv. buržoazními nacionalisty a v reformní dekádě šedesátých let se snažili nejen o osobní rehabilitaci, nýbrž i o naplnění požadavku federalizace státu.

Historik líčí i proměny bezpečnostního aparátu, který procházel v období kritiky za nezákonnosti padesátých let „kádrovou“ obměnou. Zatímco tématům hospodářského a sociálního vývoje se věnuje detailně, na okraji jeho zájmu zůstávají významné proměny trestního práva. Přitom právě vytváření nové „socialistické zákonnosti“, odklon od třídního pojetí práva a jeho reforma měly po zkušenostech předchozích let sloužit nejen k nové konsolidaci moci, nýbrž také k ochraně představitelů KSČ před potenciálními čistkami.

Ve své úctyhodné práci Suk také ukazuje, že mnohé fenomény spojované v historické paměti s epochou normalizace (mechanizace zemědělské velkovýroby, chataření a chalupaření jako forma husákovského biedermeieru ad.) mají své kořeny již v šedesátých letech. Bude proto podnětné sledovat, kam se budou ubírat další svazky edice.

Autor je historik.

Jiří Suk: Velké dějiny zemí Koruny české XVIII (1956–1967). Paseka, Praha 2025, 728 stran.



Relikty maloměšťáctví pod socialistickou fasádou zobrazují snímky nové vlny. Foto z filmu *Ecce homo Homolka* (1969)

Je čas na pesimismus

Pustina našich vyhlídek v éře AI

V důsledku nástupu generativní AI se bude v příštích letech redukovat množství pozic pracovníků v IT. Ty přitom ještě nedávno byly považovány za „řemeslo“, které má příslovečné zlaté dno. Neměli bychom začít klást technologickému pokroku hranice?

ALEŠ GRIM



Je čas přehodnotit postoj k technologickému pokroku? Kresba Anastasia Tovstokor

V srpnu tohoto roku napsala novinářka Natasha Singer pro The New York Times článek „Goodbye, \$165,000 Tech Jobs. Student Coders Seek Work at Chipotle“ (česky vyšel v Respektu pod názvem „Sbohem, lukrativní místa programátorů. Absolventi informatiky si hledají práci i v rychlém občerstvení“). Autorka v něm uvádí, že od počátku druhé dekády tohoto století vyzývali miliardáři, technologičtí manažeři i američtí prezidenti mladé lidi, aby se učili programovat, s tím, že tak zvýší své šance získat dobře placené zaměstnání a zároveň podpoří ekonomiku. V důsledku prudkého nástupu programovacích nástrojů založených na umělé inteligenci však v poslední době prudce vzrostla míra nezaměstnanosti absolventů oborů informatika a počítačové inženýrství. Aktuálně je dokonce více než dvojnásobná ve srovnání s nezaměstnaností absolventů dějin umění.

Optimistická nota

Co přesně se v této oblasti změnilo? V době zmíněných výzev technologické společnosti poptávaly „ruce“ – co nejvíce lidí na psaní kódu. Pak se však objevily generativní nástroje, které dokážou během několika sekund vytvořit velké bloky kódu a rovnou je otestovat. Dnes je tak výhodnější mít malý tým seniorních zaměstnanců, kteří umějí napsat správný prompt, zkontrolovat AI výstup a zasadit ho do celkové architektury softwaru. Vlivem nástupu umělé inteligence tak prakticky zanikly juniorní pozice. Dosavadní kariéerní dráha, kdy absolvent začal jako junior a přes stadium středně zkušeného se propracoval až k seniorní pozici, přestala existovat.

Natasha Singer ve svém textu přibližuje příběhy několika mladých absolventů a absolventek. Jednou z nich je Manasi Mishra, která po roce hledání pracovních míst a stáží absolvovala letos v květnu Purdue University, aniž by obdržela jakoukoliv pracovní nabídku. Na pohovor ji pozvala jediná společnost – a tou byl řetězec rychlého občerstvení Chipotle.

Autorka zřejmě chtěla zakončit svůj text optimistickou notou. Uvedla, že Manasi Mishra si začala přivydělávat jako beauty influencerka na TikToku. Díky tomu si uvědomila, že jí více než softwarové inženýrství baví technologický marketing, přihlásila se

na pozici v prodejním oddělení technologické firmy a konečně získala práci.

Ve stejném čísle týdeníku Respekt, které přineslo překlad článku Natashy Singer, vyšel sloupek Petry Hůlové, která v souvislosti s prudkým nástupem AI hovoří o „nouzovém optimismu“ spočívajícím v tom, že si spousta z nás namlouvá, že ta naše práce snad ještě nějakou dobu nezanikne. Pojem „nouzový optimismus“ vystihuje způsob, jakým Singer zakončila svůj text. Douška o Manasi Mishra, která čelila značným protivenstvím, až si uvědomila, co jí skutečně zajímá, a našla si práci v jiném oboru, působí jako klišé ze seberozvojové literatury. Vtírá se však otázka, zda je tento nouzový optimismus, neřkuli jakýkoliv optimismus, namístě.

Dluhy a psychické zdraví

Singer totiž ve svém textu opomíjí dvě oblasti, dle mého názoru velmi podstatné. První z nich je otázka školného. To je celkem pochopitelné, pro amerického čtenáře se jedná o notoriety. V našem prostředí, kde je terciární vzdělávání bezplatné, je však třeba doplnit určitá fakta. Výše školného se na veřejných vysokých školách ve Spojených státech pohybuje v rozpětí od 10 do 30 tisíc dolarů ročně, na těch soukromých se platí 40 až 60 tisíc dolarů. Naprostá většina studentů si bere studentské půjčky. K jistině dluhu po celou dobu splácení přirůstají úroky. Po dokončení studia zpravidla nastává odkládací období v délce šesti měsíců, pak už je však nutné začít půjčku splácet. Většina studentů se tak během studia obrovsky zadluží. Pokud si po absolvování školy nenajdou práci, ocitnou se v situaci, kterou lze bez nadsázky nazvat osobní tragédií. Povinnosti splatit studentskou půjčku se navíc dlužník nezbaví ani v insolvenčním řízení, což je velký rozdíl oproti jiným dluhům.

Druhou oblastí, kterou Natasha Singer nezmiňuje, je otázka duševního zdraví absolventů informatiky ocitnuvších se prakticky v bezvýhodné situaci. Sám jsem vystudoval Právnickou fakultu Univerzity Karlovy. Pár let poté, co jsem absolvoval, vyhodil zkoušející správního práva od státnice z veřejného práva jednoho studenta, přestože od zbylých dvou zkoušejících dostal výbornou a přestože

podle všeho vynikal právě ve správním právu. Student následně spáchal sebevraždu. Jak opakovaně uváděl zesnulý profesor Radek Ptáček, sebevražda se nikdy neodehraje ve vzduchoprázdnu. Jde o výsledek osobních dispozic a určitého situačního stresu. Můj spolužák z práv byl, pokud jde o psychické ustrojení, pravděpodobně poněkud křehčí. Takových je však spousta, sám jsem jedním z nich. A je otázka, kolik z těch tisíců náhle jen těžko uplatnitelných absolventů informatiky, o nichž Singer píše, trpí vážnými psychickými problémy, kolik z nich se pokusilo o sebevraždu a kolika z nich se zdařilo. To vše za situace, kdy miliardáři a technologičtí manažeři, kteří ještě před pár lety vyzývali ke studiu informatiky, zarytě mlčí a my ostatní se necháváme ukolébávat „nouzovým optimismem“, že my o práci ještě nějakou dobu nepřijdeme nebo že prorazíme jako beauty influenceři.

Politika a transcendence

Jak poznamenal Vladan Gallistl v článku „AI rodí miliardáře rychleji než ropa nebo internet“, který vyšel na webu Seznam Zprávy, „mánie okolo AI se rychle stala největší vlnou, která vytváří bohatství tak rychle a v takovém rozsahu“. Že je toto bohatství koncentrováno v ruce extrémně omezené skupiny superbohatých, snad ani není třeba dodávat. Gallistl ve svém článku uvádí, že díky AI na světě přibyly desítky nových dolarových miliardářů.

Na jedné straně tak máme nepočtenou množinu čerstvých miliardářů, na druhé straně zástupy těch, pro které by se hodiilo opráší více než sto let starý pojem „ztracená generace“. Začíná být zcela zřejmé, že budoucnost lidstva bude v prvé řadě určována naším vztahem k technologickému pokroku a méně tím, jaký ideologický proud bude v globálním měřítku dominovat. Přesto tato otázka zůstává stranou jakéhokoliv veřejného diskursu.

Paradoxu skrytého v základech našeho přístupu k technologickému pokroku si všiml již slavný americký sociolog Theodor Roszak v knize *Kde končí pustina? Politika a transcendence v postindustriální společnosti* (1972, česky 2005). Uvádí v ní, že naše civilizace podlelehla iluzi, že technologický pokrok je hodnotou a cílem sám o sobě. Neklademe si tak otázku, jaký svět chceme s pomocí technologií vytvářet, ale necháváme se unášet setrvačností technologického vývoje a pouze se pasivně přizpůsobujeme.

V první třetině tohoto textu jsem vznesl otázku, zda je v souvislosti s AI namístě nějaký optimismus. Osobně se domnívám, že není, a že je naopak čas na hlubokou skepsi a pesimismus, které dají vzniknout radikálnímu dosud netušené šíře a hloubky. Protože co je radikálnějšího než myšlenka, že je načase zásadně přehodnotit náš postoj k technologickému pokroku?

K otázce, jak by „nový svět“ zrozený z takového přehodnocení měl vypadat, se vyjadřuje Roszak ve zmiňované knize: „Mým závěrem nebude návrh, aby byla průmyslová ekonomika odvržena ve prospěch nějakého paleolitického primitivismu. (...) Tak či onak je třeba, aby industrialismus postavený na vědeckých základech byl disciplinovaný, má-li mít duchovní rozměr a být fyzicky snesitelný. Musí dojít k jeho drastickému zmenšení a decentralizaci, je třeba vzdát se výstředků moci i výroby stejně jako konzumerismu, který se stal nezdravou potřebou tolika lidí. Zároveň je třeba, aby takové odřeknutí bylo prožíváno jako vysvobození, nikoliv obět.“ K Roszakovu výroku by dnes bylo namístě dodat, že tempo zavádění inovací by se mělo snížit tak, aby nebyla vyloučena možnost činit životaschopná rozhodnutí stran své budoucnosti, včetně volby povolání.

Autor je spolupracovník redakce.

Chvála autokorekce

Stručná historie sítí podle Yuvala Harariho

Zřejmě nejznámější historik současnosti Yuval Harari v knize Nexus analyzuje, jakým způsobem v průběhu věků informační toky formovaly lidskou společnost. Jako důsledný racionalista přitom nadřazuje vědu nad vše ostatní, řešení současné krize liberální demokracie ale nepřináší.

JAKUB RÁKOSNÍK

Ve své nejnovější knize *Nexus. Stručná historie informačních sítí od doby kamenné po AI* (Nexus: A Brief History of Information Networks from the Stone Age to AI, 2024) si izraelský historik Yuval Harari položil otázku, jak skloubit rychlý rozmach umělé inteligence se zachováním otevřené společnosti a v určité míře i s přežitím lidstva samotného. Podařilo se mu vytvořit poutavý příběh, v němž jsou hlavním hrdinou informační sítě od pravěku až do naší současnosti, či dokonce vzdálenější budoucnosti. Umělá inteligence je novým hráčem, který do budování těchto sítí vstupuje – a je to hráč mocný a zároveň omylný. Dokáže být dobrým pomocníkem, ale patrně špatným pánem.

V leckom z nás nová technologie vzbuzuje obavy a ani ti, kteří jí rozumějí více než průměrný občan, tedy odborníci zabývající se umělou inteligencí, nezůstávají úplně v klidu. Více než třetina z téměř tří tisíc vědců, kteří se v roce 2023 zúčastnili průzkumu, připsala existenci minimálně desetiprocentní pravděpodobnosti, že pokročilá umělá inteligence povede k vyhlazení lidstva.

Otevřená budoucnost

Na Harariho přístup je již tradičně sympatický jeho pragmatismus. Všechny pravdy jsou provizorní. Věci lidské nejsou samy o sobě ani dobré, ani zlé. Záleží na tom, za jaký konec je uchopíme. Proto ani technologie neznamenají nějaký nevyhnutelný osud. Technologie je vždy příležitost. A je na lidstvu, jak se s ní popasuje. Budoucnost je otevřená. Vše je otázkou míry: byrokracie umí sloužit i utlačovat; pravda posiluje i destabilizuje; málo informací škodí stejně jako jejich přemíra.

Přesto v jeho knize existují důležité slepé skvrny. Autor je racionalista vycházející z osvícenského předpokladu primátu vědy mezi všemi ostatními formami lidského vědění. Jedině tak může obhájit svou základní tezi, že se nacházíme v bezprecedentním zlomu: historické procesy se začínají odehrávat v jisté a do budoucna patrně stále narůstající míře pod vlivem nelidské entity – umělé inteligence.

To je však možné prohlásit právě jen za předpoklad, že akceptujeme v sociální vědě běžné chápání bohů a náboženství jako čistě lidské myšlenkové konstrukce. I mezi námi je dnes nemálo těch, kteří se s takovým postojem neztotožní, a kreacionisté jsou mezi nimi pouhou špičkou ledovce. Po drtivou většinu lidských dějin by Harariho postoj nebyl srozumitelný, protože lidé nechápali náboženství jako intersubjektivní konstrukci lidských skupin. Bohové byli součástí žité reality, ovládali ji či alespoň významně ovlivňovali a leckdy ji přímo stvořili. K lidské existenci – oproti Harariho předpokladům – tedy naopak odněpaměti patří prožitek ovládnutí našich životů nelidskou inteligencí. V krystalicky čisté podobě jej můžeme nalézt třeba u Pavla z Tarsu, kde Římanům píše slavné rčení: „Ó hloubko bohatství, moudrosti a poznání Božího! Jak nevyzpytatelné jsou jeho soudy a nevystopovatelné jeho cesty!“

Lidé se naučili rozličné metody, jak se pokoušet tuto nelidskou inteligenci usměřňovat. V závislosti na místní praxi to mohla být třeba upřímná modlitba, rituální tanec či



Ilustrace Silvie Vavřinové

nějaká obětina. Z tohoto úhlu pohledu naše zápolení s algoritmy umělé inteligence vyznívá nakonec útěšněji. Metody ovládnutí algoritmu se jeví přece jen dosažitelnější a snadněji uskutečnitelné než přiměření božstev, aby konala ku prospěchu lidstva.

Jsmo jenom lidé

Harari vědě důvěřuje a má k tomu ty nejlepší důvody, které v knize dobře osvětluje. Uznává přitom, že věda vždy chybovala. Jenže oproti jiným formám lidského vědění přírodní i sociální vědy obsahují daleko dokonalejší autokorektivní mechanismy. Zatímco by například v praxi katolické církve odhalení omylu ve výkladu Bible či u komunistických stran chybné interpretace marxismu-leninismu znamenalo jejich existenční ohrožení a destabilizaci společenského řádu, vědecká praxe naopak odhalení omylu odměňuje.

Jistě, ideologického biasu není ušetřena žádná oblast lidského vědění. Jsme jenom lidé, entity s mnoha chybami. Přesto je ten, kdo odmítá vědecké poznání jako výhradní záležitost mocenské dominance a ideologické manipulace, stěží schopen nabídnout alternativu, která by ve srovnatelné míře obsahovala potřebnou míru autokorektivních mechanismů a dokázala fungovat intersubjektivně mezi civilizacemi napříč světem.

Z obdobných příčin je Harari také obhájcem liberální demokracie. I ona má spoustu chyb. Avšak oproti alternativním politickým režimům je schopna zahrnout daleko více autokorektivních mechanismů, od systému brzd a protívah v dělbě moci přes svobodu slova a shromažďování až po ochranu menšin ve jménu rovnosti. Diktatury jsou zásadně akceschopnější, umějí reagovat rychleji, a to v mnohých z nás vyvolává dojem, že parlament je jen bezcennou zvanírnou. Diktatury jsou však omylné jako jakákoli jiná politická zřízení: a když se zmýlil Stalin, chyběl jakýkoli nástroj sebekorekce.

S geniální lapidárností to již na přelomu 18. a 19. století formuloval americký konstitucionalista James Madison: lidé jsou omylní, a proto potřebují vládu; a protože vláda je také omylná, potřebuje mechanismy, které odhalí a napravit její chyby. Proto se také metody autoritářů obvykle navzájem podobají: zpočtybní hlavní autokorekční nástroje, kterými jsou dnes především – avšak nikoli výhradně – soudy a média, a poté je podřídí své kontrole. „Klesne-li důvěra v byrokratické instituce

typu volebních komisí, soudů a novin obzvláště nízko, je jedinou cestou k zachování řádu prohloubení víry v mytologii,“ dodává Harari. A tou v dnešní době bývá vůle lidu. A pravou vůli lidu – té beztvare abstraktní masy, která neexistuje – autoritář dobře zná. Vždyť tuto vůli sám píše, sám je jejím výhradním mluvčím i bezchybným vykladačem.

Slepá skvrna?

Na základě Harariho argumentace se může zdát, že pro zachování liberální demokracie máme i v 21. století dostatek důvodů, jakkoli volební výsledky mnoha vyspělých zemí včetně České republiky nevyjadřují, že by o tom byli voliči nezlomně přesvědčeni. A právě v této souvislosti vystupují Harariho slepé skvrny na povrch nejvýrazněji. Demokracie pro své fungování potřebuje možnost diskuse mezi příslušníky politického společenství, kteří se navzájem uznávají jako rovní a racionální. Stále častěji se však ocitáme v situacích, kdy účastníci potenciální diskuse nejsou schopni se shodnout ani na základních faktech – od banálních zápletek, jako byly americké volby v roce 2020, až po komplexní otázky, jako je klimatická změna.

Garantem faktů jsou rozličné instituce, od technického dozoru nad výtahy až po vládní agentury a vědecké ústavy. Pokud udržíme autokorekční mechanismy a zavedeme další, které budou regulovat umělou inteligenci tak, aby více pomáhala, než ubližovala, máme nemalou naději zachovat i otevřenou svobodnou společnost. Stále závažnějším problémem v dnešních demokraciích se ovšem stává zpochybnování autority takových institucí. „Demokracie umírají nejen tehdy, když se lidé nemohou svobodně vyjadřovat, ale také tehdy, když nejsou ochotni nebo schopni naslouchat,“ píše Harari v této souvislosti na jiném místě. Dobře totiž ví, že vůle k naslouchání dnes jistě nenarůstá, spíše naopak. A také ví, že k tomuto budování názorových bublin jistě přispívají stávající algoritmy počítačových sítí.

Možná, že to vlastně slepá skvrna není, když si je jí Harari vědom. Jen pro ni nemá žádné řešení. S takovým řešením ovšem celá jeho diagnóza zachování otevřené společnosti v době umělé inteligence stojí a padá.

Autor je historik.

Yuval Harari: Nexus. Stručná historie informačních sítí od doby kamenné po AI. Přeložil Petr Oliver. Jan Melvil Publishing, Brno 2025, 492 stran.

ULTIMÁTUM

Atomový stát

EDVARD SEQUENS

Končící Fialova vláda ve svém takřka alchymistickém zaujetí pro rozbíjení atomů stihla naplánovat další státní výdaje související s Dukovany. Vrásky na čelech příštích ministryň či ministrů financí tak nebudou dělat jen postupně bobtnající investiční náklady za oba reaktory. Na ty musí být ve víceletém rozpočtu státu vyčleněno v téhle chvíli cca 410 miliard plus dalších skoro čtrnáct na úpravu dopravní trasy, bez níž by se těžké ocelové odlitky z Koreje staly svérázným pomníkem někde na Labi. Nově k tomu přibude dalších nejméně dvanáct miliard, jimiž zadotujeme přiznané dopady této olbřímí stavby na její okolí. V rozpočtu Česka přitom chybějí desítky miliard jen na kvalitní vzdělávání, vědu a výzkum, bez nichž potřebnou modernizaci nezvládneme.

Dopady popsané v Socioekonomické studii Dukovany 2024 ukazují, že výstavbou má v regionu přibýt deset tisíc nových obyvatel, pro které musí urychleně vzniknout tři tisíce nových bytů, parkovací místa, školy, školky, zdravotní ordinace, dojít k rozšíření nemocnic, být zajištěna veřejná doprava či posíleny personální kapacity veřejné správy. A nejen pro ně, po dobu stavby se tu má pohybovat na dvaadvacet tisíc cizinců – stavbařů a jejich rodinných příslušníků. Světlo světa proto spatří zvláštní vládní program na podporu cílené ekonomické migrace (možná něčeho vhodného ke koordinaci dodá Okamurova SPD?).

Právě přijatý Akční plán pro řešení dopadů „dostavby“ Jaderné elektrárny Dukovany přináší pětáct konkrétních opatření. Upoutá, že na prvním místě je vypíchnuta oblast bezpečnosti a krizového řízení – posílení kapacit policie pro zajištění veřejného pořádku, integrace nově příchozích pracovníků, vybavení a zaplacení nových hasičů či zdravotníků.

Kromě již výše zmíněných oblastí vláda i krajští politici z Vysočiny a Jihomoravského kraje plánují zhmotnit sen českých a moravských průmyslníků a aktivně přizpůsobit regionální vzdělávací systém potřebám jaderného průmyslu. Nejen úpravou oborové struktury středního a vyššího odborného školství, ale i celé školské infrastruktury, ve které nemají být financovány běžné rozvojové záměry vzdělávacích zařízení bez jasné vazby na stavbu reaktorů.

Nedílnou součástí vládou schváleného dokumentu je Komunikační strategie. Ministrští autoři si zřejmě uvědomili, že nekritická víra občanů ve spásu cestou jaderné energetiky, která patří k nejsilnějším v Evropě, by mohla utrpět, až stavba začne a s tím se vyjeví ekonomická realita či praktické důsledky v okolí. Od celostátní po regionální úroveň všemi dostupnými komunikačními kanály máme být utvrzováni, že jádro je domácí, bezpečný, po všech stránkách přínosný zdroj, který nám pomůže odvrátit klimatickou změnu. A kdyby se snad objevily hlasy či studie oponentů, bude připravena centrálně řízená kritická komunikace. Za partnera kampaně je navržen i veřejnoprávní Český rozhlas.

Při čtení mi vytanula na mysl kniha Atomový stát rakouského spisovatele a futurologa Roberta Jungka. Popsal v ní posilování role státu, který se rozhodl využívat atomovou energii, s negativními důsledky pro svobodu jednotlivce. Ani po padesáti letech neztratila na svém apelu, i když naším světem nově otrásají algoritmy sociálních sítí a nyní i AI. Probereme se z tohoto omámení včas?



Nora Eckhardtová
Druhá strana řeky
Kniha Zlín 2024, 344 s.

Kdyby v prózách Nory Eckhardtové bylo jen o stupínek méně lecky samoúčelného poetizování, více práce s řešením načrtnutého děje a kdyby bylo vynaloženo více péle ze strany jejího nakladatele na propagaci, mluvíme o jejím díle víc než o Hlačových Letnicích. Druhá strana řeky se odehrává v současnosti a v 19. století poblíž řeky jménem Černá, ačkoli skoro pořád vidíte spíš břehy Vltavy – ostatně pojmenování jako „hotel Dira“ dá vzpomenout na K. J. Kulku a jeho Pražské bahno. Zatímco v příběhu ze současnosti se pár Adam a Judita snaží přijít na kloub zmizení několika osob, v tom z minulosti se přeče jen víc než na detekci věří na věštbu, karty a na znamení, která s sebou přináší řeka a čas. Samozřejmě, že k propojení minulého a současného dojde – proč taky jinak psát příběh o dvou světech. Ve způsobu, jakým autorka román pojímá, vidíme spíš její staromilskou radost ze světa „tenkrát“ než z toho, co se děje dnes. Romantizuje si ostatně po svém všechno: jak současný svět bezdomovců, tak i hrdinku Lotu, která hopká světem vorařů a lidí od vody se svým výjimečně krásným košíkem plným mýdel na prodej. Autorka má evidentně ráda žánry – prvotina byla detektivka, druhá kniha specifická romance a tento román má možná nejbližší ke ghost story nebo příběhu s tajemstvími. Ani v jednom to s nimi ale neumí (nebo snad ani nechce) dotáhnout do úplného konce, jak si žánrová literatura žádá. Vzniká tak něco napůl, a když je potřeba řešení, neváhá autorka sáhnout do hodně omšelého rejstříku, jako je tomu například ve způsobu „nalezení“ jedné ztracené postavy, Adamova otce. Na druhou stranu – jaký to odpočinek od všech autofikčních textů, když někdo vypráví příběh jen a jen proto, že ho to prostě baví!

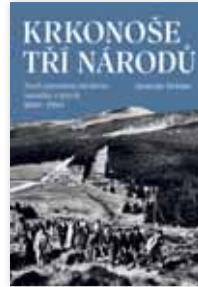
Milada D. Winterová



Jonáš Gruska
Aha, lišajník! Malý atlas lišajníků Slovenska
LOM 2025, 160 a 30 s.

Pupkovka, krásnice, šálečka, měchovník nebo puklérka. Tyto půvabné názvy označují jedny z nepřehlíženějších, ale zároveň nesmírně houževnatých organismů, s nimiž se setkáváme prakticky každý den. Slovenský soundartista, autor knihy Petržalské lišajníky a provozovatel webu lisajniky.sk Jonáš Gruska (více v rozhovoru v A2 č. 5/2023) sestavil krásně graficky upravený atlas lišajníků, jehož součástí je stručný úvod do fascinujících životů těchto symbiotických organismů. Vzhledem k tomu, že jsou u jednotlivých druhů uvedené i české názvy, lze pokrýt atlas rozšířit na celou střední Evropu. A když knihu otočíme a otevřeme ji na poslední stránce, zjistíme, že je její součástí esej britského sociologa Davida Griffithse Queer teória lišajníkov (vychází z teze, že jsme všichni složenými organismy, a vyvozuje z toho biopolitické důsledky). Ačkoli je tento malý organismus tvořen z 95 procent houbou, pro jeho fungování je zásadní soužití s řasami či sinicemi, přičemž novější výzkumy zjistily i přítomnost bakterií a kvasinek, které plní mj. ochrannou funkci. Dozvíme se, že se v různých kulturách lišajníky jedí (připomeňme naši provazovku neboli „Krkonošův vous“), používají se jako léky (my známe zejména puklérku islandskou, využívanou k léčbě respiračních onemocnění), barvily se jimi látky a některé z nich prý mají dokonce psychoaktivní účinky. V přírodě slouží také jako indikátory čistoty ovzduší, a pokud jimi máte porostlé stromky v sadu, opovažte se je odstraňovat, ať už mechanicky, nebo chemicky (ano, i taková barbaři se mezi zahrádkáři najdou!). Kniha je nejen nutností pro soustředěné výpravy do přírody, ale také ozdobou domácí knihovny.

Karel Kouba



Stanislav Holubec
Krkonoše tří národů
NLN – Historický ústav AV ČR 2024, 526 s.

Historik a sociolog Stanislav Holubec se ve své knize s podtitulem Zrod a proměny moderní turistiky v letech 1860–1960 zaměřil na území našeho nejvyššího pohoří. Pokouší se odpovědět na několik závažných otázek: jaké byly hlavní rysy vývoje turistické modernity, jak se etnická identita projevila v případě různých aspektů turistického ruchu, jakou roli při tom hrálo třídní vědomí, pohlaví či věk, odkud brala krkonošská turistika impulsy a vzory a jak vycházejí v těchto problémech ze srovnání české a slezské Krkonoše. Vymezené časové období sta let nám ukazuje Krkonoše turistů prostě a dopravně těžko dostupné, jak tomu bylo okolo roku 1860, ale i Krkonoše se vznikajícími promenádami, turistickými stezkami a převážně německým obyvatelstvem na přelomu 19. a 20. století. Zcela jinak se jeví v období po roce 1945, charakterizovaném masovou podnikovou i individuální rekreací, ale také absencí německého obyvatelstva. Autor nachází odpovědi na vymezené otázky v popisu vzniku a činnosti místních spolků (turistických či ochrannářských), sledováním proměn cestování, rozvoje letovisek, ale i ve vnímání hor jejich obyvateli. Kniha je založena na zevrubném studiu českých, německých i polských archivních pramenů a literatury a podává zcela vyčerpávající obraz proměny krkonošského pohoří. Za podstatná lze považovat i v závěru nastíněná témata týkající se naší současnosti – například módu apartmánových bytů, které jsou pro místní obce větší zátěží než přínosem.

Martin Dolejší



Mary Beardová
SPQR. Dějiny antického Říma
Přeložili Jan a Dina Podzinkovi
Grada 2025, 624 s.

Antický Řím je tu svým způsobem pořád s námi: v pojmech, institucích i architektuře. Výroky římských politiků z prvního století našeho letopočtu, například proslulé Ciceronovo „Jak dlouho ještě budeš, Catilino, zneužívat naší trpělivosti?“ recyklujeme v našich politických třenicích i po více než dvou tisících let. Právě u Catilinova spiknutí začíná kniha historičky Mary Beard. Krize republiky, jež v té době vypukla, patří k nejznámějším etapám římských dějin a autorka na ní chce ilustrovat trvalost římského dědictví. Vzápětí se však vrací do daleko mlhavější fáze římských dějin, do dávnověku mytologických vládců Aenease a Romula, a představuje, že starému Římu vlastně rozumíme, postupně sama rozostřuje. Její dějiny antického Říma nejsou (výhradně) dějinami velkých mužů – králů, vojevůdců, politiků, řečníků, diktátorů, císařů –, a to ve dvojnásobném smyslu. Beard se jednak snaží nechat nás nahlédnout, pokud je to možné, také do života žen, otroků a chudiny. A pak zdůrazňuje, že i notoricky známé zápletky velkých politických dějin můžeme považovat za jisté jen do určité míry. Třeba proto, že zmíněného Catilina známe výhradně z Ciceronových řečí a nevíme, jestli ve skutečnosti přeče jen neměl pro svou vzpouru nezištnější motivace. Erudici a metodologicky uměním, takže ačkoli její kniha nepředstavuje klasické narativní dějiny, čte se jako román. Největší výtku tak možná nakonec je, že končí na počátku třetího století, kdy dal císař Caracalla občanství všem obyvatelům říše, a nedočkme se tak ani o pokřesťanštění Říma, ani o jeho „úpadku a pádu“.

Matěj Metelev



Satan Kingdom Babylon
Režie Marie a Petr Šprincl, ČR, 2024, 77 min.
Premiéra v kinech 16. 10. 2025

„Všechny postavy v tomto filmu jsou hyperreálné,“ říká úvodní titulek experimentálního dokumentu Satan Kingdom Babylon. Petr a Marie Šprincl opět pracují se svou oblíbenou metodou koláže, sledují v různých zákoutích Ameriky vůdce extremistických, sektářských organizací, ale nezůstávají jen u zachycení jejich fanatických představ o světě. Tvůrčí dvojice pozoruje zpusťšenou krajinu plnou chátrajících, plevelem prorostlých obydlí, rozřezaná kamera zabírá extrémní detaily, ať už mrtvol ptáků na silnici, či zubů sledovaných protagonistů. Všednodenní pozorování však přechází v jakási baudrillardovská zamyšlení nad povahou reality, která plynou z úst smyšleného detektiva, jenž vyšetřuje smrt dívky v podivném, apokalypticky vyhlížejícím hotelu. Tato noirová dějová linka je počítačově animovaná, digitální obrazy jsou vizuálně v ostrém kontrastu s vybledlými záběry videokamer, některé sektářské teorie zase vyprávějí dvouzměrně animované zvířecí postavičky. Snímek nechce být vzhledem do smyšlených představitelů afroamerických Izraelitů, členů Ku-klux-klanu či ortodoxní antisionistické skupiny Neturej Karta – jak název napovídá, jde především o zachycení babylonu pokřivených náhledů na svět, o ironický komentář k extrémním podobám americké spirituality, podvrtně využívající rozverně animované postavičky i klíšé detektivek drsné školy. Přejeme hezkou apokalypsu.

Tomáš Stejskal



Pustina
Galerie Kurzor, Praha, 17. 9. – 23. 11. 2025

Výstava možná na první pohled vypadá jako rozestavená, sama jsem se zarazila, jestli nevstupuju spíš do její instalace než do hotového výsledku. Ze stropu visí tmavošedé těžké závěsy, které dělí místnost na čtyři oddíly, po podlaze se vinou pošlapané pruhy průmyslové pryže a mezi nimi jsou důmyslně rozmístěna umělecká díla od pěti vystavujících. Výstava ale není rozestavená, je rozbořená a špinavá (keramické objekty Nely Britaňákové vylézající z hlíny), hlasitá (audioinstalace se skřeky od Jána Gašparoviče), oslepující (světelná instalace Davida Možného) a vyprahlá jako poušť, po které se prochází Sean Penn ve filmu Strom života (video Romana Štětiny). Název výstavy přímo odkazuje k jejímu hlavnímu tématu, které zkoumá pojem pustiny jako prostor fyzický i mentální – jako vyprahlou krajinu, která odráží vyprahlou lidskou duši. Podle kurátorského textu pak skrze náznaky hledá cestu ven ze současné civilizační krize, v níž se duchovní a tělesná zkušenost člověka rozpadá pod tlakem technokratické racionality. Kurátoři Tomáš Knoflíček a Kateřina Štroblová v této naději zmiňují myšlení Theodora Roszaka, který propojil ekologickou a duchovní devastaci a poukazoval na to, že cesta z krize vede skrze uznání vzájemné provázanosti života. Ve skutečnosti ale to, co vidíme na výstavě, je jenom zkáza a pustina, chybí v ní totiž jakýkoliv společenský aspekt, člověk je zde osamocený, ponechaný napospas své izolaci. Těžko pak říct, jestli v tom může nějaká naděje na změnu spočívat.

Anna Remešová



Divadlo Setkání
Lovci mají oči pro pláč
Festival ...přítští vlna/next wave..., Praha,
25. 9. 2025

V sychravém podvečeru se hlouček lidí pomalu přesouvá k okrajím Letenských sadů, kde jej čeká pohádkový výjev. Performer Tobiáš Nevřiva je od hlavy k patě oblečený v rudé barvě a v ruce drží proutěný košík přehozený kostkovanou utěrkou. Všem rozdá sluchátka, vztyčí anténu, rozsvítí čelovku a za doprovodu psího společníka vede účastníky na výpravu za příběhy vlků. V uších se ozývá šustění listů a tlumená chůze, zatímco hlas vypravěče postupně rozvíjí téma mezidruhového soužití, přibližované výzkumníky, chovateli i myslivci. Snaha o co nejkompaktnější popis problematiky a zájem tvůrčího týmu jsou citelné. Zvuková stopa se prolíná se zastávkami u pečlivě rozmístěných instalací, které cílí na smyslové prožitky. Díky nim se mohou účastníci ponořit do sdělovaných informací hlouběji a následně přejmout i samotnou vlčí perspektivu. Imerzivní atmosféru občas naruší ruch z nedaleké silnice či hudba z šapitó Cirque du Soleil – v kontextu audiovyprávění o posouvání hranic a stavění bariér ale působí poeticky. Vlci nakonec nejsou jen lovci, ale i ti, kteří se stávají lovenými, stejně jako účastníci procházky, které nečekaně zachytí připravená fotopast. V závěru se shledáváme s postavou stařeny, herečkou Danielou Dostálovou, a nevědomky zformujeme smuteční shromáždění. U vlčího hrobu se mé zkrěhlé prsty a nahota performerky Nevřivy stávají symbolickou obětí za násilnou smrt. Oči pro pláč tak v závěru nemají jen lovci.

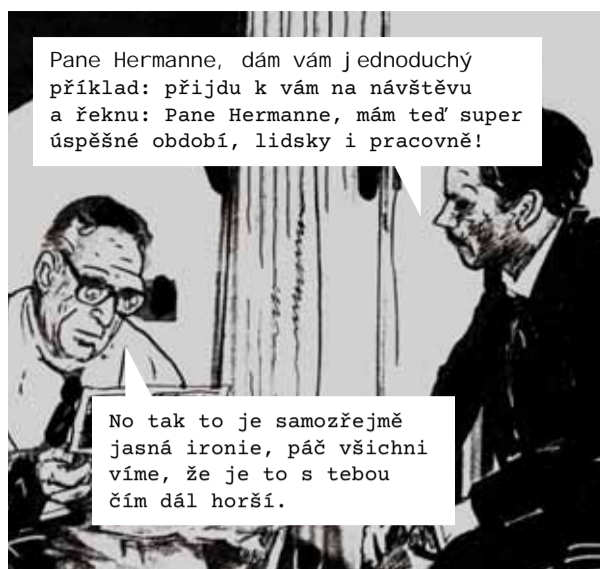
Lucia Haleková



Mac DeMarco
Guítar
LP, Mac's Record Label 2025

Nové album Maca DeMarca poslouchám nemocný, vlastně napůl spím. V minimalistickém, převážně akustickém zvuku je dost prostoru pro občasná propady do polobdělého halucinování. Spojení kytary s pomalým, strojově pravidelným rytmem a lehce afektovaným zpěvem mě nicméně nenechává na pochybách, že neposlouchám folk, ale křehkou, intimní verzi rockové „zповědi“. V duchu se vracím do doby, kdy mě právě tahle odhalená poloha maskulinní emocionality zajímala. Někdy se zkrátka cítíme podobně bezbranní či nepatřiční jako to, co posloucháme. I proto je možné spojit část života s určitým žánrem a připadat si jako spiklenci. V polovině stopáže DeMarco spustí tím nejúspěšnějším hlasem: „Rock and roll / I must be dreaming / No control over my feelings, for that boy / I'm down here screaming, overjoyed / But still can't help feeling down“. Je to jako zjevení – přímá konfrontace s psychologii žánru. Když už jsme u té psychologie... Jak jsem mohl tak dlouho ignorovat umělce, jehož debut se jmenuje Rock and Roll Night Club? Odpověď je povrchní jako sám rokenrol. Rušily mě jeho lacláče, flanelky, proužky na tričkách, rybářská vestička, zjev pohodáře. A ještě jedna věc: hudební publicistika DeMarcovu záměrně utlumenou indie produkci, v níž se lennonovská neurotičnost mísí s countryovými ozvuky, sice označuje „blue wave“, zároveň ji ale přirovnává k soft rocku. OK. Vezměte tři čtvrtiny Roberta Wyatta, smíchejte to s čtvrtkou Johnnyho Thunders a uvidíte, jestli je to soft.

Billy Shaker jr.

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.czVíce informací najdete na www.advojka.cz

eskalátor

Před pár dny jsem v jednom z nekonečna vláken věnovaných debatě nad stále bizarnějšími přešlapy Filipa Turka narazil na podivuhodný argument. Milovník jaguárů a symboliky třetí říše přece nemůže být nácek, jelikož podporuje Izrael. Na malou chvíli jsem se zarazil, než mi došlo, v jaké zemi žijeme. V zemi, kde zasluží hodnostář FAMU strhá transparent s nápisem „Studující FAMU za konec genocidy v Gaze“, vztekla po něm dupe a křičí: „Nikdo se nebude vyjadřovat mým jménem!“, jakkoli jeho jménem se vzhledem k podmětu věty zjevně nikdo nevyjadřuje. V zemi, kde známá animátorka a pedagožka téže školy plamenně prohlašuje, že vyvěšovat palestinskou vlajku je totéž jako vystavovat hákové kříže.

Záhy vzniká otevřený dopis, který obviňuje studenty FAMU, UMPRUM a AVU z antisemitismu, a podepisuje se pod něj řada umělců i pedagogů. Vzletnými slovy se vymezují vůči nenávisti, píší, že „si stoka našla nové řečiště a snaží se předstírat, že je křišťálovou studánkou“. Lidé zaštiťující se jménem a hodnotami Václava Havla jdou hrdě proti většině světa, proti kritickým hlasům židovských organizací jako Jewish Voice for Peace či Židovský hlas solidarity, ignorují vyšetřování OSN či názory jednoho z nejznámějších izraelských spisovatelů Davida Grossmana. Místo toho v pozoruhodné myšlenkové zkratce – či spíše

zkratu – zaměňují odpor ke genocidě za antisemitismus, vlajku Palestiny za vlajku Hamásu a agresivně útočí na studenty i vedení školy. Výhrůžky adresované jednotlivcům i FAMU jsou tak intenzivní, že škola zvažuje možnost, že požádá o policejní ochranu. To by pro Václava Havla jistě bylo inspirativní. Ale hlavně že víme, proč Filip Turek není nácek. A že dokážeme rozeznat, které studánky jsou nahnědlé.

Tomáš Stejskal

I přes povolební pachut se mi daří těšit se z podzimu. Tu a tam vyrazíme s manželkou na toulky po kopcích a vesnicích poblíž našeho bydliště v Ústeckém kraji. V sousední obci se před vkusně zrekonstruovaným sudetským stavením dáme do řeči se sympatickým manželským párem okolo padesátky a jsme pozváni dovnitř. Manželé nás zsvěťují do svého kutilství a nemůže být pochyb o tom, že jejich znalosti v oborech stavebnictví a restaurátorství jsou značně pokročilé. Neskrýváme obdiv a nešetříme uznáním, panuje přátelská atmosféra... V jednu chvíli přijde řeč na menhiry na zahradě. „Chodíme se k nim dobýjet, i naši známí tam chodí,“ sdělí nám. Slovo energie a svoboda se ve slovníku hostitelů objevuje často. Trochu znervózím, ale nic nedám najevo. Po prohlídce domu jsme doslova fascinováni zručností a pilí lidí, které jsme ještě před hodinou neznali.

Usedáme v místnosti s krbem, hovor se stáčí k pracovní náplni našich životů a také k obecnějším hodnotám. „Třeba to povinné očkování, ten covid, to divadlo! Já jsem stál v přední lajně

na Václaváku a řval jsem, co to šlo,“ informuje nás muž a jeho partnerka se přidává k hrdému vyprávění o boji proti povinnému očkování. S manželkou si vyměňujeme pár nervózních pohledů. Co teď? Ideologicky zjevně stojíme na opačné straně. Zajímáme se, co je k jejich přesvědčení vedlo. „Víš, mně ani nešlo o to očkování, ale vadilo mi, že jsem si nemohl vybrat,“ uzavírá téma muž. Přes značnou ideologicko-politickou nekompatibilitu nicméně zažíváme příjemné chvíle. Vyprávíme jim o svých pracovních zkušenostech a zálibách. Zmiňujeme podporu lidí z Ukrajiny v rámci projektu financovaného Evropskou unií (k níž naši hostitelé pocítují silnou skepsi), práci v A2, neziskový sektor obecně, sociální služby, umělecké školy... Naše vyprávění je přijato se zájmem.

Po pěti hodinách příjemně stráveného času s neznámými lidmi, kteří nás – muže s nalačovanými nehty, ženu s queer symboly na šále a italského chrtíka v oblečku – pozvali do svého intimního prostoru, se vracíme domů noční krajinou a reflektujeme, co pro nás bylo v hovoru užitečné. I přes vyhraněné názory jsme dokázali udržet vzájemný respekt. Soustředili jsme se na to, co máme společné, a nikoli na to, co nás rozděluje. Stereotypní úsudky jsme nahradili zvědavostí. A kdo ví, třeba si my, ezoskeptici, jednou vyzkoušíme sílu menhirů, a euroskeptiční manželé možná zase najdou nějaké pozitivum na členství v Evropské unii... Ať tak, či onak – jak zaznělo před rozloučením, na další společné setkání se těšíme.

Ondřej Nešetřil

Glen zemřel. Kdože? Legendu brněnského devadesátkového pozlátka Lubomíra Hrstků drtivá většina lidí znala pod jeho druhou přezdívku. Americký znějící „Boby“ bylo totiž mnohem použitelnější jméno pro impérium zahrnující hotel, diskotéku, laser hall, podzemní garáže, tenisové kurty nebo navždy rozestavěný aquapark. V očích mého dospívajícího já to ale byl v první řadě majitel brněnského fotbalového klubu. Bývalý hokejista po revoluci Zbrojovku nejprve zachránil před krachem, pak ji přejmenoval a z bahýnka druhé ligy ji vytáhl až do evropských pohárů. Na tribunách ruiny Za Lužánkami se občas mačkaly a bavily fotbalem desítky tisíc lidí.

„Bobíci“ učebnicově opsali trajektorii nejen Hrstkova podnikání, ale i obecně devadesátkového byznysu. Primitivní fáze kapitalismu umožnila Bobymu vyúvěrovat z bank více než dvě miliardy korun, jenže brněnská střední třída neměla kapacitu na to, aby jeho megalomanský projekt dotlačila do černých čísel. Nezachránil to ani průběžný výprodej rudých dlabů v kopačkách do jiných klubů. A stejně jako v případě dalších fotbalových mecenášů typu Chvalovského či Gottwalda na přelomu tisíciletí spadla klec. Klub šel do insolvence, Hrška do vězení. Oproti jiným sportovním šibřům je mu třeba přičíst k dobru, že se obešel bez privatizačního tunelování i falšování lehkých topných olejů. V srdci brněnského fotbalového lidu tak zůstává navždy mumifikován jako padlý anděl divokých devadesátek – současné oligarchizaci fotbalu navzdory.

Vojtěch Ondráček