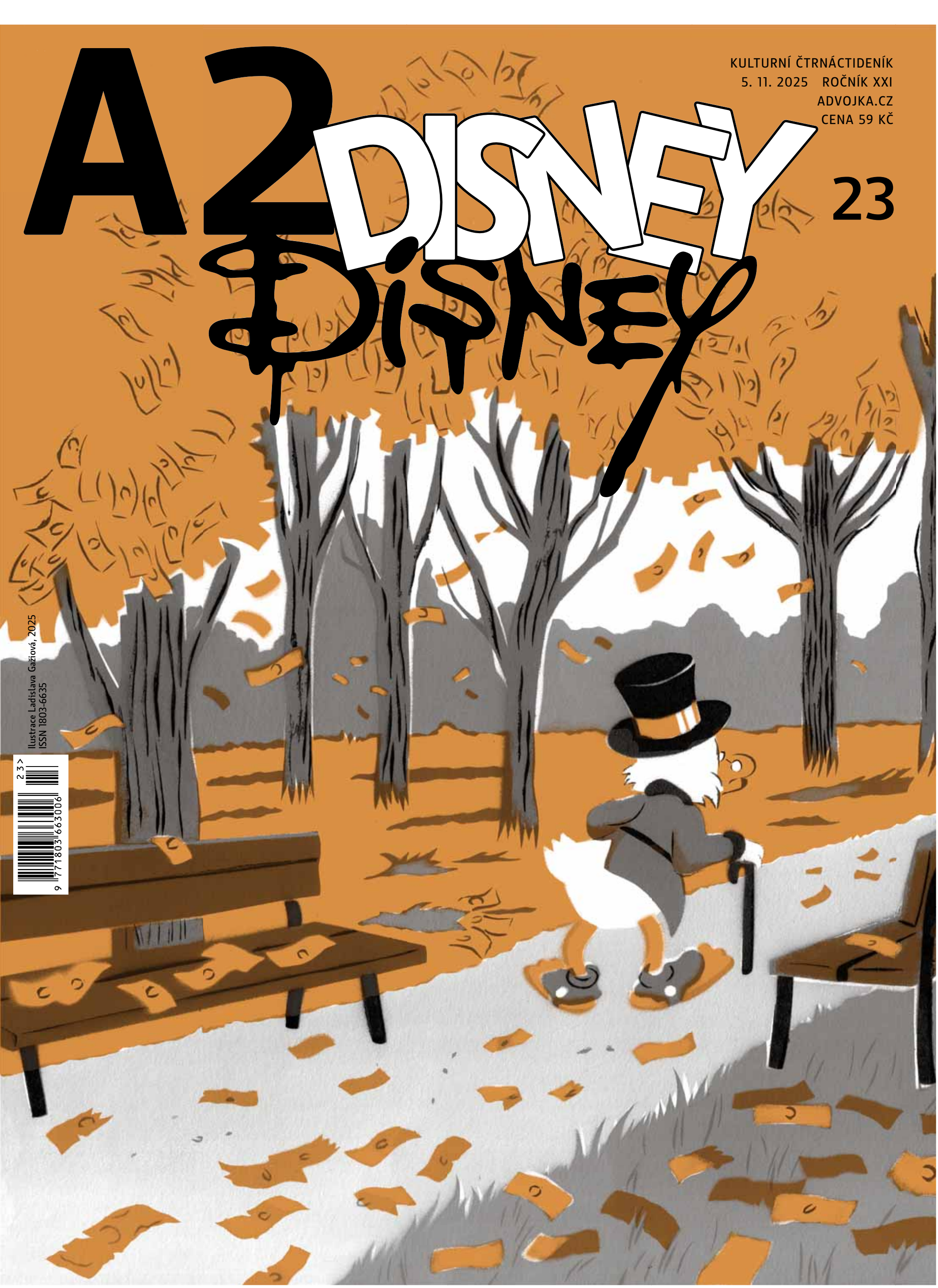
A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
5. 11. 2025 ROČNÍK XXI
ADVOJKA.CZ
CENA 59 KČ

DISNEY

23

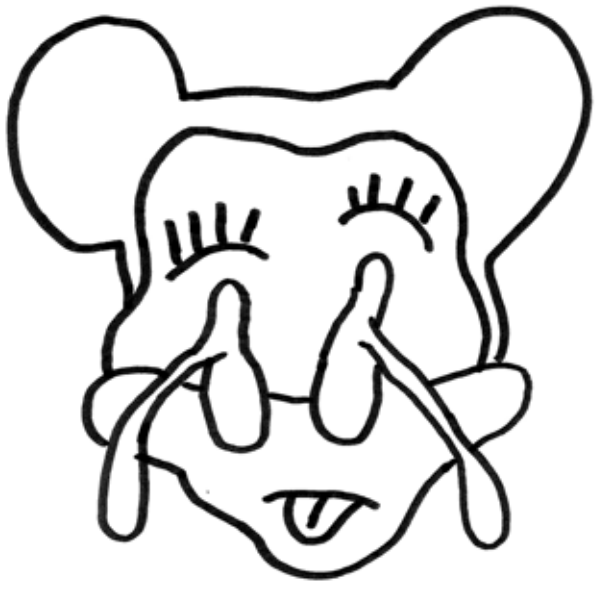


Ilustrace Ladislava Gažiová, 2025

ISSN 1803-6635

Love Me Tender Constance Debré / poslední situacionista Gianfranco Sanguinetti
nová sbírka Jiřího Dynky / sexismus a šikana v divadle / Dvojnice Naomi Klein

editorial



Ilustrace Vít Svoboda

Nedáno jsem se rozhodl pustit svému osmiletému synovi Kačeří příběhy, seriál, který byl nejspíš mým prvním setkáním s animací od studia Disney. „Život je jak hurikán," zazněla z platformy Disney+ divně pozměněná slova úvodní znělky, navíc místo rockového přednesu Kamila Střihavky titulkovou sekvencí provázel unylý muzikálový hlas. Syn o podívanou záhy ztratil zájem, a já taky. Uvědomil jsem si však, že nostalgie, jeden z hlavních obchodních artiklů společnosti Disney, funguje i v zemích, kde diváci s disneyovskými příběhy nevyrůstali po celé generace. Stačí relativně drobná změna – nový překlad a dabing –, a oblíbený dětský pořad se stane takřka nesnesitelným.

Přitom právě na vytváření různých variací na osvědčená témata je fungování této společnosti založené. Stále znovu a znovu láká publikum do známých či povědomých světů. Proto také Disney skupuje franšízy jako Marvel či Star Wars a produkuje novinky z jejich univerz, proto v posledních letech chrlí hrané předělávky nejznámějších animovaných disneyovek.

Aktuální číslo A2 se nicméně Disneyho filmovou produkcí příliš nezabývá, jakkoli i zde by bylo o čem psát. O to více prostoru je však věnováno jiným aspektům spojeným s fungováním tohoto studia.

Disney je jedním z největších zábavních koncernů a pojmy jako „disneyfikace" či „Disneyland" se zařadily do běžného slovníku jako synonyma pro stereotypizaci, povrchnost a kýč. Přesto disneyovské postavičky formovaly a stále formují – v dobrém i zlém – smýšlení řady dětí. Zároveň jde o studio v mnoha ohledech průkopnické, přímo stylotvorné. Jeho zakladatel Walt Disney chtěl být nejen strůjcem těch nejlepších, technicky nejdokonalejších animovaných příběhů, chtěl se stát také vlivným průmyslníkem, jehož projekty ovlivní smýšlení nejen dětí, ale i dospělých. Disneylandy měly být zábavou budoucnosti; nerealizovaný projekt futuristické městské komunity EPCOT byl utopickou vizí s ambicí proměnit podobu americké urbanistiky i život společnosti.

Několik článků v tomto čísle zkoumá právě ambivalentní osobnost Walta Disneyho a jeho velkolepé plány. Jiné se věnují zdánlivým drobnostem, jakou je třeba právě měnící se podoba různých českých dabingových verzí disneyovských seriálů. Naší pozornosti nezůstal ušetřen ani největší Disneyho kapitalista Skrblík McKvák a jeho pověstný sejf, zvíci tří kubických akrů zlata, coby rozporuplné zhmotnění neméně rozporuplného amerického snu. A dojde i na Donalda.

Tomáš Stejskal

Günter Eich

PŘÍTEL A ČTENÁŘ HORATIA

Víckrát mi neopakuj: Horatius
a učit se umírat.
Nikdo se to nenaučil,
každého to zaskočilo
jako zrození.

Báseň v překladu Michaely Jacobsenové
vybral Petr Borkovec

z obsahu

4 Hnízda u našich nohou. Atlas zvířat, rostlin a lidí podle Marie Iljašenko / Michaela Melichová
5 Na útěku k sobě. Nad novou sbírkou Jiřího Dynky / Martin Lukáš
6 Čtouc Hru doopravdy. O kráse, touze a divoké knize Richarda Weinera / Anna Zikratskaya
7 Ztratit se, znovu se najít. Novela Love Me Tender Constance Debré / Michaela Rumpíková
9 Patologická rodina. Kniha Igy Dzieciuchowicz o sexizmu, diskriminácii a šikane v divadle / Jakub Molnár
11 Píseň jihu. Disneyho strašák ve skříni / Martin Pleštil
12 Disneyland Ever After. Lesk a bída zábavních parků / Dan Řehák
13 Utopie podle Disneyho. Projekt městské komunity budoucnosti EPCOT / Antonín Tesař
14 Kapitalismus s kachní tváří. Strýček Skrblík jako padouch i hrdina /Tomáš Stejskal
15 Auta, lejzr, eroplán. Disneyovské znělky a jejich české verze / Jan Bárta
18 Gianfranco Sanguinetti, 1948–2025. Pražan, který mystifikoval italskou vládnoucí třídu / Joe Grim Feinberg
20 Americký sen Walta Disneyho. S Rebeccou Rowe o proměně studia v globální značku / Tomáš Stejskal, Štěpán Truhlařík
22 Opařevy / texty Alžběty Buš
24 Prázdné budoucnosti. Výstava o globálním developmentu / Sofie Gjuričová
25 Muskův boj proti Wikipedii. Grokipedia a její ruský předobraz / Roman Vyšanský
26 Filosofie jako instrument. Hledání smyslu života s Iddem Landauem / Filip Vostal
27 Příběhy našeho rozdvojení. Nejnovější kniha Naomi Klein / Ondřej Slačálek
29 Oběti, viníci – a budoucnost? Přehodnocení politiky paměti / Klára Pinerová
30 Zpochybnit hranice. Projekt Poslední národ umělkyně a aktivistky Jo Blin / Sandra Pasławska
30 Antiekologický motorismus / sloupek Miroslava Patrika

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2 VYJDE VE STŘEDU 19. LISTOPADU 2025

Od Vatikánskej zmluvy po novelu ústavy

ĽUBICA KOBOVÁ

Koncom septembra slovenský parlament 90 hlasmi schválil doposiaľ najrozsiahlejšiu novelu ústavy. Zoči-voči európskej legislatíve zavádza suverenitu Slovenska v kultúrno-etických otázkach, ďalej existenciu dvoch biologicky určených pohlaví, faktické obmedzenie osvojenia detí na manželské páry, zákaz náhradného materstva a podmienenie vzdelávania detí v oblasti sexuality a intimity rodičovským súhlasom. Figovým listom je ústavná garancia rovnosti odmeňovania žien a mužov.

Vyvrcholenie ústavnej drámy bolo nečakané. Časť spoločnosti si po intenzívnych debatách predchádzajúcich zastaveniu tretieho čítania a hlasovania o novele na konci júna, keď sa jej schválenie ukázalo ako nerealistické, vydýchla. Predpokladala, že odloženie na septembrovú schôdzu parlamentu na jej podpore nič nezmení. Navyše, keď na konci leta zomrela Anna Záborská, dlhoročná protivníčka práva žien na interrupcie a práva lesieb, gejov, bisexuálnych a transľudí na dôstojný život, Igor Dušenka, preberajúci po nej poslanecký mandát, vyhlásil, že novelu nepodporí, a novela tak mala ešte o jeden hlas menej než pred letnými prázdninami.

Skutočnosť, že novele k prijatiu tajnostkársky pomohli dvaja poslanci klubu Hnutia Slovensko (bývalé OĽaNO), sa stala látkou pre rôzne príbehy. Oponenti Ficovej vlády vnímali konanie poslancov ako zradu narušujúcu dôveru v budovaní opozície, ktorá by vo voľbách v roku 2027 mohla vystriedať tretiu vládu Roberta Fica. Oponenti obsahu novely z radov občianskeho aktivizmu, strany Progresívne Slovensko aj odborníctva na ústavné právo zase vnímali novelu ako zradu na ochrane ľudských a menšinových práv. Dvaja sprisahanci na svoju obranu okrem iného uviedli, že hlasovanie za novelu im vnukol (netelesný) Hospodin, podporený duchovnými (už z mäsa a kostí), a navyše odobrili aj manželky a matky.

Pozornosť venovaná dvom poslancom bola zaslúžená. Vďaka donúteniu do dodatočného zdôvodňovania postojov sa verejnosť zoznámila s mravným a politickým usudzovaním ich aj ich politických súputníkov. Bolo v ňom niečo prekvapivé? Nie celkom. Poslanci, ktorí nevidia rozdiel medzi politickým rozhodovaním a morálnou voľbou týkajúcou sa ich vlastnej spásy, sa právom stali predmetom kritiky aj výsmechu. Stratégia „argumentum ad Hospodinum“, ako ich argumentáciu pomenoval lektor kritického myslenia Ján Markoš, sa síce môže zdať neracionálna a nelegitímna, ale v slovenskej politike sa prezentuje celkom nezakryte od dôb vstupu členov charizmatického hnutia do nej a skryte od jej úplného počiatku, odkedy ju s pomocou komplexných argumentačných transformácií prezentuje Kresťanskodemokratické hnutie. Podľa ústavy sa Slovenská republika „neviaže na nijakú ideológiu alebo náboženstvo“, no na názor jednotlivého poslanca sa ideológia či náboženstvo viazať môžu, ba čo viac, u političiek a politikov sa takáto strannosť očakáva.

Politika je trochu ako nekonečný seriál – až na pár analytikov si väčšina z nás pamätá len pár posledných epizód a peripetií. Aktuálna novelizácia ústavy však volá po širšej perspektíve. Novele ústavy sa podarilo dosiahnuť ústavnú väčšinu – hlasovalo za ňu teda 90 poslancov a poslankýň, nielen dvaja sústavne prepieraní. Hoci by sme aj uznali, že účelom predkladajúcej vládnej strany SMER bolo skôr rozdeliť opozíciu na kultúrno-etických otázkach než presadiť na ústavnej úrovni „tradičné hodnoty“, ani tak sa vo výsledku ústavodarca zásadne neodklonil od vôle ľudu. Podľa prieskumu agentúry NMS zo septembra 2025 sa len 22 percent voličov na ideologicko-kultúrnej osi identifikuje ako liberáli a až 52 percent ako tradicionalisti a 17 percent ako stredoví voliči.

Všetky výhrady, na ktoré poukazujú oponenti obsahu novely ústavy (lesbami, transľuďmi, gejmi, intersex osobami a ich spojencami počnúc a právnymi expertkami a expertmi končiac), sú namieste. To, že uplatňovanie novely ústavy hrozí porušovaním základných práv a slobôd, je nanajvýš pravdepodobné. Že Slovensko došlo po viac ako tridsiatich rokoch svojej existencie k takémuto výsledku, je zlé. Zároveň však treba uznať, že nejde o žiadny dramatický „plot twist“. Zásluhy či vinu za tento stav (v závislosti od stanoviska, z ktorého sa na vec pozeráme) si môžu pripísať najrozličnejší predstavitelia a predstaviteľky politického kresťanstva, pre ktorých je hlavným cieľom ich politického snaženia práve že nadviazanie štátu na jedno náboženstvo a ideológiu, totiž „kresťanizmus“, ako náboženský fundamentalizmus na Slovensku označil politológ Pavol Hardoš.

Hoci volebné zisky politického kresťanstva na Slovensku dlhodobo variujú, jeho agenda – teda to, čomu sa hovorí kultúrno-etické otázky a čo by sa správne malo nazývať otázky základných ľudských práv a slobôd – sa pravidelne stáva jazýčkom na váhach slovenskej politiky. Príkladom za všetky je rozpad druhej vlády Mikuláša Dzurindu na konci roku 2005 na zmluve Slovenska s Vatikánom o výhrade vo svedomí. Niektorí politici (napríklad podpredseda Kresťanskodemokratického hnutia Viliam Karas) sa dnes zastrájajú, že septembrovou novelou ústavy boli dosiahnuté ciele kresťanizmu a nadlho nastolená jeho hodnotová hegemónia, a tak žiadne ďalšie spory v tejto oblasti netreba očakávať.

Tieto vyhlásenia je však zmysluplnejšie čítať tak, že opoziční kresťanisti sa nad týmito otázkami sporiť nechcú a očakávajú jednak podvolenie sa ich hodnotovej hegemónii a jednak podradenie týchto otázok pod dôležitejší problém zjednotenia opozície proti vláde Roberta Fica. Taktika je to podlá, ale pre slovenských politických kresťanov zvyčajná. Ako tých, čo stále robia problémy, chcú vykresliť obhajkyne a obhajcov základných ľudských práv a slobôd. Majú sa v mene väčšieho dobra – porážky Ficovej vlády – podvoliť? Na to je dnes priskoro. Podľa už zmieňovaného prieskumu NMS sa 18 percent voličstva na Slovensku identifikuje ako liberálna ľavica, teda ako hodnotoví progresívci, ktorí očakávajú aktívnu rolu štátu v zaisťovaní sociálnej spravodlivosti. Tento voličský segment je dnes bez politickej reprezentácie. Je načase, aby bol v politike zastúpený.

Autorka vyučuje feministickou teorii na FHS UK.

Ilustrace Vít Svoboda

Requiescat in pace, Basilisce

JAKUB VANÍČEK

V roce 1992 se na knihkupeckých pultech objevil útlý, přesto ovšem monstrózní debut Václava Kahudy, od jehož narození letos v listopadu uplyne nedožitých šedesát let. *Příběh o baziliškovi*, který dobová kritika v nesnázích označila za expresionistický, byl dopsán už v roce 1988 a z autora udělal enfant terrible české prózy. Bazilišek přišel z říše pohádek, ale Kahuda ho přesadil do světa perverzit a hlavně do doby, která potřebovala tolik slov říct nahlas a uvolnit imaginaci přiškrcenou v malých poměrech pozdního socialismu.

Do venkovského cyklického života manželů Slezákových vpadne drobná příšerka, dráček, na kterém Kahuda přeletěl všechny tehdy známé horizonty psaní. Jeho bazilišek lovil velké krysy („na ně používal svůj jedovatý sklopný zub uprostřed čelistí“) a jako zvířecí vizionář předjímal brzký návrat šelem do české přírody: „Serval se s rysem, až ten nešťastník s ječením zmizel v lese. Bazilišek přiběhl ke Slezákovi a v hubě žmoulal srstnaté rysí ucho se štětičkou na konci.“ Nešťastník Slezák, vysloužilý strážný, sedí u stolu, matlá ze střídky panáčky, což se naučil v jáchymovském kriminále, a občas si vyrazí ven za svými soudruhy. Je to porodník kahudovského typu, člověk se „sadistickou schopností pasivního mučitele“, a s baziliškem jej pojí velmi úzký vztah, milenecký i sexuální. Svou ještěrku miluje, pravidelně s ní obcuje a strachy pláče, když se mu zatoulá. Svou sodomickou zvrhlost vyvažuje občasnými výbuchy hlubokých citů. Osobnost někdejšího tvrdého chlápka se dojemně hroutí, když se objekt jeho touhy příliš vzdálí nebo když hrozí, že se úplně vytratil ze světa.

Když po letech procházím tyhle baziliščí scény, říkám si, jak hluboce bylo Kahudovo psaní spojeno s etapou čerstvě nabyté svobody slova; kde jinde by se vzal tak přímočarý a hnusem napumpovaný obraz světa, ve kterém se vztah dvou podivných bytostí odehrává jen v základní konfiguraci trýzně a uspokojení? Jako by Kahuda dostal možnost nahlédnout do nejhlubší průrvy a zahlédl hemžení ne nepodobné obrazům z Dantova *Pekla*. Dnes si už nemyslím, že je to jen literární úlet psychicky rozháraného autora; dnes, kdy jsme o pár kroků blíže násilí všeho druhu, jeho neustálé mediální prezentaci, je najednou z manýry literáta dokonalá analýza člověka zmítaného maximem touhy. Slezák s baziliškem obývají svět, v němž je všechna kultura lidského života zúžena potřebou rychlého a brutálního uspokojení. Jiří Studený se v době vydání *Baziliška* ptal, nakolik se v této próze odhaluje podstata totalitní minulosti: „Démonizující přítomnost baziliška tedy plní roli pouhého katalyzátoru, urychlovače zvrácené posedlosti, jež je v Kahudově podání především zviditelněním zvrácenosti systému jako takového.“ Po třiceti letech nezbývá než klást důraz právě na zvrácenost systému sériové produkce a proměnu člověka v pouhou produkční sílu.

Pět let po *Příběhu o baziliškovi* Kahuda vydal *Veselou bídu*. Už ne příběh, ale spíše soubor fragmentů, rozštěpených až na úroveň jednotlivých vět: „Jsou noční průzkumníci. Bundokošile a dalekohled. Časový grafikon.“ – „Jsou brouci, kteří se dostanou všude. Lezou ve škvírách, podél drátů a trubek. Vylézají z odtokových rour. Žijí v sifonech. V slizu na klenbě gumových špuntů.“ – „Krajina protkaná sítí chodeb a dutin. Suterén města. Kořeny domů. Zde jsou základy jeho podstaty. Tady je vidět obnažená struktura lidských jeskyní. Skalních doupat.“ Popisné pasáže, kterých je v *Baziliškovi* dost na to, aby se na Kahudu dalo dívat jako na lyrika zvláštního založení, mizí, vytlačuje je hustě navrstvená paměť míst, ve kterých se odehrávají mikropříběhy bídy. Jejich vypravěč odkazuje k uplynulým událostem, ke konfliktům a reziduální, nikdy neukončené hrůze: „Zde po válce odtáhli odbojáři rodiny a u zdi je postříleli. Díry v omítce zůstaly, zůstalo i pár důchodců, vetchých potácivých starců, tehdy mladých tovaryšů alchymie, kteří v těchto uličkách odložili teplé zbraně, a v pevné zatnuté dlani proběhla transmutace haknkrajce.“ No řekněte sami, jak se takové řádky dneska čtou? Nestáváme se díky nim součástkami jakéhosi podivuhodného stroje času, který nás staví přímo do toku nikdy nekončící historie? Historie násilí, podmanění a kontinuálního nátlaku? Zvláštní roli v Kahudově univerzu měly sehrát tajné síly, jež jsou schovány někde pod povrchem zjevného světa. Později tomuto námětu věnoval rozsáhlé románové dílo; nyní ovšem, v kontextu *Veselé bídy*, se tajemná centra společenské i politické moci vyjevují v paranoické vizi, udržují moc nad světem a skrývají se před zraky ostatních postav. „To mají na svědomí oni. Jejich prsty jsou nastrčeny všude. Ovládají nitě vedoucí k šéfům organizovaného zločinu, majitelům akcií velkých koncernů, do generálních štábů, do novin, na ministerstvech sou jejich kucí. A když se tihle dohodnou, spustěj válku na to šup!“ Dál už se mi to po pravdě ani nechce citovat, jsou to až příliš intenzivní záblesky budoucnosti.

Pavel Švanda se svého času divil, že v Kahudových textech neexistuje „nic jiného než matérie, neoduševnělá a duchem nerozlišená hmota, hmota a ještě jednou hmota“. Řekl bych, že právě v této věrnosti hmotě a ještě jednou hmotě byl Kahuda schopen nahlédnout takový stav společnosti, který předchází jejímu kolektivnímu zhroucení. Nabídl sice jakési možnosti úniku, ty ovšem momentálně nejsou to nejdůležitější. V Kahudovi vidím polistopadového génia analýzy nenasytného člověka a jeho velkolepého pádu do hlubin živočišného prokletí. Už teď je jasné, že tu Kahudův hlas dost významně chybí.

Autor je antikvář a nakladatel.

Hnízda u našich nohou

Atlas zvířat, rostlin a lidí podle Marie Iljašenko

Místa, která se objevují ve sbírce Zvířata přicházejí do města, vybízejí k osídlení, ale také ke sdílení. Marie Iljašenko se ve své nové básnické knize pokouší dát slovo mimo-lidským aktérům, kteří spolu s člověkem obývají urbánní krajinu antropocénu. Ve městech se kříží cesty lidí, zvířat i rostlin.

MICHAELA MELICHOVÁ

Třetí sbírka Marie Iljašenko *Zvířata přicházejí do města* se pokouší nahlížet svět z pohledu zvířat, rostlin i neživé přírody. Ačkoli v ní vzdáleně rezonují aktuální společenská témata, nepůsobí angažovaně ani apelativně. Určující je pro ni zvýšená vnímavost vůči okolnímu světu, kde mohou spočinout rostliny, lidé i zvířata unavená migrací, postavit si hnízda z větviček a možná znovu nalézt ztracený domov.

Srst, fotopasti, lebky

Úvodní báseň promlouvá v plurálu, hlasem zvířat, a deklaruje směřování celé knihy: „Přicházíme do měst z hořící krajiny, / z odvodněných polí i docela bezpečných míst.“ Snaha popsat svět viděný ne-lidskýma očima nicméně často selhává: „Co se stane s naší divokostí? / Takhle si otázku neklademe, / copak není divokost jen lidský výmysl?“ Podobné momenty nám připomínají, že jazyk je výsadou člověka, a cokoliv se jím snažíme popsat, nutně podléhá lidské perspektivě. Skutečnost, že jazyk má vždy koloniální charakter, tematizuje Iljašenko s lehkou sebeironií.

V některých verších je zvířecí pohled zprostředkováván uvěřitelně, jindy překvapí, někdy k nám však zvířata promlouvají mlčením. Jedni o nich tvrdí to, druzí ono, ale nikdo neví, co si vlci myslí. Jejich jazykem jsou „úlomky kostí a srst, fotopasti, lebky, oka pytláků“. V knize však najdeme nejen básně, které zprostředkovávají míjení a neporozumění, autorka zachycuje i okamžiky (mezidruhové) blízkosti: „S umíráním dědečkovi pomáhala dvojice čápů, / hnízdo si postavili přímo u jeho nohou.“

Přestože sbírka nemá zřetelnou narativní linii, její poetika se lehce proměňuje. Zjednodušeně se dá říct, že první třetinu tvoří vesměs básně ohledávající mimo-lidský svět, v němž se básnířka postupně zabydluje. S postupujícím čtením ale stále častěji promlouvá svým vlastním hlasem, přičemž mimo-lidské entity oslovuje jako sobě rovné. Ve druhé polovině knihy se navíc objevuje téma války, která duní na pozadí všech vztahů, ohrožuje a nutí k migraci vše živé. I když se ale sbírka dotýká závažných témat, jako jsou ekologické hrozby nebo válečný konflikt na Ukrajině, uchopuje svět lehce, s hravostí a něžným humorem. V závěru pak dochází ke smíření světa zvířat a toho lidského – přestože „nevíme přesně, kdo jste, tak jako vy nevíte o nás“.

Hádej, kdo jsme?

Řada básní připomíná svou formou hádanku: „Obsadili jsme zemi. / Jíme všechno, staráme se o své staré a zraněné, / ale ve stresu děláme hrozné věci, i když ne horší než člověk. / Lidským bytostem jsme prodloužili život, / ale oni nám nedali ani jméno.“ Jiné čerpají inspiraci z encyklopedií, atlasů a herbářů: „Mnohé z nich se sem dostaly v průběhu staletí, / parietaria judaica, nebo snad raději drnavec palestinský, / ‚ze zdi zrozený‘, ochmýřený nenápadnými růžovými květy.“ Vedle biologické terminologie se v básních objevují i jiné vědecké či technické výrazy – z textu nevyčnívají, organicky se integrují do metafor a obrazů. Iljašenko je estetizuje a rozehrává jejich významy. Některá zvířata se novým technologiím přizpůsobují, jiná na ně umírají. Obojí je konstatováno věcně: „Pstruzi s duhovýma očima žijí / v zrcadlových nádržích v budově z běli a skla. / Vodu jim čeří aerační a cirkulační systém, / výpusť chrání mřížka z perforovaného plechu.“

Jiné verše zase evokují texty pohlednic, jaké posíláme z výletů do cizích měst: „Milá A., / znovu ti chci napsat o řece. Voda v ní nestoupá za deště, ale za přílivu. / Oceán je tu za rohem, ale podnebí docela jako u nás doma: / z každé zídky raší jiná kapradina.“

I když ve sbírce najdeme mnoho různých vyprávěcích poloh, její poetika je pozoruhodně soudržná. Prozaicky rozvolněný tón občas překvapí asonancí či aliterací („šeřík bříšek“, „laskavost lockdownu“, „popelení v prašných prohlubních“, „vousaté vagíny“), hlásková instrumentace i rytmizovanost textu, výrazné v debutu *Osip míří na jih* (2015), zde působí spíše nahodile, ale o to přirozeněji. Některé básně se vyznačují tematickou či formální symetrií, jiné jsou propojeny motivicky. Objevují se také odkazy k básníkům světové literatury (Paul Celan, Gary Snyder, Louise Glücková) či k vlastní tvorbě (Osip míří na jih, ale když se o to samé pokusí sluka, zastaví ji sklo kancelářské budovy).

Celkově Iljašenko zůstává věrná své poetice a k radikálnějším formálním experimentům se neuchyluje, ačkoli by díky tomu mohla docílit změny perspektivy. Má to své přednosti i limity: na jedné straně takový přístup činí její poezii uvěřitelnou a přístupnou, na straně druhé nedokáže výrazně otřást zaběhlým vnímáním světa.

Zkušenost migrace

Sbírka funguje jako poetická mapa globálního, propojeného světa. Verše přenášejí čtenáře z Prahy do New Yorku, Barcelony, Tokia, Londýna nebo Kyjeva. Velkoměsta básnířka vykresluje v detailu, pohledem ptačím nebo myším. Proměna perspektivy jí umožňuje nahlédnout jejich skrytý život – ten, co se odehrává ve škvírách zídek, v podzemních tunelech, v kanálech pod Central Parkem nebo na římsách parapetů.

Města a pohyb mezi nimi vyvolávají existenciální otázky, jaké si Iljašenko kladla už v *Osipovi*, když psala: „změníš-li místo, změníš osud“. K podobným úvahám vybízí příběh kavky žijící ve stanici metra: „Pokud se definuju tím, odkud jsem, co se stane, / když místo opustím?“ Básnířka ukazuje, že to není jen člověk, kdo utváří a proměňuje vágní krajiny antropocénu – sami jsme utvářeni a definováni krajinou, v níž jsme se narodili, stejně jako tou, do níž přicházíme, podobně jako se rostliny přizpůsobují podnebí.

Nucená i přirozená migrace se zde stává společným tématem všech živých entit. Z Chersonu, Saltivky a Dnipra cestují dodávkou rostliny „přisypané omítkou, která letěla ze stěn, když poblíž dopadla raketa“. Vytržení z domova vede ke zpochybnění dosavadních hodnot a vyvolává otázku, zda vůbec máme právo nazývat nějaké místo „svým“ – i když se nám po něm stýská. Vždyť žádné místo na světě nám tak docela nepatří, dělíme se o ně s bažanty, zajíci, pavouky nebo třeba filodendronem xanadu.

Ačkoliv Marie Iljašenko píše především o zvířatech, její sbírka odkrývá věci docela lidské. Skrze osudy zvířat nucených opustit své habitaty a rostlin adaptujících se na nová podnebí vypovídá o lidské zkušenosti s vykořeněním a ztrátou domova, o hledání bezpečí a univerzální touze někam patřit. Sbírka *Zvířata přicházejí do města* vypráví o tom, jak se všichni přizpůsobujeme, když hledáme své místo v měnícím se světě.

Autorka studuje komparatistiku.

Marie Iljašenko: Zvířata přicházejí do města. Host, Brno 2025, 96 stran.

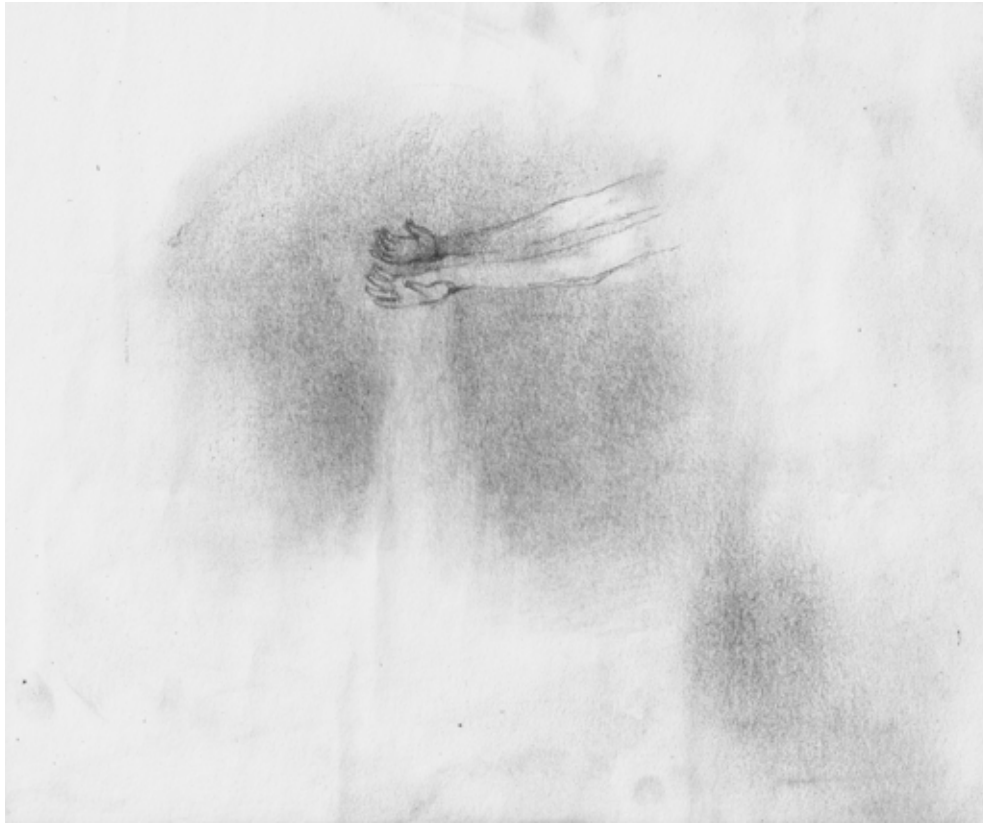
Ačkoliv Marie Iljašenko píše především o zvířatech, její sbírka odkrývá věci docela lidské. Ilustrace Viktoria Bobko

Na útěku k sobě

Nad novou sbírkou Jiřího Dynky

Psát o nové básnické sbírce Jiřího Dynky, nazvané Zdrhnout CZ a anotované jako „básnický bedekr“, není jednoduché. Dynkova poezie je totiž založena na originálním ozvláštnění, na zcizení známých skutečností a jejich nenadálé aktualizaci, což můžeme chápat jako pokus „zdrhnout“, ale i jako snahu obelstít smrt.

MARTIN LUKÁŠ



Neurčitost je otevřená možnostem. Ilustrace Nikola Čulík

Občas slyším, jak někdo někomu říká: „Napiš o tom báseň!“ Na první pohled není nic přirozenějšího než takovou radu dát, a nic snadnějšího než ji uposlechnout. Básně se přece píší, jakmile někdo z libovolné pohnutky usoudí, že o tom nebo onom by se báseň napsat měla… Sám jsem si to nějaký čas myslel, i když jsem tušil, že cesta od „toho“ k básni není přímočará. Jenomže básní, které se od „toho“ dalece vzdálily, jsem četl už tolik, že moje víra ve zjevnou příčinnost i předmětnost básnické tvorby vyvanula. Proto kdykoli znovu zaslechnu onu bezmyšlenkovitou výzvu „Napiš o tom báseň!“, ptám se v duchu: Ale o čem? O čem vlastně? Opravdu je možné napsat báseň o něčem, jako se píší knihy o něčem, třeba o beznaději nebo přátelství? O houbách, dřevěných betlémech, pražské kanalizaci, o Škodě 1000 MB? O vyhoření, nedomykavosti srdeční chlopně, bytové krizi, Hitlerových generálech? Podle všeho to možné je. Existují básně, kterým tvrzení, že jsou o něčem, neuškodí. Kupodivu je jich většina. A pak jsou básně, které nejsou zvlášť o ničem, a přece toho říkají mnoho.

Nesklouznout po slovech

Sbírka Jiřího Dynky *Zdrhnout CZ* je v anotaci označena za „svého druhu básnický bedekr“. Recenzenti o ní napsali, že je mimo jiné „o stárnutí, o marnosti času a o konci“ (Jan Nejedlý), „o místech a jejich poznávání“ (Michal Jareš), „o tom, co s existenciálním vnímáním vnitřního a vnějšího dělá přítomnost druhé osoby“ (Tomáš Gabriel). Nejde by tato tvrzení neměla ve verších oporu, ale – snad pro tu apodikticky znějící vazbu („něco je o něčem“) – nabývají v daných kontextech málem absolutní platnosti, vymezují *Zdrhnout CZ* jako to, anebo ono, jako víceméně jasné sdělení, zprávu, záznam, nebo dokonce svědectví o něčem. Nepsaná soutěž v tom, kdo básníkovi vysvětlí, co vlastně napsal, probíhá a mohutný výpovědní potenciál sbírky se nepozorovaně smrskává na několik jednoznačných výroků. Co všechno mohou ty verše znamenat, k čemu mohou ukazovat a co jimi autor dělá, se překladem do literárněkritického opisu nevyhnutelně redukuje na hledání jediné svítivé věty, kterou bohdá jednou ocelová raznice vyrazí do kožené obálky Dynkových sebraných spisů. Literární kritika váží výsledky, zatímco psaní a čtení je proces.

Není snadné mluvit nebo psát o poezii a vystříhat se definitivních, nepodmíněných vět v čele s vazbou „A je o B“. Ale v zájmu poezie – můžu-li to tak napsat – bychom se o to pokoušet mohli. Přístup většiny recenzentů se zakládá na upřednostňování záměru a předobrazu před poezií. Měřítkem hodnocení básně je to, nakolik zachytila, vyjádřila, zprostředkovala určitý výsek skutečnosti, respektive (sdílené) zkušenosti. Podle této logiky by většina básní byla úspěšnější, kdyby byla prózou, výtvarným uměním, esejem, anekdotou, stížností, aforismem nebo zápisem z terapeutického deníku. Co tedy činí Dynkovy básně básněmi? Účast na velmi nejistém přibližování se smyslu, který nebyl předen dán a není ani zaručen? Nerozhodnutelná víceznačnost sdělení? Obtížně uchopitelná perspektiva výpovědi? Nezáměrnost maskující se ostentativními signály záměrnosti? Nebo prosté puzení psát a potlačovat neklid v sobě? Ať se chytíme libovolného motivu Dynkovy „cestovní“ sbírky, hrozí, že sklouzneme po slovech a pomineme gesto, které všechna ta slova organizuje. A protože je Dynka básník originální a jeho poezie neodvozená, což s sebou nese nemalé úsilí a žádá si neochvějnost, působí dost nepatřičně, jestliže literárněkritičtí profesionálové sahají po ohmataném instrumentáři, zalézají do skladu úderných výroků a nacházejí pouhé přibližnosti.

Metoda pokusu a omylu

Ani Dynka si přece věc neusnadňuje. Píše, jako by si jen máločím mohl být jistý. Vzdoruje jazyku, který se mu vnucuje, „vyslýchá řeč“, váží slova, a nakonec se nezříká ani klišé (slovních i myšlenkových). Napíše je tak, že nemluví ona za něj, ale on skrze ně: „Co by byl svět bez pojistných událostí? / Co by byl svět bez vražd / objasněných Sherlockem Holmesem? / Co by byl apríl bez četby Eliotovy Pustiny? / Řeč nás chce přemluvit k rozjařenosti. / Louka zatím není milencům k dispozici. / Kdy rozkvetou akáty na garden party?“ Chtěl autor, aby ta slova dutě zazvonila, nebo je přiměl, aby mu posloužila, a o další účinek se příliš nestaral? Může básník vůbec vědět, o čem píše? Nebyl nakonec Dynka i v tomto případě především vnímavý vůči hranicím, za nimiž přestáváme rozhodovat o svém životě? („Je nepřijatelné, aby druhý člověk / disponoval mým tělem bez mého souhlasu.“)

Je podivuhodné, jak málo bere kritika Dynku za slovo. Když v úvodu sbírky napíše: „Na začátku nemám slov – / nezmůžu se na slovo“, není třeba hned uvažovat o autorově poťouchlosti a pracně hledat skrytý smysl těchto veršů. Básník, který slova tak důkladně prověřuje, snad ví, co dělá. Proto mu nečiní potíže přiznat se k neschopnosti. Kdo má plán, chce někam dojít. Ale takový plán si Dynka vědomě odpírá, nechává se vést řečí, aniž by ji přestával sledovat. Řeč je tu dřív než svět, který ona teprve tvoří. To je jeden z důvodů, proč se básníkovo vstupní vyznání tak špatně snáší s obvyklými výroky recenzentů o přesných či pravdivých záznamech. Kdeže „metoda až fenomenologicky přesného pojmenovávání prožívaného“ (Gabriel); naopak: metoda pokusu a omylu, hledání slov pro něco, co není předem známo, „metoda Monte Carlo“, jak píše, opět doslovně, sám autor v úvodní básni. Mluvit v souvislosti s Dynkovou poezií o přesnosti je působivé, ale málo přesvědčivé. Úspěšné nasazení kategorie přesnosti předpokládá, že znám obě strany daného poměru, skutečnost a báseň, ale copak někdo z nás básníka na jeho cestách po Kolíně, Praze, Písku, Olomouci a Malé Skále doprovázel?

Napsat to jinak

Dynkova úporná vůle k ozvláštnění má řadu důsledků, z nichž některé mohou vyvolávat nedorozumění. Není například zřejmé, nakolik autor ve *Zdrhnout CZ* chtěl dělat humor a nakolik se mu humor přihodil jako průvodní jev onoho postupného zmáhání se na slova. Z těch několika případů, kdy si byl zjevně vědom dvojsmyslné povahy užitého souslovi, lze usuzovat, že se o humor příliš nesnažil. Totéž lze říct o libovolně zacílené sociální kritice nebo o jiných záměrech a tématech. Nikde ve sbírce není explicitně řečeno, zda „cizozemské, modro-žluté vlajky“, které visí v navštívených městech, vyjadřují autorovu podporu Ukrajině, nebo má jejich všudypřítomnost poukazovat na únavu z válečného konfliktu. Obdobně hodnotově neutrálním se jeví být evidence barevných krychlí na zádech jídlonošů. Nevíme, jestli to básníka těší, nebo irituje. Stejně tak nevíme, zda zelené půlměsíce nad českými řekami věští nebezpečí, nebo tam visí jako romantické dekorace. Přesto návratnost těchto motivů určitou naléhavost zakládá. Lze to chápat jako výzvu k zaujetí stanoviska, anebo – což je u Dynky mnohonásobně pravděpodobnější – nás to může přivést k novému pohledu na staré věci.

Tím se konečně dostávám k otázce, proč autorovi tolik záleží na ozvláštnění, na zcizení známých skutečností a jejich nenadálé aktualizaci („Nejdříve jsme se to snažili nepochopit“). Rubem Dynkovy výrazové úspornosti se zdá být potlačovaná úzkost z definitivnosti napsaného. Vědomí, že kdykoli autor něco zformuluje a uveřejní, nemá už možnost napsat to jinak, se podobá vědomí smrtelnosti. Stane-li se slovo znakem na papíře, přichází o zdánlivou úplnost, které se těšilo v mysli autora. Připomene-li si člověk, že musí zemřít, spatří svůj život v docela jiné perspektivě. Co když se Dynka první i druhé pokouší obelstít? A co když se stydí, že je tak troufalý? Nejednou tam, kde by bylo smysluplnější použít konkrétní tvar slovesa, použije infinitiv, který se pro svou neurčitost otevírá možnostem. Když není řečeno, kdo má kam zdrhnout nebo kdo se letos nemá zaleknout odkvetlých azalek, je vše ještě v pohybu. Situace byla rozehrána, ale nekončí. Co teď? Zdrhnout. Chtěl, mohl, nedokázal, pokusil se? Zdrhnout. Zdrhat. Před smrtí. Před životem. Ke smrti a životu. K sobě.

Autor je literární kritik.

Jiří Dynka: Zdrhnout CZ. Klenov, Bystřička 2025, 84 stran.

Čtouc Hru doopravdy

O kráse, touze a divoké knize Richarda Weinera

Někdy se může stát, že se vztah k osudové knize zrcadlí ve vztahu k milované bytosti – a naopak. Weinerova filosofická próza z roku 1933 nejprve mladou čtenářku ohromuje a odrazuje svou těžko přístupnou krásou, ale postupně ji vede k uvědomění, že krása nám patří, aniž bychom ji vlastnili.

ANNA ZIKRATSKAYA

Pro Matthieua Bourlata

Robert Delaunay: Rytmus č. 1, 1938

Hru doopravdy Richarda Weinera jsem ze začátku hltala. Hned od prvních stránek – tak jak čteš velmi dobré básně: když se ti zatají dech, když si ta slova potichu mumláš (někteří lidé jsou totiž přesvědčeni, že poezie se nedá číst jinak než nahlas) a cítíš, jak ti jazyk naráží na patro – vychutnáváš si ten zvuk. Jak ti arytmicky tluče srdce a jak ti v plicích schází vzduch, nebo naopak: najednou se dusíš, protože máš plíce přehlcené kyslíkem.

Když jsem četla *Hru doopravdy* poprvé, hltala jsem ji. Polykala jsem ji zamilovanýma očima, protože každá stránka sálala tvým hlasem, protože jsem věděla, že *to všechno* jsi ty. Protože kdybys byl knihou, anebo spíš narativem, dynamikou, rytmem, vlnami, tempem – byl bys stejný jako slova na stránkách Richarda Weinera. Slyšela jsem tě ve všech odbočkách, ve všech odchylkách od hlavní dějové linie (existuje vůbec hlavní dějová linie v chaosu a světě plném chaosu?), ve všech elipsách, v konstrukcích oddělených pomlčkami a závorkami. Slyšela jsem tebe, trávila jsem ten čas s tebou a cítila jsem, jak se stránky dotýkají mých ramen a tváří a jak slova leží v mém hrdle, pod mým jazykem, mezi mými prsty. A když si strčím pramen vlasů za ucho, jsou to pořád slova, jež znějí tvým hlasem. Rozkládáš se přede mnou ve čtvercích dlaždic, rozprostíráš se pod mýma nohama svým šedým pláštěm. Tvůj hlas se mi v rukou kroutí přízvukem s posunutými důrazy a z Richarda Weinera se najednou stává „Richárd Wai-nór“ a rozplývá se kostkou cukru a cinkotem Cvetajevové stříbrného zvonku na mém jazyku.

Poprvé jsem *Hru doopravdy* hltala. Projížděla jsem ji, aniž bych zapomínala chytat každé slovo a vstřebávat ho. Ale po deseti stránkách jsem vyčerpaná, zranitelná a odzbrojená knihu odložila a celý týden jsem se bála vzít ji do ruky. Číst Weinera, nebo dokonce jen držet jeho knihu před sebou a bezmyšlenkovitě pozorovat jeho slova, mi připadalo stejně nemožné jako dívat se na slunce bez mhouření očí.

Proplouvat slovy

Když jsem *Hru* otevřela podruhé, pocítila jsem nutkání začít ji číst od začátku, ačkoli se mi zdálo, že znám nazpaměť každý odstavec těch deseti stránek, co jsem už přečetla. To jistě nemohla být pravda. Ale slova se mi tak silně vryla do paměti, že jsem zažívala pocit intenzivního déjà vu, ať jsem si představila kteroukoli stránku knihy. A tak jsem ji začala číst od začátku a v duchu překládat do jiného jazyka – jako bych ji přeříkávala někomu z mých přátel, kdo neumí česky. Ale slova netvořila věty a všechno mi připadalo rozbité. Ztrácela jsem se. Ztrácela jsem se a říkala jsem si: Co když musím proplouvat slovy a nezastavovat se, nezasekávat se? Co když se musím odrazit od okraje a plout tak dlouho, dokud mě proud nese? Co když se nesmím opírat o každé slovo a sbírat konkrétní významy? Nestačí pokusit se ucítit vůni každé věty nebo chuť každého odstavce? Co když jednotlivé slovo bez kontextu, vytržené z chaosu, nedává vůbec žádný smysl, protože z podstaty věci smysl dávat nemůže? A smysl tedy dává pouze celek, protože celek je vždy větší než součet jeho částí?

Jakmile jsem rozečetla knihu podruhé, měla jsem sto chutí ji zavřít a požádat o vysvětlení. Jako když přijdeš do kina a od prvních minut si začínáš klást otázky, i když víš, že nikdo z diváků zatím nezná odpovědi, protože právě o to v expozici jde. Cítila jsem však, že chci získat odpovědi dříve, než je to možné. Bála jsem se neznáma, bála jsem se, že se v tom ztratím, že se zamotám a uvíznu, zároveň jsem ale věděla, že jsem se už ztratila a že už padám. Připravovala jsem se na ten pád do sladké prázdnoty hanby a rozkoše a zároveň jsem to odmítala dopustit. Toužila jsem po tom, aby ta prázdnota zmizela a aby tu byly nějaké schody, po kterých bych se z té propasti dostala ven. Chtěla jsem najít jakýkoliv klíč dříve, než uvidím dveře. Chtěla jsem do té knihy vstoupit s mapou, s krumpáčem a helmou, s baterkou nebo píšťalkou – abych v případě nouze dala signál SOS. Chtěla jsem tu knihu zavřít už v půlce první věty („Nastoupil na podzemní…“) a přečíst si *Vnitřní zkušenost* Georgese Bataille (protože podle některých hypotéz lze toto filosofické pojednání vnímat jako teorii, kterou Richard Weiner uvedl do praxe). Ale poněvadž se mi Bataille zdál také nepřekonatelný, potřebovala jsem si nejdřív přečíst recenzi na *Vnitřní zkušenost*, nebo ještě lépe obecný úvod do filosofie. Chtělo se mi brečet jako malému dítěti, které prohrálo bitvu s frustrací, ale zároveň jsem v hrudi ucítila dosud nepoznaný oheň, který všechny ty pocity potlačoval.

Vzala jsem si *Hru doopravdy* s sebou do vlaku a položila si ji otevřenou na klín, ale celou cestu jsem seděla, dívala se z okna na Prahu, projížděla po Železničním mostě a sledovala, jak se moje město rozmazává v dešti. Zvláštní cesta s knihou, které jsem se bála, protože mě ohromila svou krásou. A věděla jsem, že se před tou krásou bojím stát stejně, jako se někdy bojím stát před tebou. Stejně mi totiž bere dech, když vidím tebe.

Není ničí

Vždycky mě bolelo, když jsem si uvědomila, že existuje krása, po které toužím, kterou bych chtěla vlastnit, ale nepatří mi a nikdy patřit nebude. Vždycky bude patřit někomu jinému: někomu, kdo s tebou sdílí tvoje tělo a komu vyprávíš své sny. Když jsme se potkali a naše písma na listu vytrženém ze sešitu s básněmi se setkala dřív, než se setkaly naše pohledy, stal ses pro mě příkladem oné neuchopitelné krásy, vedle níž jsem se nikdy nemohla hrdě postavit, ačkoli jsem opravdu toužila po právu oslovovat tě tvým jménem, schovávat tě v kapse kabátu, rušit naše schůzky, mapovat tvá gesta, pojmenovávat tě. Svým věčným sarkasmem a nekonečnými odbočkami při odpovědích na jednoduché otázky jsi mě přiměl uvědomit si, že tento vztah bude vždycky neúplný a že nebudeš ani mým kamarádem, ani mou múzou, ale někým, v jehož společnosti budu chtít vždycky být, protože vlastníš tu krásu, která dává tělu pocit bezpečí a zároveň i rozkoše, což je pro některé lidi nezpochybnitelný důkaz existence Boha – protože kdo jiný by dokázal vytvořit tak silný pocit štěstí z kontaktu s krásnem? Je to jako číst poezii nahlas, třeba jen pološeptem, protože já osobně nejsem schopna vnímat báseň, když není vyslovena.

Ale pak jsem si uvědomila, že tvá krása mi už patří (když říkám *patří*, nemám na mysli touhu přivlastnit si něco braním, ale naopak: vlastnit sdílením; vlastnit tím, že se stanu součástí; možná dokonce vlastnit obětováním; určitě však vlastnit a násobit). A já ovládám tvou krásu, kdykoli se na tebe podívám a ty se otočíš a usměješ se, a tím úsměvem mi svou krásu propůjčíš – navždy. Krása mi patří, když o ní mohu psát, když ji mohu fotografovat na film, když ti mohu říct: Děkuji, že mě inspiruješ. Tvá krása mi patří (to znamená, že se stávám součástí světa, v němž tato krása existuje), kdykoli se na tebe podívám.

Není ničí. Teď už vím, že krása, po které někdo touží, nemůže patřit nikomu, protože je vždy v očích toho, kdo se dívá, protože je nekonečná, a tak nemá smysl cítit se odstrčený, nemá smysl myslet si, že někam nebo nikam nepatříme, protože všichni patříme ke kráse, protože všichni jsme součástí něčeho většího. A když tě pozoruji, jak si vybíráš knihy v pařížském knihkupectví a máš na sobě ten nový kabát, který jsi dostal k Vánocům, a pak se najednou otočíš, zachytíš můj pohled a usměješ se…, uvědomím si, že krása je nekonečná a že si mohu vzít tolik tvé krásy, kolik budu chtít – napořád.

Možná, že stejným způsobem musím zkrotit tuhle podivnou divokou knihu, která mi leží v klíně a leskne se obnaženými tesáky, obnaženými dráty slov. *Hra doopravdy* ke mně promlouvá tvým hlasem, tvou siluetou, dívá se na mě tvýma očima a očima všech, díky nimž se cítím živou, skutečnou, krásnou, organickou součástí celku, součástí chaosu.

A možná existuje způsob, jak poznávat a vnímat umělecká díla, jako jsi ty, jako je *Hra doopravdy*, jako je chaos vesmíru, v němž jsme všichni byli stvořeni, jako jsou slova, jako je život a jako je každodenní zkušenost každodenního prožívání života.

Autorka je studentka, básnířka a emigrantka.

inzerce

Ztratit se, znovu se najít

Love Me Tender Constance Debré

Láska nemusí být něžná ani trvalá, ovšem průběh „odmilování“ bývá náročný – zvláště jedná-li se o mateřskou lásku, jejíž zpochybnění je považováno za tabu. Novela francouzské spisovatelky Constance Debré lakonicky a chladně zkoumá možnosti, jak se zbavit dosavadní identity a dospět k radikální metamorfóze.

MICHAELA RUMPÍKOVÁ

Vystudovaná právnička Constance Debré si jako spisovatelka přivlastnila lapidární, věcný, ale přesvědčivý právnický styl a tuto estetiku, založenou na afektivním chladu a přímočarém vyjadřování, uplatňuje i ve své stručné autofikci *Love Me Tender* (2020). Novela se dá číst jako jakýsi literárně-právní projev, obhajoba, v níž vypravěčka předkládá svou verzi událostí, fakta, důkazy a svědectví o násilí společnosti a státního aparátu vůči matce, která se rozhodla vymknout normě. Jedná se však také o prózu, jež se naléhavě sápe po pravdě, nikoli té stvrzené soudem, ale po pravdě osobní a literární.

Post-break-up

U Debré nikdy nešlo o hledání identity, spíše se jí snaží zbavovat. Projekt „skoncovat s Constance Debré“ sledujeme i v textu *Love Me Tender*, který představuje další krok k autorčině radikální proměně. Debré se přibližuje k tématu, které známe z tvorby Annie Ernaux či Édouarda Louise: jak opustit, a přitom nezradit? Druhá část její autofikční trilogie navazuje na knihu *Play Boy* (2018), líčící, jak hrdinka opouští svůj předchozí život právničky, ženy a manželky, a stává se lesbou a spisovatelkou. Nyní se Debré nostalgicky a ne zcela dobrovolně loučí s rolí matky a pokračuje ve svém hledání nějaké formy neodvozeného „já“. „Trvalo to devět měsíců, jako těhotenství, těhotenství naruby, jako by se měl odnarodit,“ říká vypravěčka potom, co je zbavena péče o svého syna Paula na základě vyfabulovaných obvinění z incestu a pedofilie. Ovšem zatímco zpočátku je odloučení soudně vynuceným aktem, postupně se ukazuje jako osobní nutnost.

Novela sleduje dvě dialekticky se střetávající tematické linie: autorčin vztah se synem a proces sebeutváření. Jak zůstat matkou a zároveň si udržet svoji svobodu? „Prý nemám vydávat tu knihu, prý nemám mluvit o těch holkách, prý nemám mluvit o sexu (…) prý, prý, prý,“ poznamenává s kousavou ironií vypravěčka. Role matky se tu ukazuje jako očekávání společnosti, jako ono „prý“, které visí ve vzduchu a diktuje, jak se má „správná“ matka chovat. Debré považuje mateřství – ale i jiné partnerské a rodinné vztahy – za „porno“, kde nikdo nehraje sám za sebe, ale stává se loutkou sloužící předem napsanému scénáři. Odmítá se účastnit hry, kterou sama nenapsala, a proto se vzdaluje i představě mateřství jako univerza bezpodmínečné lásky a sebeobětování.

„Miluj mě něžně, miluj mě upřímně / Řekni mi, že jsi má / A já budu tvůj po všechna léta / Dokud čas nevyprší,“ zpívá Presley v písni Love Me Tender. Debré naopak prohlašuje: „Proč bychom se nemohli odmilovat? Proč bychom se nemohli rozejít? Nechápu, proč bychom se na lásku nemohli jednou provždy vykašlat.“ Uvažuje o lásce jako o diskursu, nikoli jako o pocitu. Láska pro ni není romantickou zkušeností, ale normou organizující naše vztahy k druhým i k sobě samým. Obrací tak pozornost nikoli k zamilování, ale k procesu „odmilování se“, k rozplétání sentimentálních pout: „Někdy je nutné se od druhého oprostit. Zjistit, že můžeme. Jinak to nejde.“ Jde tedy o příběh o opouštění, o „post-break-upu“, o tom, co přichází po vztahu: o ztrátě, ale také znovuobjevování sebe samé.

Držku pod vodou

Debré přirovnává zkušenost odcházení k Odysseovu příběhu. Odloučení od Paula je časem neohraničeného stesku a čekání na návrat, ale také časem introspekce, návratem před mateřství. Podobně jako Odysseus se i vypravěčka vrací k sobě samé, když odkázaná sama na sebe stojí, jak píše, před rozlehlým mořem: „na dohled nic než obzor, nic je neohraničuje, nic je neurčuje“. Stačí se nadechnout, ponořit se a zase se vynořit – ztratit se, znovu se najít, a tak pořád dokola.

Tuto cestu lze číst jako bildungsroman naruby. Zatímco bildungsroman popisuje proces „nabývání“, kdy se protagonista snaží integrovat v buržoazní společnosti, Debré tento vzorec obrací vzhůru nohama. Osamělá, Paříží bloudící vypravěčka je jako současné ztělesnění romantického titanismu. Z okna vyhazuje nejen peníze a oblečení, ale i rodinu a práci. Tato materiální bulimie je terapií, smířením se s absencí druhého, ale také okoušením života v té „nejoproštěnější“ podobě. Debré o sobě mluví jako o „asketce“, jejíž dny se skládají z „plavání, čtení, psaní a holek“. Vše vychází z jediného bodu: z těla, silného a výkonného, které funguje s chladnou efektivitou stroje: „Držku pod vodou. Čtyřicet minut. Dva kilometry kraulem. To je má smlouva se sebou samou. Můj jediný závazek.“

Jakkoli jméno „Constance“ evokuje něco konstantního a neměnného, identita vypravěčky se jeví jako proces neustálého obracení se k novému „já“, které se nikdy zcela neshoduje s tím předchozím. I tento jev lze číst jako „stávání se pozpátku“. Ostatně i nová sexuální orientace narušuje tradiční představu času jako lineární přímky: „Dalo by se říct, že ve dvaceti mi bylo čtyřicet a teď je mi dvacet… Jdu proti proudu času.“ Tak jako pro Doriana Graye či Orlanda také pro Debré přestává existovat *chronos*; už je jen *kairos*, všeobjímající tady a teď. Autofikční psaní přitom umožňuje ztělesnit formu proměnlivého „já“, které uniká vymezení a nečekaně se přetváří.

„Já“ jsem fikce

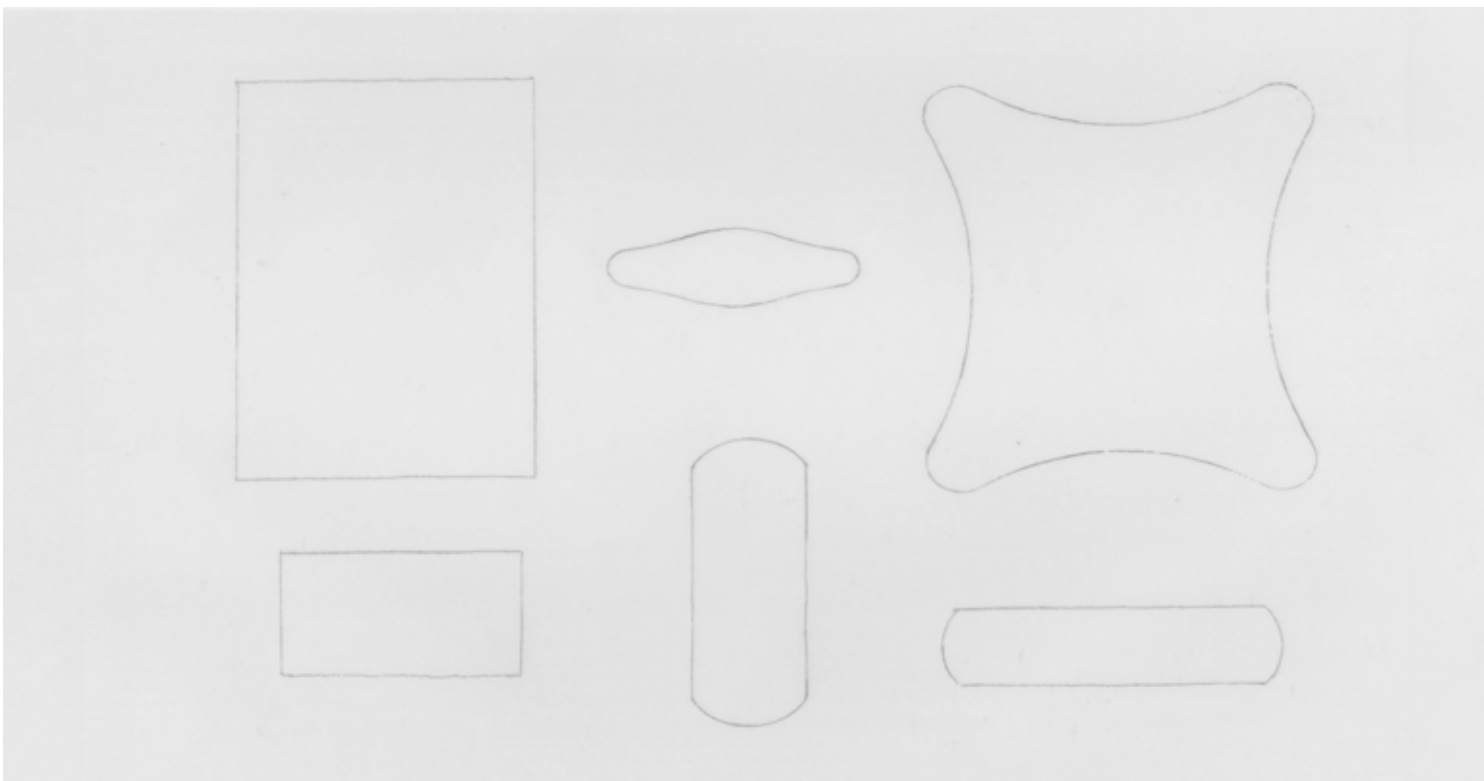
Francouzský originál má na obálce autorčinu fotografii, čímž jen posiluje autobiografické čtení textu. Tento rámec je však možné překročit a fotografii vnímat tak, že se Debré stává odrazem své vlastní fikce. České vydání má dvě verze obálky. První zdobí malba Sarah Dubné: patchworková kompozice z džínoviny a do růžova laděných pastelových spojnic. Na druhé je inkoustová, do plátna vytetovaná abstrakce. Obě kompozice evokují pocit chaotické nestálosti a nepředvídatelné rychlosti, tedy motivy, které jsou zásadní i pro narativní schéma novely. Linie působí jako stopy minulosti a zároveň jako otevřené směry naznačující nespočet možných budoucností.

„Nepíšu o sobě,“ tvrdí Debré, která si sebejistě pohrává s autorským postojem a psaní v první osobě pro ni představuje dobrodružství, jak se dostat mimo sebe a zároveň sebou zůstat. Přibližuje se přitom k autorům jako Hervé Guibert či Guillaume Dustin, kteří nejen systematicky odmítali maloměstskou morálku, ale sdíleli s Debré i vztah k autofikci. Jako by Debré prostřednictvím autofikčního psaní pátrala po autentické narativní i osobní identitě – takové, jakou může vytvářet výhradně ona sama. „Guiberta, Duverta, Belloca, Bataille (…) Jednou ráno jsem je všechny sebrala, nacpala do tašky (…) a hodila je do popelnice,“ píše. Odhazuje fikce, na nichž vyrostla, aby mohla napsat tu svou.

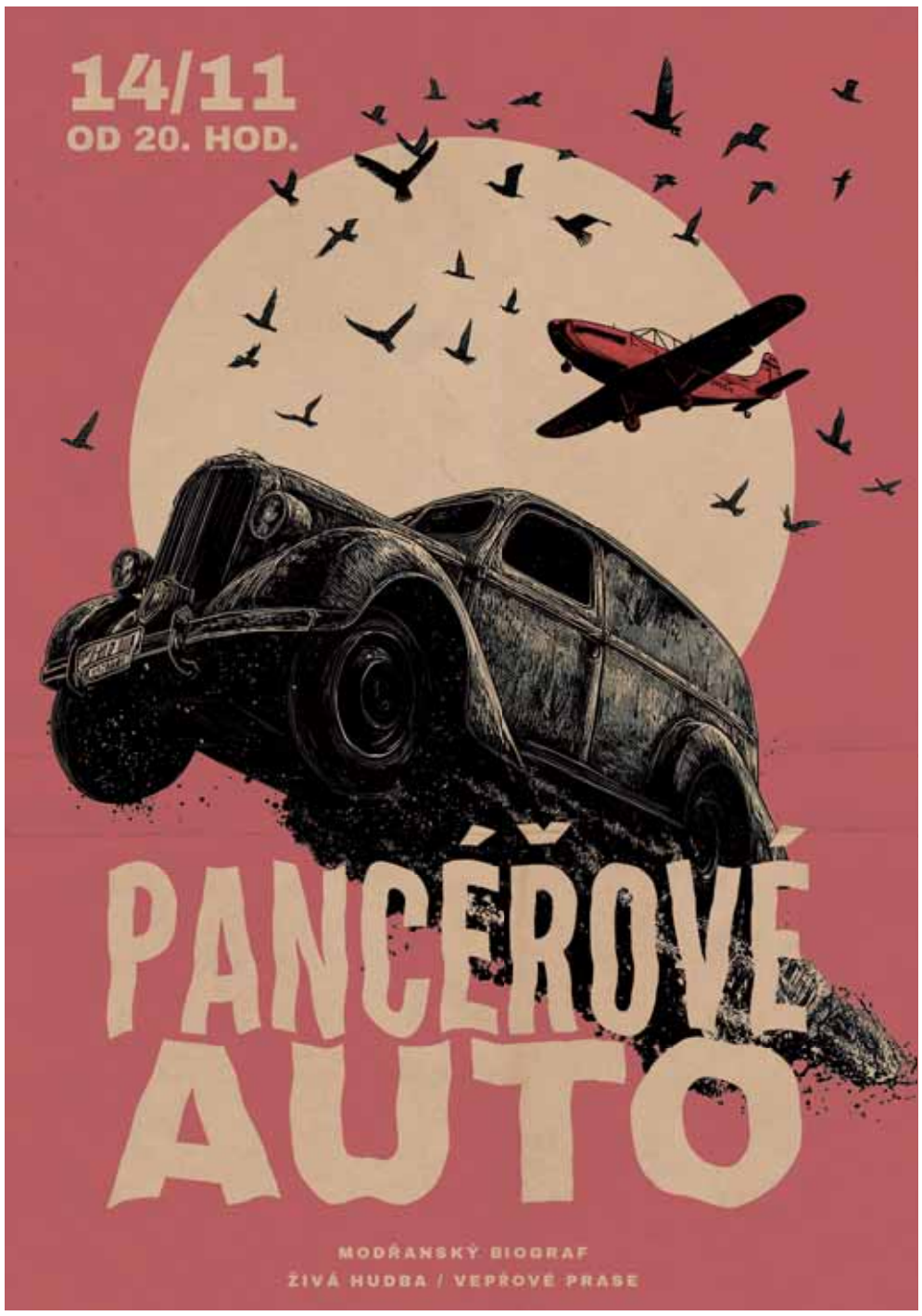
Debré, jak ji známe z jejích textů, se rodí právě skrze fikci ve smyslu performativního aktu. Jedná se tedy o „psaní sebe samé“ spíše než o „psaní o sobě“. Literatura se tak proměňuje v nástroj sebepřetváření, emancipace od minulosti i od normativních struktur, které tuto minulost určovaly. Psaní se stává gestem přijetí. Ukazuje, že opravdová svoboda nepřichází z vítězství v soudním procesu, ale z opuštění jeho logiky. Už nepotřebuje nikoho přesvědčovat, že je matkou svého syna. V dopise mu sděluje: „Jsem tvoje matka, navždy budu.“ Být matkou pro Debré znamená jednoduše „být“, ať už matkou, nebo milenkou, nebo spisovatelkou – jednoduše být tou fikcí, kterou si sama vytvoří.

Autorka je romanistka.

Constance Debré: Love Me Tender. Přeložila Petra Zikmundová. tranzit.cz, Praha 2025, 112 stran.



Kristina Láníková: Krátké dějiny zraňování, 2022


14/11
OD 20. HOD.
PANCÉŘOVÉ AUTO
MODŘANSKÝ BIOGRAF
ŽIVÁ HUDBA / VEPŘOVÉ PRASE

POKOJE '25
OPENING 14. 11. OD 18:00
15.–23. 11. 2025
NA POŘÍČÍ 14,
PRAHA 1
PŘEHLÍDKA
MLADÉHO UMĚNÍ

QUADE
+ media service
14. 11. 2025
MeetFactory
(Music)
PRA HA
PRA GUE
PRA GA
PRA G
MINISTERSTVO KULTURY
Quantcom
PRAHA 5
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.

Patologická rodina

Sexizmus, diskriminácia a šikana v divadle

V českém prostředí se debata o formách nevhodného chování pedagogů vůči studentstvu uměleckých škol otevřela díky iniciativě Nemusíš to vydržet, vzniklé na pražské DAMU. Nová kniha polské reportérky Igy Dzieciuchowicz ukazuje, že násilí v divadle není otázkou individuálního selhání, ale systémovým problémem.

JAKUB MOLNÁR

Posledné roky sa na tuzemskom knižnom trhu objavilo niekoľko diel, ktoré demaskujú temné zákulisie umeleckého sveta. Z výtvarného prostredia sa systémová prekarita nelichotivo ukázala v publikácii *Hranice příležitostí* (2023). Rozhovory s českými spisovateľkami s názvom *Vlastní pokoje* (2023) zasa približujú rôzne stratégie prežitia v literárnej brandži. Zatiaľ nám však chýba kniha, ktorá by podobne reflektovala aj divadelné prostredie.

Divadlo je pritom čudesná avantúra. Ľudia, ktorí sa ním snažia živiť, ho milujú natoľko, že sú ochotní trpieť nedôstojné pracovné podmienky, nízke rozpočty, nedostatočnú legislatívu aj mocenské zásahy zo strany štátu či zriaďovateľa (spomeňme čerstvé kauzy v Divadle Lampion či Divadle Cheb). Vo väčšine rozhovorov s hercami a herečkami sa divadlo skloňuje ako „poslanie“, „rehoľa“ či „druhá rodina“. No čo ak práve prílišná previazanosť súkromného a pracovného života prekarizuje a vystavuje dotyčnú osobu viacerým formám násilia? Kde sú hranice medzi „poslaním“ a manipuláciou, nahotou na javisku a sexuálnym obťažovaním, zápalom pre vec a psychickým vyhorením?

Novinárka a divadelná vedkyňa Iga Dzieciuchowicz sa v knihe *Teatr. Rodzina patologiczna* (Divadlo. Patologická rodina) dostáva pod kožu popredným poľským divadelným inštitúciám a pod púdrom vznešených hodnôt, ktorými sa divadelníci radi prezentujú, odhaľuje obťažovanie zamestnankýň, šikanovanie študentstva či toxické vystupovanie vnútri kolektívu. Chrbtovou kosťou publikácie sú rozhovory s herečkami a hercami, technikmi či garderóbierkami, ktorí na vlastnej koži zažili neprípustné správanie. Tieto pasáže dopĺňajú statusy zo sociálnych sietí a zriedkavo aj vyjadrenia obvinených.

Divadelné MeToo

Problém sa začína už na vysokých umeleckých školách. V úvodnej kapitole sa čitateľstvo dozvie o „fuksówke“, ceremónii s päťdesiatročnou tradíciou, počas ktorej starší spolužiaci vítajú nové študentstvo. Viacerí absolventi a absolventky spätne popisujú vojenské praktiky, sadizmus a psychický teror. Prváci musia napríklad herecky predstierať orgazmus, hodinu držať drevenú palicu v ústach a popritom recitovať alebo hrať ponižujúce „role plays“, aby ukázali svoje improvizačné schopnosti. Ani prijímacie skúšky na herectvo sa nevyhýbajú stereotypom a sexistickej logike. Na Štátnej univerzite v Krakove vraj preferujú „hysterické“ herečky, zatiaľ čo na Akadémiu dramatického umenia vo Varšave sa dostanú predovšetkým blondínky. Viaceré respondentky opisujú pokusy o znásilnenie či iné formy obťažovania. Ako reakciu na tieto prípady vydala Varšavská univerzita tristostranovú analýzu, ktorá ako jedna z prvých v medzinárodnom meradle systematicky popisuje násilie a diskrimináciu v akademickom prostredí.

Ak ste prešli testom fuksówky a prežili náročné štúdium, máte šancu dostať sa do niektorého z divadiel. No ani tam nie je bezpečne. Napríklad v krakovskom Divadle Bagatela riaditeľ Henryk Jacek Schoen roky sexuálne obťažoval zamestnankyne. Správa z roku 2019 odštartovala poľské divadelné hnutie MeToo a sériu protestov, vyšetrovaní a súdnych procesov. Schoen bol napokon odvolaný a dodnes čelí obžalobe. V Novom divadle vo Varšave údajne hviezdni herci šikanujú ostatných kolegov a viacerí prestížni režiséri i režisérky – Krystian Lupa, Krzysztof Garbaczewski, Maja Kleczewska, Ewelina Marciniak či Krzysztof Warlikowski – sú obviňovaní z manipulatívneho a neetického správania.

Hráš ako kokot v paradajkách

Dzieciuchowicz prináša príbehy, z ktorých mnohé sú v poľskom prostredí známe, pretože už boli publikované v tlači a na online portáloch. Autorka ich však sumarizuje do kompaktného diela (hoci občas by sa hodil odvážnejší zásah editora), pričom aj menej medializované prípady dopĺňa o zážitky (najmä ženských) obetí. Padajú konkrétne mená despotických a narcistických režisérov, ale aj hercov a riaditeľov. Autorka tak napáda hlboko zakorenený étos vrtošivého a sebastredného muža-tvorcu-génia ako vrcholu hierarchickej štruktúry. Napriek zjavnej angažovanosti však Dzieciuchowicz dáva priestor aj tým, ktorí násilie nepovažujú za negatívny jav – podľa vlastných slov kontaktovala všetkých obvinených, aby dostali možnosť prehovoriť.

Tradícia takýchto praktík siaha prinajmenšom do polovice 20. storočia. Aj preto autorka venuje kapitolu dvom ťažiskovým reformátorom poľského divadla Tadeuszovi Kantorovi a Jerzymu Grotowskému, ktorí podľa svedectiev často ponižovali, manipulovali a zneužívali svojich spolupracovníkov. „Ak necháme hercov, aby si o sebe vytvorili vlastný názor, riskujeme, že každý bude hrať po svojom a inscenácia stratí zmysel (…) Tak mu poviem: ‚Hráš ako kokot v paradajkách‘,“ cituje autorka dnes už bývalého profesora Krakovskej univerzity Mikołaja Grabowského. Obdobné citáty sú zaujímavým ponorom do uvažovania o javiskovej tvorbe z pohľadu jej aktérov. Ak chcete robiť divadlo, musíte byť asertívny, lojálny, poslušný a uprednostniť dobro „divadelnej rodiny“ pred vlastnými potrebami. V lepšom prípade idete po skúške so spolužiakmi na pivo či zdieľate divadelný byt. V horšom sa z „rodiny“ stane toxická, takmer sektárska komunita, ktorá si žiada sebaobetovanie v mene vyššieho cieľa.

V mene umenia

„Západné divadlo, a najmä režisérske divadlo, je založené na násilí,“ hovorí teatrológ Dariusz Kosiński. Dzieciuchowicz sa vo svojej publikácii nesnaží byť neutrálna. Jej cieľom je vyvolať rozruch, čo sa jej nepochybne darí. V knihe sú dokonca začiernené pasáže – štyridsaťsedem strán bolo zabavených z dôvodu prebiehajúcich vyšetrovaní. Po vydaní sa sociálne siete zaplnili reakciami: niektorí novinárku kritizujú za tendenčnosť, iní sa obávajú, koľko špiny ešte vypláva na povrch a ako to poškodí povesť poľského divadla. Divadelný vedec Grzegorz Kondrasiuk v mesačníku Teatr napísal: „Vkladáme do vás všetky nádeje na revolučnú zmenu v divadelnej komunite, ktorá je náchylná na systémové násilie.“

Aké je teda poľské divadlo? Podľa rozsiahleho výskumu z roku 2024 nemá tamojšia divadelná komunita najhoršie platy, no až 47,8 percent respondentov zažíva syndróm vyhorenia. Kniha Dzieciuchowicz preto vyzýva, aby sme o dôstojných podmienkach v divadle nepremýšľali len cez financie či legislatívu (aj v Poľsku sa široko diskutuje o statuse umelca), ale aby sme sa pozreli do zákulisia, kde sa v mene „vysokého umenia“ často prekračujú červené čiary.

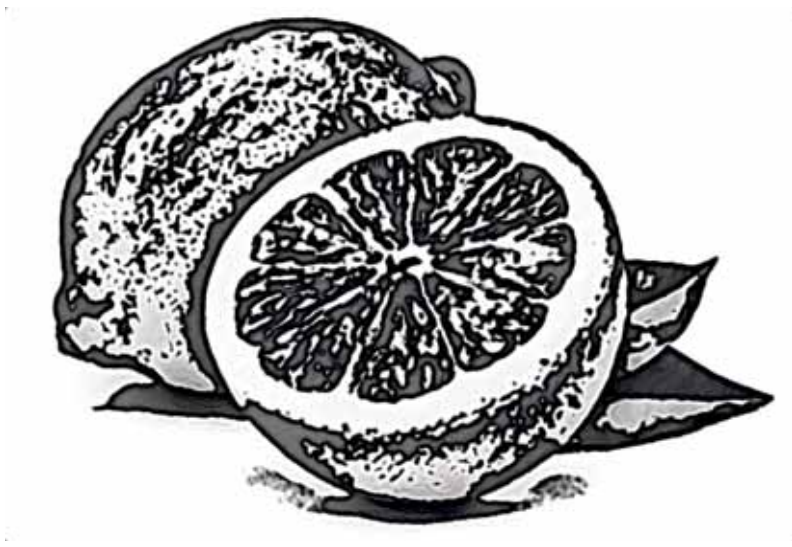
V závere autorka pripomína aj niekoľko víťazstiev a nádejných krokov k zmene. Aj vďaka medializovaným škandálom sa práve divadelné školy stali miestom najradikálnejších reforiem. Vlna svedectiev o zneužívaní zasa urýchlila zavádzanie etických kódexov, externých ombudsmanov a zakladanie odborových organizácií. Takýto turbulentný vývoj u susedov môže byť inšpiráciou aj pre českú „divadelnú rodinu“.

Autor je divadelní dramaturg a kritik.

Iga Dzieciuchowicz: Teatr. Rodzina patologiczna.
Agora, Varšava 2025, 472 stran.

Divadlo je čudesná avantúra. Ilustrace Jan Štulíř

A2+ 128
MARGARETOVA CITRONY
9. 11. 2025 18:00
ART BRUT PRAHA



A2 kulturní čtrnáctidenik
MINISTERSTVO KULTURY

STÁTKY

TERÉN VYHLAŠUJE OPEN CALL NA UMĚLECKÉ PROJEKTY
DO SÉRIE UDÁLOSTÍ ODEHRÁVAJÍCÍ SE BĚHEM
ROKU 2026 V KLUBU ZASTUPITELŮ MĚSTA BRNA PŘI PŘÍLEŽITOSTI
STÁTNÍCH SVÁTKŮ ČR

DEADLINE
17. LISTOPADU 2025

Angélica Castelló & Jérôme Noetinger
Apnea Ensemble:
Koonda Holaa & Pauza na lízání
Bratislavský improvizačný orchester
Ghost Ship Ensemble
Hüma Utku
Jules Reidy
Kenji Araki
Makan

Maria W Horn & Sara Parkman present: Funeral Folk
MSHR
Quinton Barnes & Black Noise Ensemble
Eddie Prevost & Daniel Kordík

[alternativa]
[festival hutné hudby]

Praha

Pořádá
unijazz

Za finanční podpory
MINISTERSTVO KULTURY
Státní fond kultury ČR

Mediální partneři
FULL MOON
A2 kulturní čtrnáctidenik
HIS VOICE
AZLARM

Píseň jihu

Disneyho strašák ve skříni

Píseň jihu vychází z afroamerického folkloru, ovšem nahlíženého „bílou“ optikou. Foto Walt Disney Productions

Poválečný film Píseň jihu se společnost Disney pokusila vymazat ze svého portfolia. Počin s jednou z nejoblíbenějších disneyovských písniček byl přitom v době svého vzniku ukázkou špičkové práce animátorů. Z jakých pohnutek vzniklo spektakulární dílo, v němž se romantizují plantáže a dozvuky otroctví?

MARTIN PLEŠTIL

Druhá světová válka nebyla pro Společnost Walta Disneyho příznivá. V Evropě přišla o klíčové distribuční zázemí. Celovečerním filmům se nedařilo – většina z nich ostatně byla pouhými pásmy několika animovaných příběhů. Klíčovou událostí bylo také vytvoření odborů sdružujících animátory, kteří se podmínkám u Disneyho vzepřeli. Studio tak během války začalo spolupracovat na projektech financovaných vládou.

Jednou z tendencí bylo pozitivní vykreslení Latinské Ameriky, jejíž obyvatele značná část americké veřejnosti vnímala jako sympatizanty s nacismem. Dvojice filmů *Saludos Amigos* (1942) a *The Three Caballeros* (1944) nechala oblíbené postavičky procházet ikonickými místy, která stereotypně reprezentovala lokální kultury Brazílie nebo Argentiny, přičemž tvůrci kombinovali hrané záběry s těmi animovanými. Natáčet hrané filmy bylo totiž levnější než tvořit ty animované.

Poválečná tvorba na tento trend navázala. *Píseň jihu* (Song of the South) z roku 1946 je především technologickým spektáklem, v němž tvůrci komplexněji propojili interakce herců s animovanými postavičkami poté, co si to vyzkoušeli u několika předchozích projektů. Látka vychází z literární předlohy Joela Chandlera Harrise a jeho populární série o strýčku Remusovi, jenž na plantáži baví tamní děti příběhy o králíku Br'erovi.

Bezelstný spektákl

Tyto zkazky vycházejí z tradice afroamerického folkloru, avšak nahlíženého „bílou“ optikou. Snímek jednotlivé povídky splétá do souvislého příběhu o finančně zajištěné rodině, která přijíždí na plantáž v Georgii. Vyprávění se soustředí na postavu chlapce Johnnyho, který si myslí, že jede na prázdniny s rodiči. Záhy se však dozvídá, že matka s otcem si už nerozumějí tak jako dřív, a zatímco otec jede za prací do Atlanty, Johnny s matkou zůstanou v rozsáhlém sídle. Prvotní stesk po otci opadá, když chlapec potká strýčka Remuse, jehož vyprávění pro něj znamenají mnohem víc než pouhé zpestření.

Vyprávění tedy po disneyovsku rozvíjí rodinné motivy, s důrazem na stabilitu rodiny jakožto instituce. Přitom pojednává především o tom, jak velký vliv mají fikční příběhy na náš život i osobnost. V *Písni jihu* vyprávění příběhů dokonce zachrání život. Mimo to jsou pohádky nástrojem, díky němuž můžeme lépe snášet každodenní zmar. Tvůrci kombinují hrané segmenty s animovanými historkami strýčka Remuse, jejichž protagonista králík Br'er se vydává na dobrodružnou cestu a vychytrale uniká predátorskému lišákovi. Nechybí ani pár muzikálových scén, v nichž se reálné postavy potkávají s těmi animovanými, a dochází tak ke spojení obou světů. Klasický disneyovský snímek dokáže díky své technologické propracovanosti a podmanivé kresbě dodnes uhranout – v jádru jde o bezelstné vyprávění o síle přátelství, příběhů a rodiny.

Nepohodlné dílo

Problematickým – a dlouhodobě diskutovaným – aspektem filmu je ovšem romantizace afroamerické komunity, která na jižanské plantáži žije ve zdánlivé harmonii s hodnými bílými majiteli. Nejde však o romantizaci otroctví, jak je často mylně uváděno. Děj se odehrává po skončení občanské války, tedy v éře „rekonstrukce“, a vyobrazení černoši jsou tudíž formálně svobodní. Jejich úloha ve filmu je však jasná – starají se o to, aby se bílé postavy měly dobře. Hierarchické rozvržení je zkrátka jasné. Ostatně stereotypizace různých etnik byla v době vzniku snímku běžnou věcí. Stačí si vzpomenout, jakým způsobem jsou vykresleni původní obyvatelé Ameriky v animovaném *Petru Panovi* (1953). Potíž ale není ani tak v tom, co *Píseň jihu* ukazuje, jako spíš v tom, co neukazuje. Kvůli věrné reprezentaci černošské kultury nicméně studio při psaní scénáře angažovalo afroamerického herce a umělce Clarence Museho, ten však po sporech s hlavním scenáristou Daltonem S. Reymondem odešel – a to právě kvůli ignorování jeho výhrad k stereotypizaci černošské mluvy, kostýmů i chování. Scénář se vyvíjel několik let. Tvůrci si totiž dobře uvědomovali citlivost materiálu. Literární předloha navíc byla mnohem problematičtější než film. Obviňovat tudíž studio z toho, že chtělo natočit rasistický snímek, je nesmysl. Disney jakožto korporát produkující nekonfliktní rodinnou zábavu zkrátka hledal co nejméně problematickou látku. *Píseň jihu* je tak rozjuchaným optimistickým počinem zářícím technicolorovými barvami, kde lidé na první pohled žijí v pohádkovém vakuu a rasové problémy neexistují. Účinkující afroameričtí herci navíc zprvu za filmem stáli. Hořký moment nastal ve chvíli, kdy se v tehdy stále segregované Georgii nemohli zúčastnit premiéry. Už tehdy film vyvolal vlnu protestů a protichůdných reflexí. Finančně zůstal lehce za očekáváním, získal však Oscara za ústřední píseň Zip-A-Dee-Doo-Dah a představitel strýčka Remuse James Baskett obdržel čestného Oscara.

Disney *Píseň jihu* v následujících čtyřiceti letech do kin ještě několikrát znovuuvedl – to je ostatně jedna z nejúspěšnějších strategií studia. Kupčení s nostalgií je trvalou součástí identity společnosti, nikoli výstřelkem posledních pár let. Navzdory rozmachu domácích nosičů se ale dílo ve Spojených státech nikdy nedočkalo vydání, distribuce probíhala pouze v Evropě a Asii. Oproti tomu ústřední píseň se stále objevovala v četných kompilacích největších Disneyho hitů a v několika zábavních parcích byla otevřena atrakce „Splash Mountain“ inspirovaná tímto filmem.

Alibismus

Diskusi ohledně uvádění filmu znovu otevřelo spuštění platformy Disney+, k němuž navíc došlo během protestů po zabití George Floyda americkou policií, kdy například z katalogu platformy HBO Max na čas stáhli film *Jih proti Severu* (Gone with the Wind, 1939) kvůli rasovým stereotypům a ignorantskému přístupu k problematice otroctví a následně k němu připojili historický komentář. Disney se od té doby snaží *Píseň jihu* vymazat z historie a kulturní paměti. Představitelé společnosti snímek vnímají jako chybu a rasistický relikt. Je však namístě si klást otázku, zda tento přístup něčemu pomůže. Problémem totiž nejsou samotné filmy, ale systém, v němž vznikly. A řada jeho aspektů přetrvává dodnes. Poučená konfrontace s problematickým materiálem by tak mohla být mnohem cennější než zametání pod koberec. U filmů pro děti je však tato diskuse složitá, zvláště pak u studia, jež dlouhodobě ovlivňuje vkus několika generací a udává směr mainstreamu.

Jakkoli je ale historie afroamerické komunity v USA citlivým tématem, dodnes jsou na kanálu Disney+ dostupné animované filmy pro děti plné mnohem horších sexistických či rasistických momentů, než jaké najdeme v *Písni jihu*. A i když jsou filmy opatřeny upozorněním, že tyto problematické ozvěny minulosti obsahují, na principu dvojího metru to moc nemění. Vygumování *Písně jihu* je alibistické a tím, že zamezuje širším debatám o tom, proč je film problematický, kolem něj vytváří mytizující auru nepřípustného, zákazuhodného díla.

Právě tristní reprezentace černošské kultury v *Písni jihu* nebo *Jihu proti Severu* následně přiměla řadu afroamerických tvůrců k tomu, aby tyto mylné představy vyvrátili. V určitém ohledu ovšem byla zdiskreditována i práce černošských herců, kteří v *Písni jihu* účinkovali a kteří by se do filmového průmyslu jinak patrně vůbec nedostali. Ve filmu hrají mimo jiné i historicky první Oscarem ověnčení afroameričtí herci James Baskett a Hattie McDaniel. I proto je přínosnější bavit se o problémech společnosti než svádět vinu na konkrétní snímky. Revize historie je komplikovaná. Ale tím spíš je třeba, aby dobová díla vstupovala do veřejného prostoru s patřičným kontextem. Jinak se nikam neposuneme.

Autor je filmový publicista.

Disneyland Ever After

Lesk a bída zábavních parků

Disneylandy jsou zejména v Evropě považovány za symbol kýče. Jak ale tyto parky vznikaly a jaký vliv měly na zábavní průmysl? Jaká byla původní vize Walta Disneyho a nakolik se od ní odklonily? Následující text je stručnou historií tohoto fenoménu globalizované americké popkultury.

DAN ŘEHÁK

Když Walt Disney začal na počátku padesátých let plánovat zábavní park s přízviskem „nejšťastnější místo na Zemi“, byl v těžké depresi. Práce na animovaných filmech se mu během druhé světové války, kdy muselo jeho studio chrlit hromady válečné propagandy, odcizila. Nejlepší přátelé z koňského póla při tomto nebezpečném sportu postupně umírali, a i on se vážně zranil. Zaměstnaneckou stávku roku 1941 bral jako osobní zradu. Ani odchod řady svých oblíbenců do cizích studií nepřenesl přes srdce. A tak namířil své úsilí jinam.

Něco, co tu ještě nebylo

Začalo to jako koníček v Disneyho zahradě, kde si nechal zbudovat miniaturní zahradní železnici pro návštěvy. Záhy se však objevily první plány na Mickey Mouse Park, který měl být otevřen naproti animačnímu studiu. Jenže Disneyho nadšení nesdílela místní radnice. Zábavní parky byly vnímány jako špinavá místa přitahující opilce, chudinu a kriminalitu. Na neúspěch byl Disney zvyklý. Přenechal značku Walt Disney staršímu bratru Royovi a za peníze z prodeje začal budovat společnost WED Enterprises. Ze studia do ní přetáhl výtvarníky, designéry, ale také inženýry a vynálezce, najal architekty, vojenské plánovače a dopravní experty. Jeho cílem bylo vybudovat něco, co tu ještě nebylo.

Když 17. července 1955 otevírá Disneyland své brány, veřejnost už je připravena. Několik let mohla sledovat stejnojmenný televizní pořad, jímž provázel sám „strýček Walt“ a mezi animovanými groteskami vyprávěl o fantastické zemi, kterou buduje v bývalém pomerančovníkovém sadu. K předchůdcům tohoto fiktivního světa patří putovní show Buffalo Billa, chicagská Světová výstava z roku 1893, ale třeba i dánský park Tivoli. Disneyland ale zároveň představuje vhled do mysli muže, který chtěl utéct od reality k tomu, co měl nejraději. Je to stroj na emoce, bláznivý nápad, který kombinuje vypravěčství, hoteliérství a kolotočářství s muzeální expozicí.

Málokdo věřil, že by takový park daleko za městem mohl fungovat. Kdo by jezdil do fiktivního městečka z 19. století? Kdo touží po falešné džungli, kde se kývají gumoví sloni a útočí mechaničtí hroši? A vůbec, chce drkotat ve starém parním vláčku? Jsou přece padesátá léta, máme televizi, automatickou pračku, domek na předměstí zatížený hypotékou, nekonečné dálnice a ještě delší automobilové zácpy, atomovou bombu a na krku vietnamskou válku. Ale možná právě proto bylo tehdy v Disneylandu plno.

Tokio, Paříž, Abú Dhabí

Disneyland se vedle nadšení rodin s dětmi dočkal také silné kritiky. Spisovatel Ray Bradbury pak Disneymu napsal podpůrný dopis, kde mimo jiné zaznělo: „Budu ti navždy vděčný. Dnes jsem vyletěl z okna dětského pokoje v pirátské galeoně na cestě ke hvězdám.“ Tím narážel na atrakci „Peter Pan’s Flight“. Jedná se o loďku pro dva až pět cestujících zavěšenou na kolejnici. Tato loďka prolétá příběhem Petra Pana – z okna dětského pokoje nad miniaturu osvětleného nočního Londýna a pak dál do Země Nezemě, do zátoky s lebkou, kde animatronický Petr Pan svádí souboj s kapitánem Hookem. Tato atrakce je odvozena od klasických strašidelných domů. Disneyho „imagineeři“ však vyměnili příběh a vymysleli nové vozidlo. Jen škoda, že celý výlet trvá necelé tři minuty a dodnes se tu stojí více než dvouhodinové fronty.

To však byl teprve začátek. Po Disneyho smrti vznikl v Orlandu na Floridě Disney World s parkem Magic Kingdom a následně ještě parky EPCOT a Hollywood Studios a také zoologická zahrada Animal Kingdom. Následovala licenční verze v Tokiu, k níž na počátku 21. století přibyl park Tokyo DisneySea, který je věnovaný moři a fikčním světům s ním souvisejícím, včetně verneovek, a dodnes je považován za nejlepší a nejpropracovanější „theme park“ světa. Při expanzi do Evropy Disneyho společnost rychle překonala odpor francouzské veřejnosti. Ukázalo se, že 17 tisíc pracovních smluv na dobu neurčitou a 63 tisíc navazujících pracovních míst se Paříži hodí. Francouzi si v parku prosadili prodej vína a časem začali budovat i vlastní tematické parky, mimo jiné Parc Asterix.

Za finančními potížemi původního Euro-Disneylandu (dnes Disneyland Paris), otevřeného v devadesátých letech, stojí především fakt, že v Evropě funguje nostalgie jinak. Například na zámky jsme zvyklí (vzorem pro ty Disneyho je bavorský Neuschwanstein). Kromě toho nehodláme trávit prázdniny na jednom (drahém) místě, protože máme mnohem víc dovolené než průměrný Američan. Evropská pobočka se tak musí neustále rozvíjet. Disneyho sen, že parky budou růst, dokud tu bude představivost, má tedy i zcela pragmatický rozměr. Loni společnost Disney oznámila, že do parků po celém světě investuje 60 miliard dolarů. Disneylandy (oproti jiným akvizicím včetně tvorby animovaných filmů či platformy Disney+) totiž stabilně vydělávají. Parky v Šanghaji či Abú Dhabí nicméně ukazují, že v jiném kulturním a společenském prostředí se z původní vize stává už jen produkt.

Snaha o edukativní rozměr se ale vytrácí i z amerických poboček. Už nestojí na pilířích a ideálech, které podle Walta Disneyho formovaly Ameriku. Jde především o prezentace populárních franšíz z katalogu značek Disney, Marvel či Star Wars. Hlavní nevýhodou těchto atrakcí založených čistě na známých postavách a světech je jejich kratší životnost. Zatímco Petr Pan měl za sebou dlouhou historii, než se dočkal své lodičky v Disneylandu, dnes se drahé, technicky náročné atrakce často začínají budovat dřív, než se vůbec dá zjistit, zda si publikum ten či onen film skutečně zamiluje.

Kulturní dědictví

Jednoho dne bude možná původní kalifornský Disneyland součástí světového kulturního dědictví UNESCO. Pracovali na něm vynikající výtvarníci, vypravěči a řemeslníci. Aby zapůsobil na návštěvníka, využívá všechny obory umělecké tvořivosti – od architektury a designu přes výtvarné a dramatické obory až po ty filmové, animační, technologické či kulinářské. Součástí ulic je tematická hudba určující tempo kroku, prostorem se linou různé vůně dokreslující atmosféru. Piráti z Karibiku nevoní jako zatuchlá jeskyně nebo střelný prach sami od sebe, jsou uzavřeni ve velké plechové budově s dobrým protipožárním opatřením, únikovými cestami a nouzovým osvětlením. Vše je tu iluze. Od pirátského zpěvu po pach a šplouchání mořské vody. Je to křiklavé, je to kýč, je to manipulativní, ale instalace jsou srozumitelnější a působivější než na Benátském bienále. Je to prostoduché, ale pohlcující, otravné, ale také emotivní, vyděračské, ale i štědré. Řemeslně hodnotné, propracované i povrchní. Jako svébytná zábavní platforma tu Disneyland každopádně ještě nějakou dobu zůstane. I jako předchůdce nastávajícího věku „gamifikace“.

Autor je animátor.

Disneyland nebyl běžný park s kolotoči, ale sen muže, který chtěl uniknout od reality k tomu, co měl nejraději. Foto Walt Disney Productions

Utopie podle Disneyho

Projekt městské komunity budoucnosti EPCOT

Walt Disney se nechtěl do dějin zapsat jen jako velký vypravěč a král imaginace, ale také jako průmyslník a inovátor. Utopický urbanistický projekt EPCOT, kombinující prvky města a zábavního parku, se mu realizovat nepodařilo. Avšak coby studijní materiál je jeho vize soběstačné komunity dodnes fascinující.

ANTONÍN TESAŘ

Disney představuje svůj utopický projekt. Foto Walt Disney Productions

Projekt EPCOT, někdy označovaný též jako „Disneyho floridský projekt“, je v biografiích Walta Disneyho hodnocen ambivalentně. Jeho posuzování se nutně odvíjí od toho, jak kriticky, či naopak obdivně chceme Disneyho posuzovat. Na jedné straně můžeme EPCOT chápat jako utopickou vizi města budoucnosti, jež je v určitých ohledech dodnes radikální. Na straně druhé na projekt můžeme pohlížet jako na ultimátní kapitalistickou dystopii, která umožňuje majitelům firem stát se absolutními vládci zcela kontrolujícími životy svých zaměstnanců. V tomto ohledu projekt dokonale odráží paradoxy spojené s osobností samotného Disneyho – modelového kapitalistického tvůrce, u kterého se obdivuhodná kreativita vždycky prolínala s mimořádným smyslem pro komodifikaci vlastní tvorby.

Kolo od vozu

Disneylandy jsou možná ještě příznačnější součástí Disneyho dědictví než filmy z jeho studia. Síť zábavních parků je designovaná tak, abychom v nich měli pocit, že jsme vstoupili do říše snů. Taková iluze je ale možná jen za cenu extrémně drahého vstupného a komplikovaného přístupu k jednotlivým atrakcím, za které je nutné si buď připlácet, anebo na ně stát dlouhé fronty. Je to dokonalé ztělesnění poučky, že vaše sny se vám mohou splnit, ale je třeba za ně buď zaplatit, nebo si je odpracovat – v tomto případě několika hodinami čekání, až na vás přijde řada. EPCOT, který ostatně vznikl jako extenze Disneylandu, nicméně dovádí tento princip ještě mnohem dál.

S projektem Disney přišel na sklonku života a veřejnosti jej představil v polovině šedesátých let. Návrh byl spojený s nákupem rozsáhlých pozemků na Floridě, kde měl vyrůst nejen nový Disneyland, ale také gigantická infrastruktura, zahrnující vlastní letiště, vědeckovýzkumné centrum a především kompletní město s obytnými zónami, školami, obchody, hotely, administrativními budovami a dalšími náležitostmi autonomní urbánní oblasti. EPCOT neboli „Experimental Prototype Community of Tomorrow“ (Experimentální prototyp komunity zítřka) měl zároveň řešit všemožné dobové problémy amerických měst a sloužit jim jako futuristický vzor. Hlavním tvůrcem „prototypu“ byl sám Disney, ačkoli neměl žádné praktické zkušenosti s urbanismem a územním plánováním, s výjimkou tehdy jediného existujícího Disneylandu v Kalifornii.

Příznačně právě tento zábavní park Disneyho a jeho spolupracovníky inspiroval při projektování utopické komunity. Půdorys vycházel z principu „kola od vozu“ – okolo centra se soustředilo několik kruhových zón, z nichž každá měla svůj osobitý charakter. Uprostřed se měla tyčit obří budova luxusního hotelu, již by obklopoval pás obchodů, kancelářských budov a zábavních center. Další na řadě byly úřady a luxusní soukromé byty, na ně měla navazovat sféra zeleně (tedy parky, sportoviště a dětská hřiště) a dále se měla kruhová struktura paprsčitě dělit na jednotlivé obytné čtvrti. Zásadní složkou fungování města měl být promyšlený systém městské dopravy, zajišťovaný sítí jednokolejných drah, které se osvědčily i v Disneylandech.

Totální zaměstnanost

Rozvržení města mělo řešit několik zásadních problémů, s nimiž se tehdejší americké metropole potýkaly. V první řadě to byl stále výrazněji bující automobilismus. Ten měl být maximálně redukován jednak veřejnou dopravou, jednak víceúrovňovým řešením města, díky němuž měly být silnice pro auta odděleny od zón pro pěší. Plán počítal také s dalším dobovým fenoménem, totiž s odlivem střední třídy na předměstí, v jehož důsledku se obytné zóny v centrech stávaly oblastmi s vysokou mírou chudoby a kriminality. Disney řešil problém tak, že obyvatele své experimentální komunity rovnou ubytoval na periferiích a centrum zasvětil obchodu, kultuře a veřejnému životu.

Už v prvních letech svého vývoje se však jeho plán stal předmětem mnoha pochybností, a to i ze strany nejbližších spolupracovníků. I když necháme stranou extrémní finanční náročnost výstavby velkého města na zelené louce, zbývá řada námitek spojených s každodenním fungováním takového společenství. Nejpozoruhodnější z nich se týkaly základů celé utopie – konkrétně toho, že jde v zásadě o utopii jednoho člověka. EPCOT jistě vznikal z altruistických pohnutek a Disneymu nepochybně šlo o to, aby potenciálním rezidentům zajistil co nejvyšší kvalitu života. Zároveň to ale byl nepokrytě autokratický projekt – šlo o vizi jediného člověka, který by nutně musel do velké míry řídit chod celého města a zasahovat do životů i vlastnictví obyvatelstva. Už proto, že měly být průběžně implementovány nejnovější technologie usnadňující chod města i jednotlivých domácností. Ty by ale musely být zaváděny centrálně a direktivně.

Disney počítal se spoluprací s velkými americkými technologickými koncerny – šlo by tedy o jakousi korporátní vládu. Systém zároveň kalkuloval s tím, že by ve městě neexistovala nezaměstnanost. Všichni obyvatelé měli být umisťováni na pracovní pozice „podle svých schopností“. Idea totální zaměstnanosti by mohla zavánět praxí bývalého východního bloku, ale ve skutečnosti projektantům nejspíš sloužily za vzor uzavřené komunity budované kolem velkých výroben, kde veškeré obyvatelstvo tvořili zaměstnanci firmy a jejich rodiny. Ostatně Disney se už dříve pokusil takové prostředí vytvořit, když na konci třicátých let postavil nové animační studio v Burbanku, kde plánoval ubytovat své animátory, aby maximálně zvýšil efektivitu produkce.

Poslední umělecké dílo

Ještě pozoruhodnější než fúze kapitalismu a centrálně řízeného hospodářství je však na projektu EPCOT fakt, že mělo jít o kombinaci města a zábavního parku. Vzorem pro Disneyho projekt totiž nebyla ani tak reálná města, jako spíše prostory sloužící ke korzování mezi různými atrakcemi. Kromě kalifornského Disneylandu to byly především výstavní pavilony. Část výhrad vůči „floridskému projektu“ mířila také na tento aspekt. Disney evidentně chtěl, aby město budoucnosti podněcovalo k obdivu návštěvníků. Měli se sem sjíždět turisté a prohlížet si výtvor jeho génia. Což samozřejmě znamenalo drastické omezení soukromí obyvatelstva, z nějž se měli stát nejen pilní dělníci a pokusní králíci nových technologických a urbanistických objevů, ale také personál vystavující své domácnosti pohledům zvědavých návštěvníků. Jinými slovy, život v Disneyho utopii byste si rozhodně museli odpracovat.

Komunita zítřka ale nakonec zůstala jen v Disneyho fantazii a v desítkách nákresů a návrhů. Po jeho smrti v roce 1966 se od realizace projektu ustoupilo a na odkoupených pozemcích byl postaven druhý Disneyland. V roce 1982 pak Disneyho společnost dala název EPCOT novému zábavnímu parku zaměřenému na futuristické technologie a pojatému jako „permanentní světová výstava“. Z původního města budoucnosti už tu zbyla jen vágní idea, že Disney podporuje pokrok.

Coby myšlenkový experiment – nebo ještě spíš poslední Disneyho umělecké dílo – je ale projekt fascinující svou mnohoznačností. Celou koncepci skvěle shrnuje půlhodinový dokument *EPCOT* (1967), v němž svou vizi představuje diváctvu samotný Disney – a sice v roli, kterou postupem času začal nenávidět, ale k níž se znovu uchýlil, protože věděl, že bude na diváky fungovat: jako „hodný strýček Walt“, král imaginace a byznysu. Celoživotní obdivovatel Johna Forda se chtěl stát nejen mistrovským vypravěčem, ale také jedním z velkých amerických průmyslníků-inovátorů. Dnes jeho dílo můžeme studovat jako ukázku skrytých motivů a nevědomých vlivů formujících upřímně míněné utopie.

Autor je filmový publicista.

Kapitalismus s kachní tváří

Strýček Skrblík jako padouch i hrdina

Skrblík McKvák je jednou z nejvýraznějších a nejpozoruhodnějších postav z portfolia Společnosti Walta Disneyho. Charakter nejbohatšího kačera a největšího lakomce na světě, kterého můžeme považovat za ztělesnění amerického snu i jeho odvrácené tváře, se však během let proměňoval.

TOMÁŠ STEJSKAL

Ukázka z komiksu Pasti plné zlata. Foto CREW

Když kreslíř a scenárista Carl Barks vymýšlel do svého vánočního komiksu v roce 1947 postavu strýčka Skrblíka, potřeboval k oblíbenému hrdinovi kačeru Donaldovi přidat hodně bohatého a charakterově mrzkého příbuzného. „Všichni mě nenávidí a já všechny nenávidím," spílal tehdejší Skrblík, vypůjčený z klasického Dickensova příběhu. Stvořitel Kačerova a mnoha jeho obyvatel Barks si však brzy uvědomil, že takový charakter není příliš nosný. Začal tedy vykreslovat Skrblíka komičtěji – jako absurdně bohatého hrdinu, jemuž jeho mamon či velikost jeho sejfu přinášejí spíše starosti.

Disneyho nádeník

Tyto klasické Barksovy příběhy začalo letos v říjnu vydávat tuzemské nakladatelství Crew. Svazek *Pasti plné zlata* už svým názvem ukazuje, že bohatství je pro kačera, který se rád koupe ve svých třech akrech zlaťáků jako v bazénu, nejen vášní, ale také prokletím. Hned v prvním z příběhů, nazvaném Strýček Skrblík a Sedm zlatých měst, se hrdina lituje, že už vydělal peníze všemi myslitelnými poctivými způsoby, a teď nemůže přijít na žádnou činnost, jíž by své jmění dál rozmnožil. Barksovy hravé autorské komiksy, které – na svou dobu netypicky – sám psal, kreslil, obtahoval tuší i vybarvoval, představují unuděného „nejbohatšího kačera na světě" jako tragikomickou figuru: jako jedince, který vzpomíná na svá dávná dobrodružná léta a i na stará kolena se se synovcem Donaldem a třemi prasynovci Kulíkem, Dulíkem a Bubíkem vydává na výpravy, které však často končí tím, že starý chamtivec nezíská ani dolar navíc.

„Jak ten starej Skrblík ví, kam v týhle vyprahlý pustině jít?" ptá se jeden z Rafanů, kačerových odvěkých nepřátel. „Jde za čichem! Ten starej lakomec cítí zlato na sto honů!" dostává se mu pohotové odpovědi od kumpánů, kteří se zrovna plazí pouští. Barksovy dobrodružné příběhy sice představovaly postavu, která byla ztělesněním amerického snu v jeho nejsobečtější podobě, ale Skrblík se paradoxně stával jedním z nejoblíbenějších hrdinů Kačerova, čemuž samozřejmě napomáhala odlehčená podoba historek. Ty měly dopad nejen na generace dětí, ale také na pozdější významné tvůrce. Konkrétně tři příběhy zahrnuté do česky vydaného svazku ovlivnily George Lucase a Stevena Spielberga při psaní snímků o Indiana Jonesovi. Slavné scény jako jízda na důlních vozících či obří koule řítící se na proslulého archeologa s kloboukem a bičem pocházejí právě z Barksových komiksů. A oba režiséři se k inspiraci hrdě hlásí.

Přitom samotný Barks byl u Disneyho tak trochu v pozici kačera Donalda, který je v komiksech ochotný dřít pro Skrblíka za směšný třiceticent. Když na začátku čtyřicátých let působil ve studiu jako druhořadý, nicméně talentovaný animátor, patřil k těm, kteří na protest proti mizerným platovým podmínkám odešli. A třebaže po letech pracoval na populárních skrblíkovských příbězích, nikdo ho neznal, neboť Walt Disney na komiksových sešitech kromě vlastního jména žádná jiná neuváděl. Trvalo sedmnáct let, než se Barksovo jméno dostalo k fanouškům! A ti ho navíc museli z Disneyho studia vyloudit pomocí lsti.

Obíhat!

Skrblík McKvák byl sice inspirovaný hlavně skotsko-americkým magnátem Andrewem Carneggiem, ale není tak těžké v jeho jednání najít i paralelu se samotným šéfem studia Waltem Disneym, tedy mužem, který také absolutně věřil svým vizím, byl ochotný riskovat vše pro dosažení svých cílů a leckdy přitom nehleděl napravo nalevo. Pozoruhodné přitom je, jak snadno se v některých pozdějších příbězích o Skrblíkovi ze skotského hamouna stal hrdina amerického kapitalismu.

Na televizní obrazovce se Skrblík poprvé uvedl v krátkém snímku příznačně nazvaném *Strýček Skrblík a peníze* (Scrooge McDuck and Money, 1967): vzduchem létají zlaťáky a další mince a titulní song na malé diváky útočí zvoláním: „Obíhat!" Vzápětí se dozvíme, že jakmile peníze přestanou obíhat, je to katastrofa. Ve zhruba čtvrthodinovém filmu dává Skrblík ostrou lekci z ekonomie svým třem prasynovcům. Už je sice dávno po válce, kdy disneyovky sloužily jako účinný nástroj propagandy, ale takzvané edukativní programy u Disneyho natáčeli i v průběhu padesátých a šedesátých let. Snímek *Strýček Skrblík a peníze* přitom dost možná byl posledním titulem, na kterém se mohl Walt Disney podílet, neboť vyšel těsně po jeho smrti. Je plný hudebních čísel, která dítkám vštěpují správné konzumní návyky. Ve zkratce se tu popisuje, jak staří Římané platili solí, a končí se u soudobých finančních toků. „Chytře investovat je umění," zasvěcuje Skrblík trojici prasynovců takřka nábožně do tajemství světa. Nikde ani stopa ironie – je zkrátka potřeba připravit se na to, že peníze musí cirkulovat, neboť to je jediná cesta ke štěstí. A dokonce dojde i k určitému znevážení Skrblíkova pověstného sejfu, z něhož nesměl ubýt ani cent. Tentokrát totiž kačeří drobotině strýček vysvětluje, že skutečné jmění spočívá v jeho obřích investicích.

Život a doba McKváka

„Pět multiultramilionů, devět nepředstavitelionů, sedm fantastilionů dolarů a šestnáct centů." Tak je na začátku komiksového románu *Život a doba Skrblíka McKváka* (1996, česky 2018), který sešitově vycházel mezi lety 1992 a 1994, vyčísleno jmění protagonisty. Jeho autor Don Rosa komiks napsal a nakreslil jako poctu dílu Carla Barkse a jedná se o – podle všeho upřímně míněný – pokus popsat, jak Skrblík přišel ke svému jmění a jak se během té doby měnila Amerika.

Příběh, který začíná roku 1877 na skotské Vysočině a končí v roce 1947, kdy Barks prvně představil hrdinu čtenářům, ukazuje vzestup a pád toho nejodvážnějšího a nejpoctivějšího „selfmademana" na světě. Skrblík si coby leštič bot vydělá svůj první, ovšem americký pěticent, který je mu ve Skotsku na nic. Ale o to víc je motivovaný. Vyráží do Ameriky, do „země, kde může zbohatnout i blázen", jak si záhy všímá. Následuje série dobrodružství, během nichž se stává námořníkem, honákem krav či zlatokopem a opakovaně přichází o vše. Ale to ho nikdy neodradí. Je odhodlaný být „drsnější než drsňáci, mazanější než mazáci a všechny peníze si vydělat poctivě".

Don Rosa idealisticky popisuje, jak se Skrblík poučuje ze svých chyb a zúročuje nabyté schopnosti. Přesto sem tam mezi řádky dává čtenářům najevo, že tento způsob života ani Skrblíkova motivace nemusí patřit k nejzářnějším vlastnostem, jaké může člověk či kačer mít. Když v drobném Skrblíkovi občas propukne až nadlidská síla, jako by byl poháněn dolary, které se točí v jeho lebce. Jindy zvítězí – na způsob Luďka Soboty ve filmu *Jáchyme, hoď ho do stroje* – v rodeu jen proto, že se mu za sedlo zaklesne jeho opasek s penězi. Ale i když se postupem děje začíná ukazovat, že Skrblík odmítá dělat cokoli, co nevede k navyšování jmění, stále převažuje bezelstně pozitivní důraz na vlastnosti, jako jsou pracovitost a ochota dát do svého byznysu vše.

Příběh sice směřuje k vyobrazení samotáře, který je obklopený jen svými penězi a marně hledá něco, co by mu poskytlo štěstí, ale Rosa u temného závěru nezůstane. Stařík dostává díky svým synovcům novou chuť do života, radostně skáče do bazénu plného zlaťáků a po pár tempech přemýšlí nad dalšími dobrodružstvími. A čtenáři mohou váhat, zda se lze s takovým protagonistou ztotožnit. Závěrečná slova o tom, jak se ve Skrblíkovi kačer Donald spletl, jsou poměrně návodná. Přitom právě v tomto neurotickém hrdinovi, kterého mnohé Disneyho příběhy vykreslují jako lenocha, a kterého přitom Skrblík neustále zneužívá za pár drobných, se Amerika odráží možná nejvěrněji.

Auta, lejzr, eroplán

Disneyovské znělky a jejich české verze

Seriály Kačeří příběhy a Rychlá rota, vytvořené pro Disney Channel na konci osmdesátých let, se záhy po revoluci objevily i v tuzemském televizním vysílání. Pro tehdejší dětské diváky představovaly často vůbec první setkání se západní animovanou tvorbou a jejich česky nazpívané znělky se mnohým vryly do paměti na celý život.

JAN BÁRTA

Kdo z téhle říše příběhy píše? A kdo v tomto kraji zákon hájí? Troufnu si tvrdit, že se mezi mými generačními souputníky, kteří tak jako já vyrůstali na počátku devadesátých let, nenajde nikdo, kdo by neznal odpověď. Leda by měl v dětství zakázanou televizi. *Kačeří příběhy* (Disney's DuckTales, 1987–1990) a *Rychlá rota* (Rescue Rangers, 1989–1990) patřily k úhelným kulturním kamenům mého dospívání v porevolučním Československu a jejich formativnímu vlivu se nevyrovnal žádný jiný animovaný seriál, snad s výjimkou *Želv Ninja*. Od roku 1991 tak u nás doma byla sobotní rána vyhrazena programovému bloku, který tehdejší Československá televize nazvala „Walt Disney uvádí" a v němž se jako první objevila právě zmíněná dvojice amerických seriálů.

Vab-šu-áry

Pro místní publikum šlo o vůbec první příležitost, kdy se mohlo s fenoménem Disney setkat na televizní obrazovce. Před rokem 1989 se u nás ze západní kreslené produkce v televizi vyskytovala jen *Včelka Mája*, *Šmoulové* a *Tom a Jerry*. V zemi s pověstí dabingové velmoci bylo samozřejmostí opatřit všem seriálům české verze písňových znělek. S výjimkou notoricky známé *Včelky Máji*, jejíž průvodní písničku složil pro německý i československý trh Karel Svoboda a nazpíval Karel Gott, šlo o poměrně svérázné předělávky. Šmoulí melodie od belgického skladatele Henriho Seroky, původně v podání zpěváka Jacquese Zegerse, u nás známe v podání hvězd normalizačního popu v čele s Hanou Zagorovou, Stanislavem Hložkem, Josefem Lauferem nebo Michalem Davidem, kteří tak pomohli zadělat na budoucí popularitu hitparádových cover-verzí šmoulích hitů.

Pro *Toma a Jerryho* – legendární animák z dílny studia Hanna-Barbera Cartoons, který mimochodem na konci padesátých let chvíli vznikal v Československu (ve studiu Rembrandt Films, kde na kreslíře z ateliéru Bratři v triku dohlížel animátor a americký expat Gene Deitch) – u nás dokonce byla vytvořena zcela nová úvodní znělka. Oproti bigbandové orchestraci originálu ze čtyřicátých let od Scotta Bradleyho, autora řady ikonických melodií z klasické éry studia Metro-Goldwyn-Mayer, je česká verze od Karla Vágnera s textem Zdeňka Borovce a zpěvem Hany Zagorové zcela neodvislou lokální aktualizací, včetně originálního – a enigmatického – citoslovce „vab-šu-áry", jehož původ se mi bohužel nepodařilo dohledat.

Tři rockeři a dvojka slídilů

Po sametové revoluci se spolu s hranicemi otevřelo i nové odbytiště pro produkty amerického zábavního průmyslu, mezi kterými přirozeně nemohla chybět značka Disney. Od ledna 1991 tak ČST vysílala i seriálový tandem mého dětství. *Kačeří příběhy* se vůbec poprvé objevily na Disney Channelu v roce 1987 a poslední z celkových sto dílů původních čtyř sérií měl premiéru v roce 1990. *Rychlá rota* se přidala v roce 1989 a do roku 1990 dosáhla 65 pokračování. Na rozdíl třeba od *Toma a Jerryho* se tedy na počátku devadesátých let jednalo o poměrně čerstvou produkci. A čerstvě působil také hudební doprovod obou pořadů, který vytvořil americký producent a certifikovaný hitmaker Mark Mueller: zatímco našláplé kačeří intro se nenávratně vryje do paměti slapující basou a gradující dechovou sekcí, úvodní song *Rychlé roty* začíná rafinovanějším a také temnějším buildupem, který nicméně vyústí v refrén, za nějž by se nemusel stydět ani George Michael z doby působení ve Wham!, superúspěšném popovém duu z poloviny osmdesátých let.

Anglicky zpívané originály jsem však slyšel až v dospělosti, takže mi samy připadaly jako předělávky, postrádající specifický rockový appeal českých verzí. V mé hlavě jsou *Kačeří příběhy* i *Rychlá rota* už navždy spojeny s hlasem Viléma Čoka, tehdejšího baskytaristy Pražského výběru, Stromboli nebo Nové Růže, jemuž ve studiu sekundovali rockerští kolegové Ota Baláž a Kamil Střihavka. Pídil jsem se po tom, jestli tato trojice společně působila v některé z četných formací, v nichž se potkával tehdejší domácí rockový výkvět, ale mám za to, že jediným společným angažmá tria zůstala práce na uvedených znělkách.

Kapitolou pro sebe je převod textů z pera producentky Alice Nemanské. *Kačeří příběhy* s Kačerovem (v originále Duck Burg), auty, hurikánem, laserem a aeroplánem jsou poměrně věrným převodem předlohy. Znělka *Rychlé roty* si oproti tomu vyžádala básnickou licenci, zřejmě kvůli rafinovanějšímu frázování a gradaci skladby. „Príma dvojka slídilů" (v originále je *gumshoe* čili detektiv) mi dodnes připadá tak trochu jako oxymóron, na druhou stranu verše „k pravdě si najdou směr / a hrají fér / ve znaku mají dvakrát R" jsou skutečně působivé.

Gumídci s Černochem

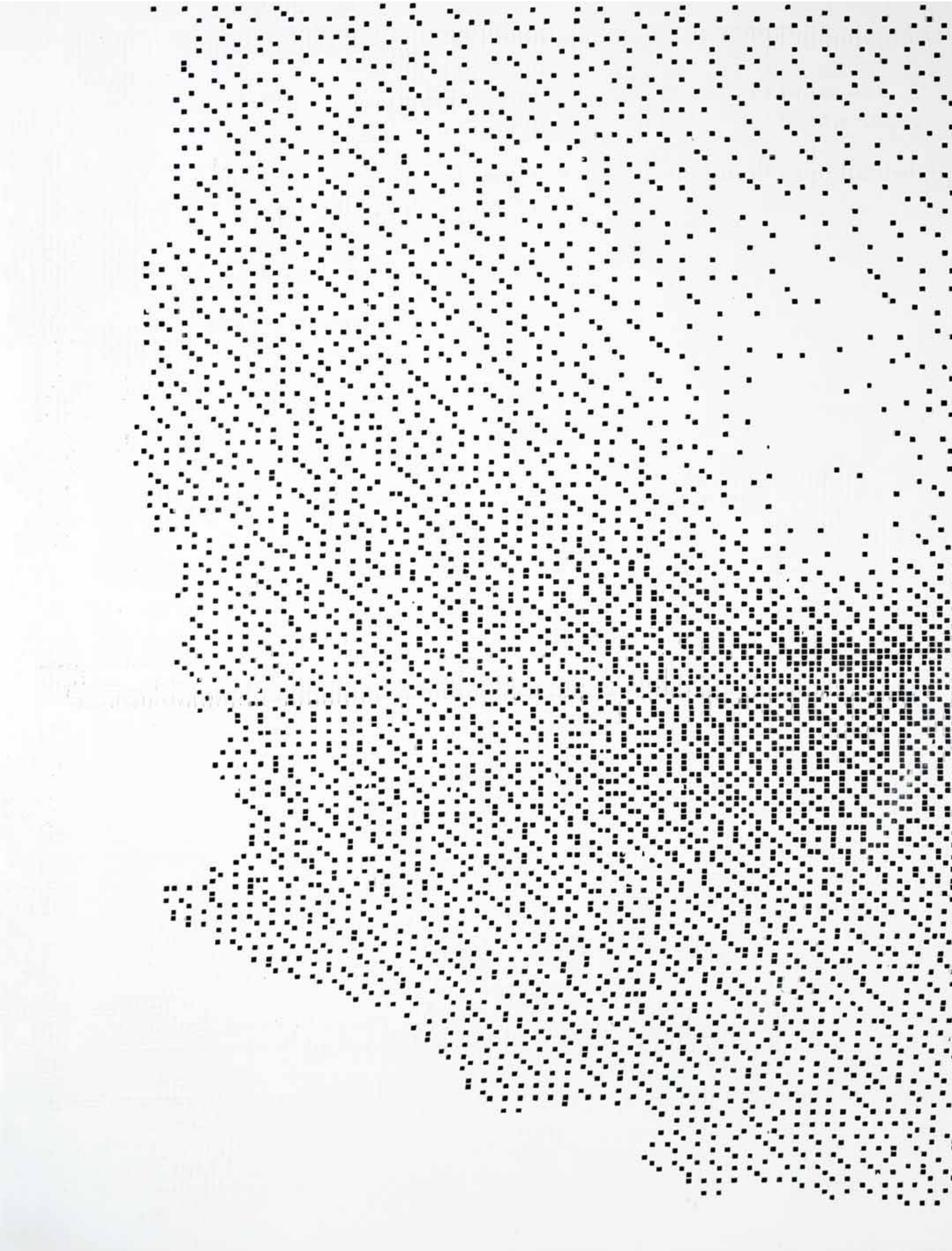
V roce 2004 ke škodě *Kačeřích příběhů* i *Rychlé roty* došlo k předabování obou sérií a změna se samozřejmě dotkla i obou znělek, jež nově přeložil Eduard Krečmar a nazpíval muzikálový zpěvák David Uličník. Například o duu Chip a Dale jsem se tak nově dozvěděl, že „žádný z nich není hejl"! Přiznávám, že verze v režii komerční televize na mě coby pamětníka původních, těsně porevolučních perel působí nepříjemným až odpudivým, „uncanny" dojmem. Nicméně je mi jasné, že každá generace to má jinak.

Pro tu moji byly z programu „Walt Disney uvádí" zkraje devadesátých let zásadní ještě tři další animáky. *Kačeří příběhy* a *Rychlou rotu* vystřídali *Gumídci* (Disney's Adventures of the Gummi Bears, 1985–1991) a *Letohrátky* (TaleSpin, 1990–1991), jejichž výrazně odlišné úvodní znělky má na svědomí tvůrčí i manželský tandem Michael a Patricia Silvesherovi. *Gumídky* v originále nazpíval Joseph Williams, jeden z řady zpěváků skupiny Toto, který sice nefiguruje v jejím nejznámějším hitu Africa, zato však ztvárnil pěvecké pasáže lva Simby ve *Lvím králi*. (Jen pro zajímavost: jde o syna legendárního skladatele filmové hudby Johna Williamse, který má na kontě 54 nominací na Oscara. Více jich získal – jak jinak – už jen samotný Walt Disney.) U nás se *Gumídci* dočkali charismatické interpretace Karla Černocha, jehož sametový hlas dělal z úvodní písně k této středověce laděné pohádce vskutku fantasy zážitek. Zpátky na zem člověka vrátil až zemitý karibský groove intra k *Letohrátkám* s pilotem Balů. To v originále nazpíval soulový zpěvák Jim Gilstrap, u nás pak Sbor Lubomíra Pánka.

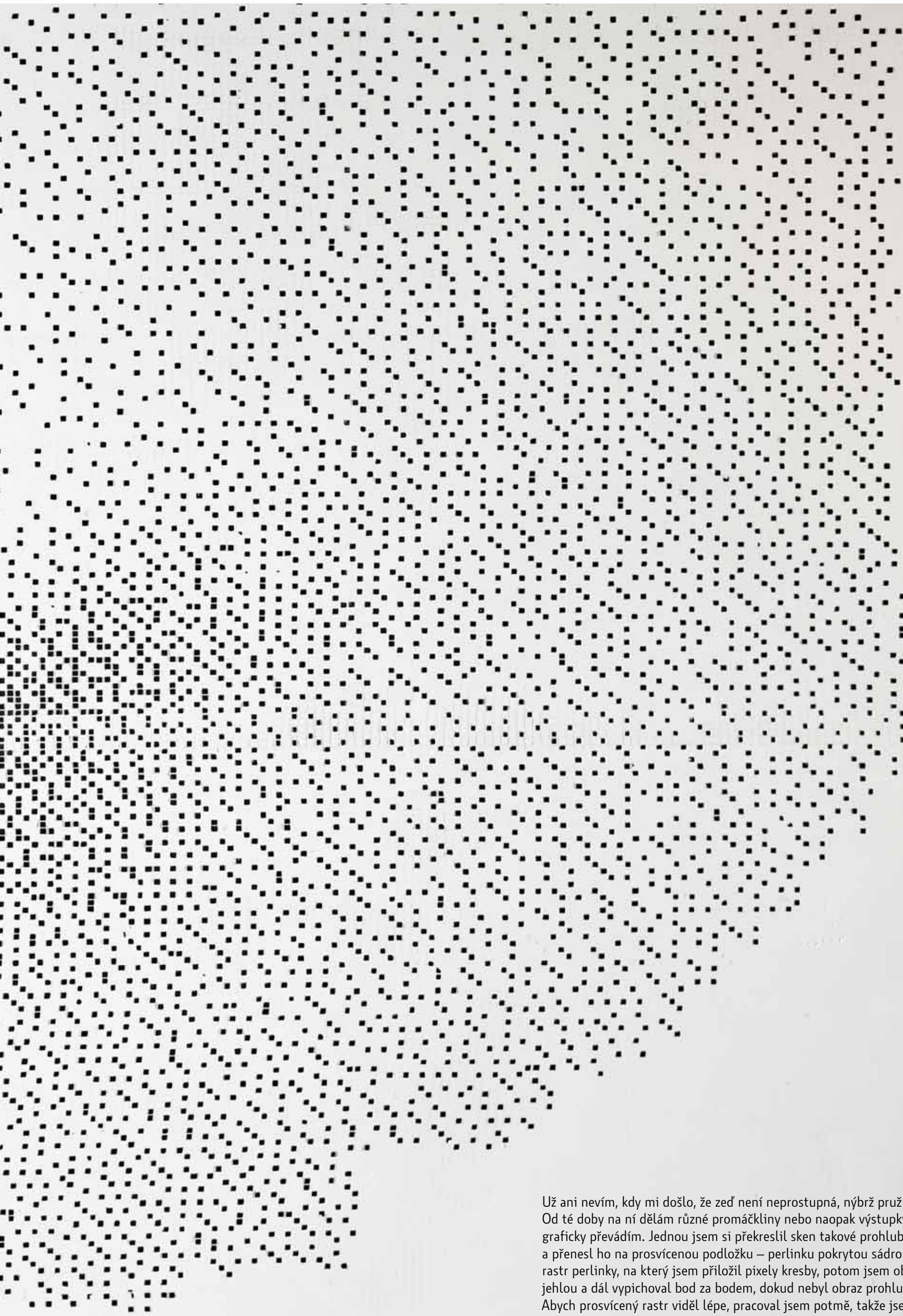
Posledním z klasických seriálů z produkce Disney Channelu, který u nás v roce 1993 – ještě před nástupem Novy – premiérově uvedla veřejnoprávní televize, byla *Nová dobrodružství Medvídka Pú* (The New Adventures of Winnie the Pooh, 1988–1991). Jejich znělku od Stevea Nelsona, původně interpretovanou Stevem Woodem, česky nazpíval Petr Kotvald. Tato konejšivá, ale naléhavá skladba mě už od dětství fatálně dojímá a s postupujícím věkem se to nijak nelepší. Zdá se, že jednou z nejspolehlivějších metod cestování časem do věku relativní bezstarostnosti jsou právě melodie z dětských seriálů – v mém případě těch ze Studia Walta Disneyho.

Autor je kulturní publicista.

„Tahle príma dvojka slídilů, ta řeší problém tvůj." Foto Walt Disney Productions



Patrik Pelikán: Vypíchnout, 2021



Už ani nevím, kdy mi došlo, že zeď není neprostupná, nýbrž pružná podložka. Od té doby na ní dělám různé promáčkliny nebo naopak výstupky, které občas graficky převádím. Jednou jsem si překreslil sken takové prohlubně na pauzák a přenesl ho na prosvícenou podložku – perlinku pokrytou sádrou. Světlo ukázalo rastr perlinky, na který jsem přiložil pixely kresby, potom jsem obojí propíchl jehlou a dál vypichoval bod za bodem, dokud nebyl obraz prohlubně celý. Abych prosvícený rastr viděl lépe, pracoval jsem potmě, takže jsem si s každým vydroleným bodem razil cestu k protisvětlu.

Gianfranco Sanguinetti, 1948–2025

Ve věku sedmdesáti sedmi let letos 3. října zemřel Gianfranco Sanguinetti – spisovatel, myslitel a dobrodruh, spolupracovník Guye Deborda a Situacionistické internacionály, který už v sedmdesátých letech upozorňoval na krizi kapitalismu a státní represe nejen v Itálii. V Praze, kde prožil svá poslední desetiletí, ho ovšem znal jen málokdo.

JOE GRIM FEINBERG

„Víš to?“ řekl mi kamarád. „V Praze bydlí poslední situacionista.“ Měl na mysli Gianfranca Sanguinettiho, který se spolu s Guyem Debordem v roce 1972, po velké krizi v Situacionistické internacionále, rozhodl organizaci rozpustit. Ve skutečnosti sice po rozpuštění Internacionály zůstalo situacionisty více jejích členů, ale Sanguinetti byl patrně poslední, kdo úzce spolupracoval s Debordem; byl také mezi posledními, kteří dál aktivně rozvíjeli situacionistickou praxi.

Nebyl však jen „posledním situacionistou“, pokud to má znamenat primárně uměleckou nebo intelektuální angažovanost. Sanguinetti se přímo zúčastnil revolučních událostí šedesátých a sedmdesátých let a v Itálii, kde politické napětí trvalo déle a levicová vzpoura byla potlačena státní a polovojenskou represí tvrději než například ve Francii nebo v západním Německu, se stal legendou mezi podvratnými živly a trnem v oku neofašistů. Svými publikacemi a činy – včetně jedné geniální mystifikace, možná posledního velkého situacionistického aktu – Sanguinetti odhalil odhodlání velkých ekonomických hráčů a předních politiků přitakávat násilným taktikám krajní pravice v zájmu záchrany kapitalismu. Kromě toho stihl být i podnikatelem v zanikajícím sovětském bloku, pěstitelem vína a oliv v Toskánsku a sběratelem vzácných knih a erotického umění v Praze. Jeho italskojazyčné heslo na Wikipedii ho charakterizuje slovy „scrittore, enologo e rivoluzionario“ – spisovatel, odborník na víno a revolucionář.

Můj kamarád o něm slyšel od jiného známého, který mi pak vysvětlil, že Sanguinetti o sobě nerad dává vědět. Neposkytoval rozhovory, nevystupoval na veřejnosti a nejspíš byl spokojen, že po letech strávených v centru veřejné pozornosti i (jak jsem se později dozvěděl) pod dohledem tajných služeb několika států mohl v Praze žít v relativním ústraní. Proto jsem se zdráhal, když mě kamarád přesvědčoval, že ho musím kontaktovat a zeptat se ho, zda by se přece jen nezúčastnil akce, kterou jsme připravovali. Šlo o uvedení anglického překladu *Jarmarku umění* (1936) Karla Teigeho, které jsme tehdy, v roce 2022, vydali. Doslechli jsme se, že Sanguinetti dříve inicioval francouzský překlad téže knihy, a zdálo se nám, že ho na uvedení naší publikace nemůžeme nepozvat. Přesto jsem váhal. Copak je vhodné obtěžovat člověka, který chce žít ve stínu a v klidu?

Překonal jsem rozpaky a zatelefonoval jsem. Sdělil mi vlídně, že vystoupit veřejně sice nechce, ale na akci se možná zastaví. A skutečně se zastavil. Nehovořil sice z pódia, ale během debaty se přihlásil o slovo, vstal a řečnil elegantně o komodifikaci a úpadku umění za kapitalismu. Po konci formální diskuse jsme ještě poseděli a slíbili jsme si, že se znovu sejdeme. Pochopil jsem, že ač byl podezřívavý vůči lidem, kteří po něm něco chtěli, k těm, kdo po něm nechtěli nic, byl nesmírně laskavý a velkorysý. Během následujících dvou let jsme se viděli často, ale teď lituji, že našich setkání nebylo mnohem víc.

Dobrodruh od narození

Gianfrancův život připomíná napínavý román, jehož zápletka začala vznikat už před velkou protestní vlnou šedesátých a sedmdesátých let. A vlastně ještě před narozením samotného protagonisty.

Jeho matka Teresa Mattei byla významná komunistka a aktivní účastnice protifašistického odboje; otec Bruno Sanguinetti, jehož Mattei poznala díky partyzánské činnosti, byl dědicem úspěšného průmyslníka a finančně podporoval Italskou komunistickou stranu. Když Mattei po válce otěhotněla – byla tehdy poslankyní ústavodárného shromáždění –, nastaly právní komplikace vzhledem k dřívějšímu Sanguinettiho manželství: v Itálii se totiž nemohli vzít. Proto, a patrně také s cílem vyhnout se pohrdání, jemuž by v tenkrát ještě dost konzervativní Itálii čelilo mimomanželské dítě, uprchli do Maďarska. Po svatbě ovšem z Budapešti odešli – můžeme jen spekulovat, zda v tom hrál roli jejich nesouhlas s taktikami maďarských komunistů, kteří tehdy zintenzivňovali své nedemokratické machinace a přiblížili se k definitivnímu převzetí moci. Ve švýcarském maloměstě Pully u Lausanne se jim pak 16. července 1948 narodil syn Gianfranco.

Dva roky poté, už opět v Itálii, Bruno Sanguinetti za nejasných okolností zemřel – podle některých byl zabit, ať už z politických důvodů, nebo kvůli penězům. Když bylo Gianfrancovi sedm, tedy v roce 1955, byla jeho matka vyloučena z Italské komunistické strany pro nesouhlas se stalinskou linií Palmira Togliattiho a ve svém následném angažmá se soustředila mimo jiné na ochranu práv dětí.

Dospívající Gianfranco se poprvé potýkal s policií o deset let později, kdy byl krátce zatčen kvůli rozvinutí vlajky poražené Španělské republiky před vystoupením frankistického ministra Manuela Fragy u Královského paláce v Miláně. Vážnější střety zažil v následujících letech, kdy opakovaně obviňoval státní aparát z provokatérského násilí. Po teroristickém útoku na milánské Piazza Fontana v prosinci 1969, při němž zemřelo sedmnáct lidí a ze kterého byli obviněni anarchisté (jeden z nich zemřel ve vazbě a jeho osud inspiroval hru Daria Fo *Náhodná smrt anarchisty*, uvedenou o rok později), Sanguinetti s nově založenou italskou sekcí Situacionistické internacionály šířil manifest *Hoří Reichstag?*. Tvrdilo se v něm, že za útokem pravděpodobně nestáli anarchisté, ale stát. Brzy poté byl Sanguinetti předvolán před milánský soud, a tak se rozhodl raději odejít do Paříže. V červenci 1971, po návratu z Portugalska, kam do konzervativní diktatury Estado novo pašoval strojopis Debordovy *Společnosti spektáklu* (1967, česky 2007), byl z Francie vyhoštěn.

Jako mnohé děti italských komunistů měl i Gianfranco Sanguinetti ambivalentní vztah k postojům svých rodičů. Italská komunistická strana se navzdory silnému antikomunismu italských elit stala v poválečné době etablovanou silou téhož parlamentního systému, proti kterému se mladí lidé během šedesátých a sedmdesátých let bouřili. Podle vyprávění jeho mladšího bratra Gianfranco před svými jednadvacátými narozeninami oslovil matku s prosbou: chtěl od ní symbolický dar, něco z její minulosti, co by stvrdilo jeho vstup do dospělosti. Nechtěl ale žádný znak jejího působení v politických strukturách, které po válce ustanovily nový systém. „Matko“, řekl jí, „dej mi zbraň, kterou jsi zabíjela fašisty.“ Bohužel – nebo naštěstí – mu nevyhověla.

Jak (ne)zachránit kapitalismus

Přes své odhodlání k odvážným činům radikálního odporu Sanguinetti v době, kdy se četní levicoví aktivisté rozhodli, že na státní represi a státem podporované násilí pravicových skupin je potřeba reagovat násilím, odmítal terorismus. Své stanovisko, ke kterému dospěl během let přímých zkušeností s represivními státními orgány, shrnul nejvýrazněji v textu *Del terrorismo dello stato* (O státním terorismu, 1979), v němž argumentoval, že terorismus jako taktika odporu hraje státu do karet. I hrdinské a údajně spravedlivé násilí levice proti krajní pravici vytváří pouze spektakulární obraz lidové moci; romantické akty izolovaných jedinců nakonec vedou k posílení represivní moci státu. Právě proto, jak Sanguinetti dobře viděl během desetiletí od roku 1968, ostatně stát často toleruje nebo přímo podporuje teroristické činy a vydává je pak za akty levičáků.

Tento principiální postoj proti násilnému avanturismu však Sanguinettiho nezachránil. V březnu 1975 se policie rozhodla zasáhnout proti němu ještě důsledněji než dříve. Zastavila ho s jeho tehdejší přítelkyní Katherine

inzerce

Pražan, který mystifikoval italskou vládnoucí třídu

Scott v autě, do něhož podstrčila kulometné náboje, a byli obviněni z terorismu. Italské úřady se Sanguinettiho bály a věděly, že něco chystá (Gianfranco si domyslel, že odposlouchávali telefon jeho právníka), policie nicméně netušila, že v autě vezl něco mnohem nebezpečnějšího než zbraně. Měl s sebou rukopis knihy, kterou právě vezl do tiskárny a která o pár měsíců později otřásla italskou společností: *Rapporto veridico sulle ultime possibilità di salvare il capitalismo in Italia* (Pravdivá zpráva o poslední šanci zachránit kapitalismus v Itálii, 1975).

V policejním autě mířícím na stanici (tak nám to alespoň jednoho večera na terase svého bytu na Letné Gianfranco vyprávěl) vyndal rukopis z kapsy kabátu a nenápadně ho předal Katherine, která ho uschovala do pouzdra houslí, jež měla s sebou. V ženské věznici rukopis buď nenašli, nebo nepochopili, o co šlo. Po opakovaných prohlídkách Sanguinettiho domu, během nichž policie žádný arzenál pro revoluční válku neobjevila, oba vězně nakonec propustili. Sanguinetti si uvědomil, že musí jednat opatrně. Když knihu v tajnosti dokončil, našel nakladatele, který netušil, kdo je autor knihy a čeho chce jejím vydáním dosáhnout. Když už byl text v rukou nakladatele, Sanguinetti z Milána uprchl (pokud si to tedy správně pamatuji – jeho dobrodružná vyprávění se mi trochu pletou v hlavě a zatím jsem nemohl tento příběh ověřit).

Díky náklonnosti rodinného lékaře, mezi jehož bohaté klienty patřili i vysoce postavení mafiáni, našel útočiště v kalábrijském městečku Crotone (kdysi to bylo „Pythagorovo město“, dodával rád Gianfranco), kde byl pod ochranou místního vůdce organizovaného zločinu. Ten se z úcty k lékaři nikdy neptal, koho ochraňuje a proč se tu před státními službami schovává. Já si, třeba mylně, představuji, že pocítil onu prapůvodní solidaritu, která spojuje všechny psance této země, bez ohledu na jejich politické vize a osobní zájmy.

Gianfranco Sanguinetti ve svém oblíbeném pražském bistru v roce 2014. Foto Monika Michálková

Demaskovaná velkoburžoazie

Mezitím vyšla Sanguinettiho podvratná *Pravdivá zpráva*. Nešlo o žádný revoluční traktát ani o investigativní žurnalismus odhalující zatajená fakta, která by usvědčovala státní představitele z podpory terorismu. Naopak, po diskusi s Guyem Debordem, který *Zprávu* později přeložil do francouzštiny, Sanguinetti pod jménem „Censor“ publikoval explicitně reakční text, jehož údajný autor projevil na jedné straně pohrdání buržoazní demokracií, již považoval pouze za mechanismus udržení moci elit, a na straně druhé proklamoval užitečnost terorismu, jímž je možné vyvolávat strach mezi obyvatelstvem, a obhájit tak jeho ještě přísnější kontrolu pod rouškou iluzorní demokracie. Sanguinetti vzal roli vytříbeného velkoburžoy Censora vážně. V barokních větách plných francouzských výrazů a latinských úsloví citoval Danteho a Petrarku, interpretoval Machiavelliho, Clausewitze či Carlyla a řešil každý politický problém současnosti hlubokým exkursem do dějin. Sanguinetti dal navíc knihu vytisknout v elegantní typografické úpravě na nejkvalitnějším papíře a rozeslal 520 číslovaných výtisků nejmocnějším finančníkům a průmyslníkům, nejvlivnějším diplomatům a novinářům a nejvyšším představitelům vlády.

Mystifikace byla přesvědčivá, protože Sanguinetti byl kultivovaný právě tak, jak po tom italská velkoburžoazie toužila. Jak Sanguinetti později poznamenal: „Přestože tato třída ještě existuje (…) už nedisponuje silou potřebnou k tomu, aby produkovala buržoy takové jasnozřivosti a cynismu.“ Buržoazie nebyla schopná otevřeně říct, co si o světě myslela, a vyjádřit se způsobem, kterým by sama sebe přesvědčila. Když to však udělal „Censor“, čtenáři mu přikývli.

Během několika měsíců tak velcí muži Itálie s vážnou tváří diskutovali o Censorových tezích, přijali jeho údajně železnou logiku a přeli se o to, kdo jeho geniální autor může být. Teprve v následujícím roce Sanguinetti odhalil svůj podvrh v textu *Prove dell'inesistenza di Censor enunciate dal suo autore* (Důkazy neexistence Censora uvedené jeho autorem). Sanguinetti už ani nemusel dokazovat, že státní služby podporují terorismus; italské elity to svým souhlasem s Censorovými argumenty samy veřejně přiznaly. Teprve o mnoho let později vyšly na světlo důkazy, že útok na Piazza Fontana byl opravdu dílem krajně pravicových teroristů s podporou italského státu a pravděpodobně i s tichým souhlasem CIA.

Jako Casanova

Gianfranco Sanguinetti se střídavě zúčastňoval velkých politických bojů italských sedmdesátých let a skrýval se před očima rostoucího počtu potenciálních nepřátel. V roce 1974, tedy ještě před aférou *Pravdivé zprávy*, se poprvé stáhl na statek na toskánském venkově, kde začal pěstovat olivy a víno. Opakovaně se tam vracel nejen v době, kdy ještě pobýval v Itálii, ale i později, když cestoval po Sovětském svazu a nakonec se počátkem devadesátých let usadil v Praze.

Neoblíbil si sice na české kultuře všechno – česká kuchyně na něj nejlepší dojem nedělala –, ale vysoce cenil subverzivní a bezbožnou stránku české kultury, mezi jejíž představitele patří Jaroslav Hašek nebo Karel Teige, a zabydlel se v pražských antikvariátech, které v devadesátých letech musely být pro milovníka starých tiskovin rájem. Kromě toho mělo Česko velkou výhodu v tom, že stálo relativně stranou pozornosti italských tajných služeb.

Dá se však také říct, že se Sanguinetti v Česku časem nudil. Žil zde v poměrně malém okruhu přátel, obklopen svou obrovskou knihovnou plnou vzácných titulů. Své dny trávil čtením, případně příležitostným psaním, když ho svět hodně naštval, a organizací osobního archivu. Tak trochu se podobal Giacomu Casanovovi, který po svých dobrodružstvích skončil v klidném ústraní severočeského zámku Duchcov.

Sám Sanguinetti tuto podobnost zmiňoval – sice s humorem, ale ne bez důvodu. Těžko bychom našli v dnešní době někoho, kdo by měl tak blízko Casanovově erudici, charismatu, jazykovému umění, vypravěčskému talentu i životu plnému nečekaných zvratů, nemluvě o Sanguinettiho casanovovské zálibě v erotismu. Návrh jeho přátel, že by mohl využít svá nudná česká léta podobně jako Casanova, který před smrtí stačil napsat slavnou *Historii mého života* (1822, česky 1968), Gianfranco nicméně odmítl. Možnost knihy rozhovorů definitivně vyloučil. Nikdy ovšem nebylo jasné, zda si přál, aby na něj všichni zapomněli, nebo aby se stal prorokem až po smrti. Své vypravěčské síly soustřeďoval do ústně podávaných příběhů při soukromých setkáních, kde nad vínem a čokoládou zpaměti citoval Leopardiho a Dantovy verše, anebo s nenapodobitelným půvabem nadával na podlost a zkaženost světa.

Zákon svobody

Gianfranco svůj rafinovaný vkus nestavěl na odiv; bylo vidět, že mu záleželo na tom, aby se všichni kolem něho cítili dobře. Mluvil s něhou o všem, po čem se mu stýskalo z italské kultury, ať šlo o Michelangelova díla, či o rodinné vinice a olivovníky. Je-li pravda (jak se domnívám), že opravdový patriot je ten, který se nad svou zemí dovede pořádně rozhořčit, pak byl Gianfranco skutečným světoobčanem, protože se rozhořčoval nade všemi zeměmi, a zároveň je všechny a miloval. Když jsem mu jednou psal z pobytu v Budapešti, citoval mi v odpovědi starou anarchistickou Píseň vyhnanství (Stornelli d'esilio):

Naší vlastí je celý svět
Naším zákonem je svoboda

V červenci tohoto roku jsem se dozvěděl, že Gianfranca srazilo auto, nejhorší vynález lidských dějin. Naposled jsem ho uviděl na klinice, kde se pomalu, ale úspěšně zotavoval. Krátce nato však onemocněl a v oslabeném stavu nemoci podlehl.

Zažil toho více, než se vejde do stovek běžných životů, zvláště v naší celkem nudné době v této klidné zemi. Je však dost možné, že nás brzy zastihne nová doba plná nejistoty, zralá na hrdinské činy. Doufám, že najdeme odvahu reagovat tak jako Gianfranco Sanguinetti – rafinovaným vtipem a radikálními kulturními činy, které dokážou zranit mocné hlouběji než zbraně.

Autor je filosof a antropolog.

Americký sen Walta Disneyho

Filmy i zábavní parky společnosti Disney vytvářejí světy, kde se všechno „vyřeší úsměvem a písničkou“. Dějiny tohoto popkulturního fenoménu jsou však mnohem temnější. S americkou literární vědkyní Rebeccou Rowe jsme mluvili o tom, jak se z Disneyho pohádek stal symbol americké moci.

TOMÁŠ STEJSKAL
ŠTĚPÁN TRUHLAŘÍK

Od počátku dvacátých let minulého století utvářelo Disneyho studio představu o americkém způsobu života. Pracovití a odvážní hrdinové filmů ztělesňovali idealizovanou verzi Spojených států. Odkud tato vize pochází a v čem ji považujete za problematickou či exkluzivní?
Jako asi nejproblematičtější „amerikanismus“ v tvorbě Disneyho studia vnímám představu individualistického úspěchu, která diváctvu ukazuje, že k dosažení amerického snu stačí pouze vlastní píle. Jádrem téměř každého snímku je příběh o tom, jak chudáci přišli k bohatství. Motivuje je přesvědčení, že jedinec nepotřebuje ničí pomoc, všichni mají stejnou šanci uspět a stačí se jen snažit. Takové rámování samozřejmě ignoruje strukturální nerovnosti, dané mimo jiné rasou, sociální třídou, zdravím nebo genderem. Podobné vnímání světa je velmi bělošské, mužské a heteronormativní, a navíc svádí vinu za systémové problémy na jednotlivce, kteří je nemohou změnit. Tento pohled společnost Disney prosazovala po celou svou historii – i když je třeba zmínit, že natočila také několik děl, v nichž nenadálého štěstí dosáhnou ženy, jako například v Popelce.

Došlo v tomto ohledu v posledních letech k nějakým změnám?
Po roce 2009, kdy byla uvedena Princezna a žabák, se společnost pokoušela o větší diverzitu, ať už s ohledem na rasu (ve snímcích Elio, Black Panther nebo Ms. Marvel), gender (Ledové království, Rebelka, Captain Marvel, Echo) nebo sexualitu (Raketák, Divnosvět). Zmíněné reprezentace nelze označit za ideální a jednotlivé minority je často kritizovaly, ale jednoznačně šlo o snahu o větší rozmanitost. Na přelomu let 2022 a 2023 nicméně došlo k obratu, když výkonný ředitel Bob Iger prohlásil, že se společnost přestane zaměřovat na poselství svých snímků a bude opět natáčet filmy, které především pobaví. Jinak řečeno, vrátí se k dominantně bělošským a heteronormativním sériím a značkám, s nimiž v minulosti udělala díru do světa. Igera prý k tomuto rozhodnutí přiměl fakt, že „filmům s poselstvím“ se na plátnech kin tolik nedařilo, ale už opomněl zmínit, že mnohé z těchto titulů vyšly rovnou na streamovací službě Disney+ a nedostalo se jim takové reklamní propagace jako tradičnější tvorbě studia, což se pak projevilo na jejich sledovanosti.

Sen o nostalgické „amerikáně“ na motivy Walta Disneyho se asi nejvýrazněji materializoval ve fenoménu Disneylandů. Jak se na tyto zábavní parky pohlíželo v době jejich založení?
Disneylandy, především ty ve Spojených státech, byly navrženy v souladu s utopickými představami Walta Disneyho o minulosti – což je případ zábavních parků Mainstreet, U.S.A. nebo New Orleans Square –, ale i budoucnosti, jako tomu bylo v případě Tomorrowlandu a parku EPCOT. Mnozí se domnívají, že hlavní třída tvořící vstupní část většiny Disneylandů vznikla po vzoru města Marceline ve státě Missouri, kde Walt Disney strávil dětství. Měla návštěvnictvo zavést do světa počátku 20. století a vyvolat nostalgii po starých časech.

Jak se k Disneylandům staví veřejnost dnes? Představují stále místa kolektivního optimismu, nebo spíše reprezentují kontradikce amerických dějin a kultury konzumerismu?
Disney ve svých zábavních parcích nabízí optimistický pohled na svět, kde se každý problém vyřeší úsměvem a písničkou, jak se zpívá ve Sněhurce. Tento ideál nejlépe ztělesňuje slavná atrakce nazvaná „It's a Small World“.

Rebecca Rowe. Foto Tyler Holloway, East Texas A&M University

Přestože se studio snaží tento idylický obraz udržet, jednotlivé parky zároveň odhalují rozpory mezi přikrášlenou, snadno zpeněžitelnou verzí historie a realitou. Dobrým příkladem je atrakce „Splash Mountain“, vycházející z filmu Píseň jihu z roku 1946, který nechvalně proslul svým rasistickým vyobrazením rekonstrukce jižanských států po americké občanské válce. Ačkoli se v atrakci nikdy neobjevily otevřeně rasové stereotypy, třeba postava strýčka Remuse, pojetí příběhů o zajíci Br'erovi vycházelo z bělošských vtipů o bývalých afroamerických otrocích.

Disneylandy se snaží z oblíbených atrakcí, jako jsou „Splash Mountain“, „The Jungle Cruise“ či „It's a Small World“, odstranit nejviditelnější známky rasismu, ale xenofobie zakódovaná v jejich pojetí zůstává. Disneyho zábavní parky zkrátka přepisují americké dějiny tak, aby mohly návštěvnictvu nabídnout stravitelnou verzi historie, z níž se nikomu nedělají vrásky – tedy dokud se o ni nezačnou hlouběji zajímat.

Disneyho animované klasiky jsou obdivovány pro svou formální vynalézavost, ale také kritizovány za rasistické, genderové a kulturní stereotypy. Změnil se přístup studia v novém miléniu?
Ve 21. století si společnost Disney v případě několika filmů – konkrétně u Princezny a žabáka z roku 2009, ale také u Odvážné Vaiany z roku 2016 a Coco z roku 2017 – najala odbornictvo, které se na reprezentované kultury zaměřuje, nebo je přímo zastupuje. Na základě konzultací pak filmaři upravovali své nápady. Během tvorby Odvážné Vaiany kupříkladu společnost založila Kulturní fond Oceánie, jehož součástí se stali nejen zástupci akademické obce, ale také představitelé jednotlivých kultur či náboženství a také obyčejní lidé. Fond se zasadil mimo jiné o to, aby autoři scénáře změnili vztah postav ke kokosům.

Studio ale odborníkům naneštěstí mnohdy nenaslouchá, takže některá necitlivá vyobrazení ve filmech stejně zůstávají – třeba vúdú v Princezně a žabákovi. Mezi scenáristy a režiséry studia totiž i nadále převládají bílí muži bez hlubší znalosti kultur, jež zachycují, a to je často vede k neautentickým vyobrazením.

Nicméně třeba zobrazování žen se za léta posunulo od pasivních princezen k odhodlanějším hrdinkám. Reflektují nové narativy skutečný společenský progres, nebo prezentují empowerment způsobem, který zplošťuje emocionální a poetickou hloubku originálních příběhů?
Pokud mluvíme o reprezentaci, musíme pamatovat na to, že Disney nepředstavuje homogenní entitu. Skládá se z různých studií a firem, takže nemůže zaručit zcela jednotnou reprezentaci. To se týká i genderu – některé z nedávných filmů tak zahrnovaly progresivnější vyobrazení dívek a žen než jiné. Skvělým příkladem jsou hrané remaky. Disney novou verzi Krásky a zvířete z roku 2017 propagoval jako feministické převyprávění původního díla, kde protagonistka Bella působí vynalézavěji a odvážněji. Nakonec se ale stejně jako její předchůdkyně vzdá všech svých snů a ambicí a stane se obětí lásky na způsob stockholmského syndromu.

S Rebeccou Rowe o proměně studia v globální značku

Remake Aladina z roku 2019 zaznamenal s pozměněnou Jasmínou větší úspěch a podařilo se mu rozvést postavu tak, aby lépe reflektovala motivy izolace a osvobození, když se nakonec sultánem nestane Aladin, nýbrž Jasmína. Občas jsou podobné změny povrchní. Vlastně jen naznačují, že si společnost uvědomuje problematičnost svého přístupu k genderu, v důsledku však uměleckou kvalitu filmu snižují. Jindy se ale – tak jako u Aladina – povede úpravy zapracovat natolik důkladně, že se zaslouží o lepší příběh.

Disney se dlouhodobě prezentuje jako společnost dodržující hodnoty, které propaguje ve svých příbězích. Jak se proměnila pracovní kultura a zacházení se zaměstnanci studia?
Společnost Disney měla se svými zaměstnanci odjakživa komplikovaný vztah. Walt Disney si vždy dával záležet, aby na každém animovaném filmu bylo jeho jméno – často pouze jeho – a o ostatní tvůrce a animátory se nezajímal. I když je byl později donucen uvádět v titulcích, stejně se nedostalo na každého. Mnohé ženy či nebílé osoby se ocenění za svou práci dočkaly až o desetiletí později.

A obtížné to mělo také queer zaměstnanectvo, jehož řady se nejpozději od nového rozmachu studia v devadesátých letech podstatně rozrostly. Po většinu své existence Disneyho studio sexualitu pracovnictva vůbec neřešilo, ačkoli queer lidi zaměstnávalo. Odhodlalo se k tomu až v okamžiku, kdy je v tom předběhla jiná studia. A i poté, co sexualitu zaměstnanectva akceptovalo, bránilo tvůrcům do seriálů typu Soví dům či Raketák zahrnout queer tematiku. Když se ukázalo, že společnost finančně podpořila některé ze zákonodárců, kteří v roce 2022 na Floridě zakázali probírání LGBTQ+ témat ve školách, queer zaměstnanectvo se vzbouřilo a napsalo tehdejšímu výkonnému řediteli Bobu Chapekovi otevřený dopis. Chapek ovšem žádné větší kroky v tomto směru nepodnikl, což vyústilo v exodus části queer zaměstnanectva. Tato událost jen potvrdila, že Disney se více než o své zaměstnance stará o zisky.

Do jaké míry pracovněprávní spory a kulturní rozepře ovlivňují veřejný obraz Disneyho studia jako tvůrce pořadů pro celou rodinu?
Reputace společnosti nikdy nebyla černobílá a v nynější extrémně polarizované kulturní situaci ve Spojených státech to platí obzvláště. Každý krok studia se setkává jak s odporem, tak s obdivem. Příkladem je právě kontroverze kolem queer zaměstnanectva. Když v devadesátých letech queer osoby zaměstnané u Disneyho konečně obdržely příspěvky a benefity pro své partnery v domácnosti, queer komunita a její podporovatelé tuto změnu chválili. Naopak konzervativní spolek American Family Association vyhlásil bojkot disneyovských produktů, protože podle něj studio zneuctilo tradiční rodinné hodnoty.

Stejně to dopadá, kdykoli Disney zobrazí queer člověka. Někteří diváci pak dokonce prohlašují, že Disney už není bezpečným prostředím pro rodiny. Kritici se pokaždé odvolávají na tradiční, rodinné ideály. Část společnosti zkrátka od studia očekává, že bude hlásat stejnou vizi Spojených států, s jakou pracoval Walt Disney v první polovině 20. století.

Nákupem společností Pixar, Marvel a Lucasfilm se z Disneyho stal nebývalý mediální konglomerát. Jaký dopad měla tato konsolidace na produkci studia a obecně na filmový průmysl?
Disney není jediný mediální konglomerát na světě, ale řadí se k šestici společností, které ovládají podstatnou část globálních médií. Bob Iger zahájil skupování dceřiných firem v devadesátých letech a nyní pod Disney patří ABC, Pixar, Lucasfilm, Marvel, Fox a mnohé další společnosti. Konglomerizace médií však má své úskalí. Mediální tvorba přidružených studií se stává méně rozmanitou a experimentální a soustřeďuje se spíše na blockbustery s velkými rozpočty.

Disneyho společnost lze rozhodně zařadit mezi představitele tohoto přístupu. Filmy, seriály a vůbec veškerá média ze stájí Pixar, Marvel a Lucasfilm postupně začaly vypadat „jako od Disneyho“ a kreativní rozdíly mezi jednotlivými studii se smývají. Vyhnout se tomu se daří pouze zavedeným režisérům – třeba Kennethu Brannaghovi v Popelce. Ve snímku Dumbo z roku 2019 zase najdeme podivně temnou estetiku Tima Burtona. Disney si svou image nicméně hlídá a často ovlivňuje podobu své produkce bez ohledu na to, které přivlastněné studio za ní stojí.

Disney dodnes natáčí zásadně v klasickém hollywoodském stylu, jak to označuje filmový vědec David Bordwell. Jeho znaky jsou zaměření na psychologické motivace jedné nebo více postav, přímočarý příběh, milostná zápletka, chronologický střih a šťastný konec. K tomuto přístupu se samozřejmě uchylují i jiná studia, ale Disneyho studio jej vypilovalo do dokonalosti. Disneyovky v diváctvu typicky vzbuzují nostalgii a naději a zároveň zpravidla pojednávají o domově a rodinách, ať už pokrevně spřízněných, nebo nově vytvořených. Tento vzor pak přejímají i dceřiné společnosti.

Disneyovskou produkci dnes najdeme po celém světě. Jak se tento globální vliv odráží v příbězích, jež Disney vypráví?
Už dlouhá desetiletí prodává Disney svou verzi amerického snu do všech koutů světa. Šíří svou vlastní vizi života Američanů, kterou pak leckdo považuje za věrohodnou. S nástupem globalizace se navíc společnost rozhodla ukázat, že součástí kouzelného království se může stát každý. Příběhy se tak nově začaly odehrávat i v realistickém, případně neamerickém prostředí. Film Coco kupříkladu pojednával o Mexiku, Encanto o Kolumbii, Vaiana o jižním Pacifiku a Proměna o Kanadě. Některé fantaskní snímky zase vycházely z neamerických kultur, například těch asijských, jako ve filmech Raya a drak či Mezi živly. Tato rozmanitost se ale dnes zase vytrácí.

Každopádně disneyovská produkce, to už dávno nejsou jen filmy a některým z dceřiných společností se daří přizpůsobovat lokální poptávce. Zejména komiksy se vyznačují vysokou schopností „glokalizace“, tedy přizpůsobení jednotlivým zemím i jazykům. Větší úspěch v tomto směru mají menší nebo regionálně ukotvená studia než hlavní značky, jako jsou Walt Disney Studios, Walt Disney Animation Studios, Pixar, Marvel či Fox.

Jste spoluzakladatelkou International Journal of Disney Studies. Co vás na studiu disneyovského světa nejvíce fascinuje?
Stejně jako mnozí – byť jistě ne všichni – akademici, kteří se zabývají fenoménem Disney, i já se v prvé řadě považuji za fanynku. I když si uvědomuji ostudné momenty disneyovské produkce i korporátních praktik studia, nedokážu odolat jeho kouzlu. Jako literární vědkyni zabývající se dětskou literaturou mě fascinuje, jakým způsobem Disney prodává své produkty „dětem v nás“, jak to formuloval sám Walt Disney. Tento aspekt z disneyovské produkce činí vděčný předmět zkoumání toho, jak média určená původně dětem působí na dospělé. To, že se animátorské studio vypracovalo na jeden z největších mediálních konglomerátů planety, podle mě souvisí právě se skutečností, že nám Disney umožňuje uniknout z nudného a stresujícího světa dospělých. Alespoň tedy do závěrečných titulků…

Rebecca Rowe *(nar. 1993) působí jako literární vědkyně se zaměřením na dětskou literaturu na East Texas A&M University a je editorkou International Journal of Disney Studies (Mezinárodní časopis pro disneyovská studia). Ve svém výzkumu se zabývá profesionálními i fanouškovskými adaptacemi Disneyho děl. V současnosti připravuje k vydání knihu Adapting American Adulthood: From Children's Literature to Family Film and Beyond (Přizpůsobení amerických dospělých. Od literatury pro děti k rodinným filmům a dál).*

„Sešeřilo se nad mlýny / které melou z posledního.“ Následující text, v němž se prozaické pasáže střídají s verši, v několika výjevech reflektuje pobyt v Dětské psychiatrické nemocnici Opařany. Můžeme ho číst jako zprávu o stavu tuzemské péče o duševní zdraví, ale i jako teenagerský příběh o zacelování jizev a cestě ven.

dutina
vyplněná vatou, aby zakryla díry
mezi lebkou a vlasy
jsou to pouze milimetry masa a cév

zelektrizované vlasy
ležením na polštáři?
nebo spíš šokem z toho množství křiku
a pětkrát rozsvíceného světla do ksichtu

důlek vyležený v matraci
od desítek rozlámaných duší
které tam ležely přede mnou

mezera
mezi mřížemi
kudy jde zastrčit Rama za okno
aby se rohlík nemusel jíst suchý
když Ramu zapomenou napsat
na jídelní lístek

prostor
mezi kalhotkami a podprsenkou
prostor na jizvy
ne tělo
jen objekt, který prohlíží a komentují
měří
váží

Opa řevy

V uměleckém studiu bylo parno. Na desce se rýsoval bujný hrudník. Bosá osoba v plátěných kalhotách a krátkém zeleném tílku zuřivě přejížděla štětcem po plátně a snažila se dosáhnout toho, aby postava neměla barvu jako omítka.

„Ne, už zase“ – kopla jsem omylem do jogurtového kelímku, ve kterém jsem si vymývala štětce.

Voda vytvořila na zemi abstraktní obrazec. Připomínal rybník na chalupě, kam jsem jako malá jezdila skoro každý víkend. Rychle jsem se zvedla ze židle a běžela pro papírové utěrky, abych mohla tu nešťastnou potopu světa zlikvidovat.

V hlavě mám prázdno. Kdybych se podívala do zrcadla, divila bych se, kdo to je. Kdo je ta osoba s tím pustým pohledem a kruhy pod očima?

Sedám si na schod a z dálky pozoruju výsledné dílo. Protáhnu si unavená záda a vyndám z tašky chleba. Žaludek mám sevřený úzkostí, ale stejně přežvykuju. Je to, jako kdybych měla v puse písek, ne jídlo, zvláštní pocit.

Obraz už vypadal zaschlý, a tak jsem vzala řezáček na papír a opsala jím na dřevěné desce čtverec.

Teď ne. Teď ne. Představovala jsem si, jak se mi řezáček zarývá do kůže.

Ten opojný pocit euforie a klidu.

nasává bolest plnými doušky
kapky krve kapají
stovky sněhových stěn svírají světlo
poklid přetnou pocity
necítí
nikoli
cyklus
rytmus
rudá pomůže
žádné růže
kůže
zebe
sebe
zhebne
s časem
to je zjevné

Pomalu pokládám obraz na zem a s obrovským úsilím vracím řezáček zpátky do krabice.

Vždyť by to nevadilo, jen jednou.

Všechno lepší než ty jizvy, jak moudře pronesla Roza.

Stojíme spolu v koupelně na kachličkách ve spodním prádle a sestra přichází na somatickou. Checkování jizev a škrábanců. Ukaž ruce, otoč se.

Jsi nějak hubená, říká jí. Já sestru probodávám pohledem a říkám si, nemá to smysl. Drž zobák, pro jednou. Doopravdy to nemá smysl, už jsem se snažila dost, aby se k nám nechovali jak ke kusu trusu.

Pak přijde řada na mě. Checkuje mi zápěstí a nohy. Pak se zeptá: „To je všechno?“ V duchu si sarkasticky říkám: No sorry, že jsem tě zklamala.

prostor
mezi kalhotkami a podprsenkou
prostor na jizvy
ne tělo
jen objekt, který prohlíží a komentují
měří
váží

Podíváme se s Rozou na sebe a čekáme, až sestra prohlídne ostatní a vypadne, abychom se mohly znovu oblíknout.

Protože dneska, dneska se fakt sprchovat nebudem. Je pozdě a stejně všichni vyplýtvali teplou vodu. Aspoň ty zuby bychom mohly, říká. To nevim, ty jsem si čistila včera. Zašklebíme se na sebe.

Jiný čas, jiný den.

Sedíme u stolu a čekáme na jídlo.

Buďte zticha, řve na nás Elsa (sestra s dlouhým bílým copem jako Elsa z Frozen).

Už to zas přichází, šeptá na mě Roza.

Co?

Další výbuch.

Má pravdu.

Sestra přijíždí s jídelním vozíkem a třískne s příbory o stůl. Zkušeně si zakrýváme uši. Ale Alex to už nestihl. Spouští se mu tiky, cuká sebou, má křeč a nereaguje. Sestra si toho nevšímá a odchází. Roza chvatně vstane a začne mu masírovat krk, jediné, co zabírá, aby stav přešel. O dva stoly dál sebou Nox začne cukat. Fakt jako řetězová reakce.

Mám knedlík v krku a začínají se mi zas klepat nohy. Naštvaně zafuním. Dneska už ne. Čtyři panické ataky za den mi už stačily. Podívám se s úsměvem na Rozu a prohodím: Včerejší dosavadní rekord sedmi panických atak za den asi nepřekonám. Sestra zas kvůli něčemu zařve a já si automaticky kryju hlavu.

Postel vedle postele, skříňka vedle skříňky. Na pokoji je nás dohromady sedm. Pět přibližně stejně starých osůbek. Markét je třináct. Věčně tančí s mp3 po pokoji, je to naše sluníčko. Nakonec Lucinka, sedmiletá holčička, kterou do tohohle ústavu poslala její úzkostná máma, protože se nechce oblékat.

Pro menší děti jsme tu s Rozou a ostatními jako náhradní rodiče. Radši je sami v klidu poprosíme, aby něco udělaly, než aby na ně sestry křičely věci typu „Pokud se neoblíkneš, tak ti seřežu prdel“. Bez zábran to řeknou dítěti, které je tu proto, že utíkalo z domova, kde mu rodič fyzicky ubližoval.

Nejsmutnější na tom je, že to většině dětí přijde běžné a nediví se, proč na ně někdo křičí. Jsou na to zvyklé. Já už skoro taky.

dutina
vyplněná vatou aby zakryla díry
mezi lebkou a vlasy
jsou to pouze milimetry masa a cév

zelektrizované vlasy
ležením na polštáři?
nebo spíš šokem z toho množství křiku
a pětkrát rozsvíceného světla do ksichtu

důlek vyležený v matraci
od desítek rozlámaných duší,
které tam ležely přede mnou

Často jsem se probudila se zvláštním pocitem a útržkem vzpomínky. V Opařanech jsem nesnášela sprchování, protože tam většinou nebyla teplá voda, pokud člověk nešel první. Sprchovalo se odpoledne, po šesté to už nebylo povolené. A soukromí bylo neznámé slovo, do sprch se chodilo po trojicích a to, že se přiřítila sestra, když jsme byly nahé, se dělo každou chvíli.

Po návratu domů se mi některé vzpomínky z Opařan vracely do snů a každodenní reality. Šest měsíců po odchodu mi stále dělá problém se sprchovat. Nemám ráda tu nahotu a moje tělo mě znechucuje.

z té nahoty
se v tichu samoty
zalknu bezmocí
tělesnost mé kostry
mě svojí plasticitou ochromuje

sledují mě tisíce očí
navrch toho
mě chce spolknout
ten konec jazyka
který jsi polkla

S Rozou jsem se bavila o tom, že po odjezdu, pokaždé když se šla sprchovat, checkovala svoje tělo a hledala jizvy a škrábance, tak jak to dělaly sestry.

jizvy se pomalu zacelují
tvoří strupy
šednou
poté začínají blednout
a stále více se podobat okolní kůži
jako by se nic nestalo
zmizela jakákoli stopa
památka
na to období
čas
na ty ostré věci
protože řezat se do vlastní kůže ti
ve výsledku nepomůže

Ve vaně

Lucinka zase brečí, už nemůžu.

Šla jsem za sestrami a řekla jim to. Pořádně na to ani nereagovaly, tak jsem se naštvala a prohlásila jsem: „Snad jediné místo, kde je klid, je koupelna. Tak já půjdu prostě do koupelny.“ Vzala jsem Rozu s sebou, demonstrativně jsme prošly kolem nich a šly si sednout do vany.

Pak tam za námi přišly sestry a divily se, co tam děláme. Házely po nás podezřívavé pohledy. Nakonec nám tam dovolily zůstat pod podmínkou, že nás budou chodit kontrolovat.

Zeptala jsem se Rozy, proč nás ksakru potřebují chodit kontrolovat, co si myslí, že budem dělat? Vysvětlila mi, že se v psychárnách někdy lidi snaží hromadně ukončit.

šachy se smrtí
smrtící tanec
štvanec
černá nebo bílá
ráno zase svítá
šach mat
životní zvrat
strach
srdeční stah
ruka
zažívá muka
táhne královnou

Alžběta Buš

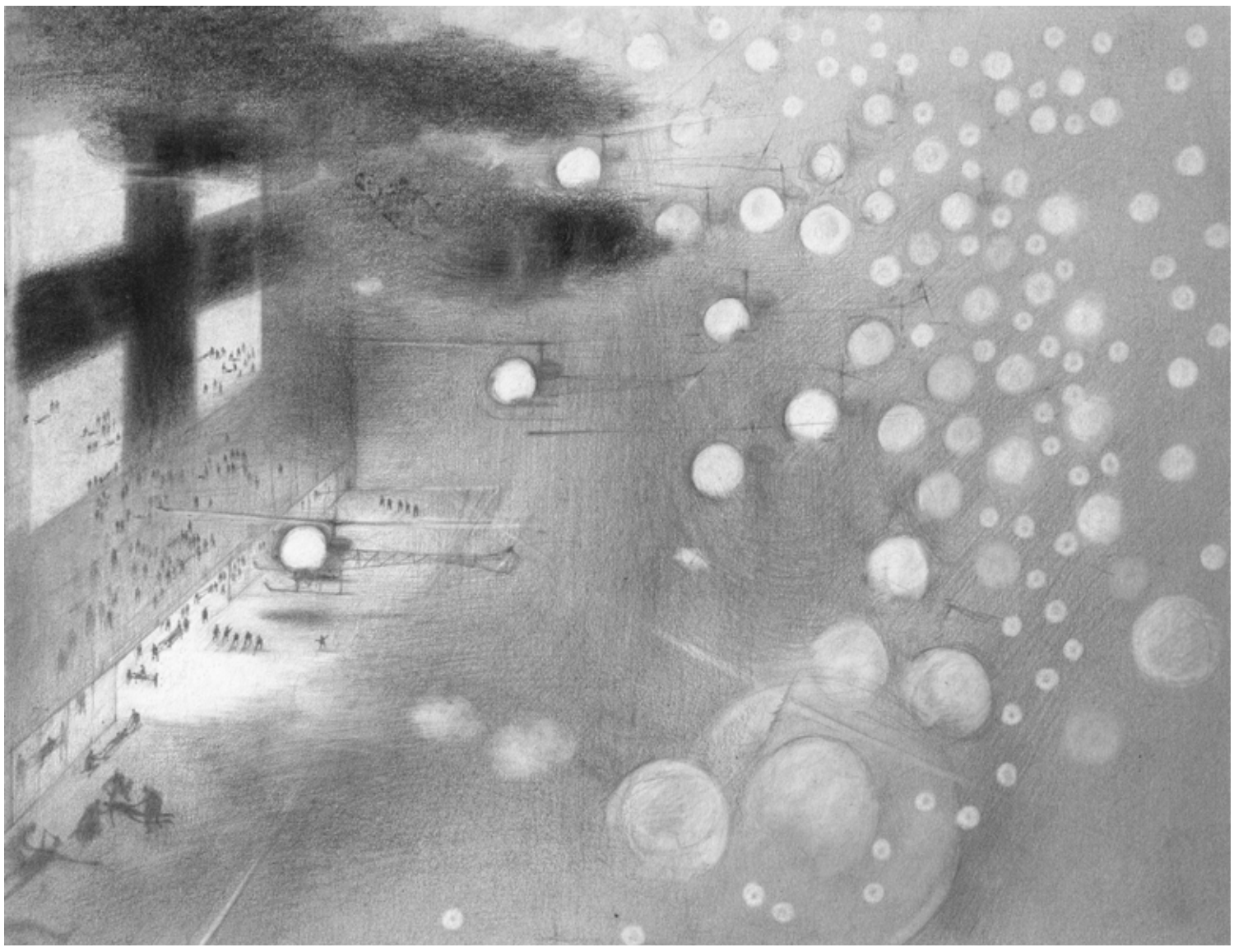
pak mizí tmou
pod pláštěm nejistoty

Pak přišla ještě sestra Martinka a zeptala se Rozy: „Co se děje? Máš úplně rudý oči.“
Já jí odpovídám: „Brečela“ a musím skousnout vnitřky tváří, abych se nezačala usmívat.
„Ne, to je v pohodě, nic se neděje, jenom jsem už vyčerpaná,“ říká Roza.
Den předtím si ze mě dělala legraci, že vůbec nepoznám, kdy je zhulená. Pak mi vysvětlila, že když jsou lidi zhulený, tak mají červené oči.

chodím pořád a stále dokola
a nevím, jak ti to říct
že se v tobě poznávám
a proč ti to vlastně říct
že mi na tobě záleží
nechci, abys skončila jako já a ti další
že tě miluju
bojím se ti to říct
že chci, abys věděla
že tě někdo může mít rád
že nechci, aby ty fáze končily na hraně střechy
že slýchám pořád a dokola ve své hlavě
že tím nic nevyřešíš

„Rozi, za týden tě budou propouštět, neudělej žádnou kravinu,“ řekla sestra. Ta starostlivost, se kterou to vyslovila, mě dojala.

v hloubce srdce jsou ty sestry laskavé duše
systém, kde jim pořádně neplatí
nechává je pracovat přesčasy
udělá z většiny z nich bachařky
které křikem rozdávají rozkazy



Ilustrace Nikola Čulík

Rajčatová červeň

Seděly jsme v kruhu a jako každé ráno jsme sdílely, co jsme dělaly předchozí den.
Přišla řada na Annu. Byla tu nová, asi týden.
Anna: „Včera jsem byla na pohotovosti. Zase jsem se pokusila podřezat.“
Ztuhla jsem, celé moje tělo zmrzlo. Jak někdo může mluvit o pokusu zabít se stejně, jako kdyby říkala, jestli k snídani měla chleba s máslem nebo marmeládou?

žiletky a ořezávátka
tužky a nůžky
holýma rukama si ty
kamenné ostny
kovové hobliny
cpu pod nohy

sešeřilo se nad mlýny
které melou z posledního
tu mouku
z těch tělíček polámaného žita
se stmívá
ta žitá zkušenost

sešlost duchů a panen zahalených v červeném
zabalených do šedých mraků samoty
v Makru si kupují lahve rumu
na vlastní sebeobětování

Obsah žaludku

Je čas oběda.
Sedím před rajčatovými těstovinami a koukám na ně. Nikdy v životě pro mě nebylo jezení oběda tak náročné. Úplně cítím z ostatních, jak se stupňuje napětí, čím je vozík s jídlem blíž. Jakmile si sednu, vidím v Janině pohledu zděšení. Naty vedle ní má už v očích slzy.
Pomalu přežvykuju těstovinu, pak ji rychle spolknu a dám si do úst další sousto. Čím dřív to sním, tím dřív odejdu.

táta jí maso
já suchý chleba
naše hodnoty jako bych snědla
nejde mi jíst
cítím se úzkostně
jíst
je povinnost
závazek k přežití
ale nejíst jídlo
jak libá vůně
změnění mého těla
změna
jak stěna
rovná
beztvará
když se přistihuju, že čtu množství
cukru v sušenkách

zavírám oči
cosi
se ve mně pohlo
z naprostého odpojení od svého těla
jako bych se do něj vrátila
spatřila
že ten pocit je nelibý
že začínám víc chápat lidi
kteří by se nejraději celí změnili
vyprázdnili obsah žaludku během vteřiny
a pak znova a dokola

Na střeše

Když jsme byly v Opařanech, dělaly jsme si legraci, že až nás propustí, sejdem se a společně si zapálíme cígo.
Ted s Rozou sedím před kavárnou v Táboře a povídáme si.
Roza: Přemýšlím o pokusech, myslíš, že lidi, co se předávkují po patnácté, se doopravdy chtějí zabít, nebo to je spíš volání o pomoc? Neříkej mi, že po patnácté si neumíš vyměřit, kolik toho máš spolykat, aby ses zabila.
Já: Actually nevím, taky jsem se nad tím v psychárně zamýšlela. Vždycky když mi přišlo, že se chci zabít, tak mě napadalo skočit z paneláku nebo pod metro. Dost mě v Opařanech překvapilo, kolik lidí se předávkovalo.

spolu jsme byly na střeše
ze které jsem někdy snila skočit
nebudu se nikoho prosit
co mám dělat se svým životem
osm pater
samé byty
ta vzdálenost jde překonat pár lety
skákání z paneláku
není jak sednout si do padáku
vždycky si tak říkám
co mě dělí od smrti
jak to
že jsem se neodvážila to někdy zkusit
proč jiný lidi
se pokusili vzít si život
a já tu sedím
a přemýšlím nad tím
co je moje zlost
ta samá střecha
na ní teď sedím
přemýšlím
co s tou prázdnotou
dutinou v břiše
do které se vlnou křeče smutku
periody
zlomím a znovu brečím

* * *

Pokaždé když jsem se bavila s terapeutkou o sebevražedných myšlenkách, zeptala se mě, co se mi na životě líbí. Ta otázka mě hrozně frustrovala, protože mi to připomínalo hlášky mých rodičů: „Zkus se na to dívat z tý lepší stránky…“
Myslela jsem si, že terapeutka míří tou otázkou podobným směrem. Když jsem jí řekla, že mě ten dotaz frustruje, odpověděla mi: „To nebyl účel, jenom mi připadá, že máš ve svým životě hrozně moc věcí, který tě baví a naplňují, a přijde mi fajn si je připomenout.“

proč setrvávám na tomto světě
kvůli vánku
slunci na tváři
kvůli umění
kvůli matcha čokoládě
kvůli lidem a těm hlubokým
rozhovorům s nimi
kvůli těm spirálám hlíny
které odlétají od hrnku
kvůli moři
šumění vln
kvůli vrnění koček
starému oblečení v sekáčích
kvůli psacímu stroji
kvůli fotkám z analogu
kvůli lesům
mechu a houbám
kvůli dešti
kvůli poezii
kvůli tobě
kvůli sobě

Alžběta Buš *(nar. 2006) je multimediální umělectvo. Studuje na Střední ScioŠkole v pražských Holešovicích. Ve své tvorbě reflektuje témata jako klimatická krize, sociální nerovnosti, queer problematika nebo psychické zdraví. Kromě toho tráví čas hlubokými rozhovory s kámošstvem nebo drbáním koček.*

Prázdné budoucnosti

Výstava o globálním developmentu

Ve filmu Overcast nás zpustlým městem provází ornitoložka. Foto VI PER

Interdisciplinární výzkumnice a filmařka Michaela Büsse uvedla letos v září v pražské Galerii VI PER výstavu zaměřenou na opuštěné developerské projekty v jihovýchodní Asii. Ve svých instalacích autorka poukazuje na to, že i zdánlivě lokální aktivity jsou nedílnou součástí pohybů globálního kapitálu.

SOFIE GJURIČOVÁ

Pokud se hlouběji zajímáte o velkoplošné stavební projekty, všimnete si rozdílného užívání slova „development“ v závislosti na lokalitě a původu autora či autorky. Ve středoevropském kontextu označujeme jako „developerský“ nejčastěji komerční stavební projekt, který povětšinou stavíme do protikladu ke snaze stavět udržitelně, a ne v první řadě generovat zisk. V kontextech nám vzdálenějších, jaký představují megaprojekty napříč Asií, Afrikou, Jižní Amerikou či obecně v zemích globálního Jihu, použití tohoto slova vyplývá spíše ze samotného slovesa *develop* (rozvíjet, pokročit). S více či méně vážnými ekologickými dopady jsou „developovány“ pouště, lesy, pobřeží i vodní plochy, přičemž se na tyto projekty coby ekologicky smýšlející Evropané často díváme svrchu. Na vysoušených pobřežích či zavlažovaných pouštích rostou mrakodrapy, kanceláře a obchodní centra snažící se přitáhnout mezinárodní kapitál. Téměř vždy za nimi ale stojí také snaha vymanit se z komplikovaných místních realit, touha dostat se ve zběsilém závodě globálních ekonomik o krok dál, a to sázkou na riskantní ekonomický záměr.

Výstava *Vacant Futures: Architectures of Desire and Abandonment* (Prázdné budoucnosti. Architektury tužeb a opuštěnosti), kterou připravila Michaela Büsse pro Galerii VI PER, ukazuje křehkost těchto představ na příkladech malajsijských eco-smart měst, která zůstala z velké části opuštěná.

Mocná šablona

Aktivity karlínské Galerie VI PER jsou v oboru už dostatečně známé – pod kurátorským vedením Ireny Lehkoživové a Barbory Špičákové se v ní od roku 2016 odehrávají výstavy, přednášky, projekce a další akce zaměřené na architekturu v širokém slova smyslu a na její provázanost s různými společenskými fenomény. Každoročně zde vystavují lokální i zahraniční tvůrci a tvůrkyně z oblastí volného umění, architektury či teorie, mezi něž se řadí i Michaela Büsse. Interdisciplinární výzkumnice a filmařka je postdoktorandkou na Technické univerzitě v Drážďanech a ve svém výzkumu se zaměřuje na spekulativní urbanismus, energetickou transformaci a jejich dopady na změnu klimatu.

Výstavu uvádí velkorysá koláž poskládaná z desítek vizuálů výškových budov protkaných vertikálními zahradami, které jako by svou vzdušností odporovaly fyzikálním zákonům. Architektonický render (tedy fotorealistický 3D obraz architektonického návrhu) se v posledním desetiletí stal nejdůležitějším způsobem, jak urbanistické projekty představit veřejnosti. Büsse mluví o renderu jako o šabloně – jako o „zkratce“ či spojnici mezi slibem a realitou, která přitahuje investice, ale neumožňuje kritický odstup. Zajímavá je v tomto ohledu stále více generická estetika renderu. Při vstupu do galerie na první pohled nepoznáme, že se díváme na tisíce kilometrů vzdálená, nebo dokonce zcela smyšlená města. Vizuál se sluncem zalitou oblohou, bujnou zelení a spokojeně působícími lidskými postavami se stal globální normou, a tím i mocnou politickou zbraní – obraz se stává městem, město obrazem, a na pochyby o dokonalé budoucnosti není prostor.

Bílí sloni

Büsse se touto zplošťující optikou renderingu dívá na dva konkrétní případy developmentů na uměle vysoušených pobřežích jihovýchodní Asie, a to ve filmech *White Elephant* (2022) a *Overcast* (2025). Označení „bílý slon“ se v jihovýchodní Asii používá pro majetek nebo dar, jehož údržba je dražší než jeho hodnota, a říká se tak také nákladným projektům, které nepřinesou očekávané výsledky. Ve snímku *White Elephant* proti sobě autorka staví očekávání a realitu projektu Melaka Gateway. Marketingová kampaň tohoto plánovaného středobodu logistiky, cestovního ruchu a trhu s nemovitostmi slibovala navrátit Melaku na mapu globálního obchodu, starobylé přístavní město totiž po staletí tvořilo strategický uzel na čínské námořní „Hedvábné stezce“. Zvláštní důraz je kladen na projev zakladatelky projektu Datuk Michelle Ong, která v něm popisuje skromné poměry, z nichž pochází, a s pýchou v očích projekt prezentuje jako způsob, jímž zvýší prestiž Melaky a vytvoří nové pracovní příležitosti pro místní. Čínská vláda ale ještě před začátkem výstavby přeorientovala svůj zájem na jiné lokality, což spolu s důsledky koronavirové pandemie vedlo ke krachu projektu. Po třpytivém příslibu tak na místě zůstaly jen přízračné písečné valy.

Snímek *Overcast* vyznívá poněkud pozitivněji. Také eco-smart projekt Forrest City, vlajková loď malajsijských udržitelných měst, měl na pobřeží nedaleko Singapuru přilákat zahraniční, zejména čínské rezidenty. Na písečné navážce uprostřed moře tu sice skutečně vyrostly desítky výškových budov plných zeleně, z naprosté většiny ale zůstávají neobydlené. Ve filmu nás zpustlým městem provází ornitoložka a ukazuje, že koncepce města jako kontrolované, do sebe uzavřené zóny může mít na přírodu kupodivu pozitivní dopad. Na plážích, pomalu podléhajících erozi, i ve vertikálních zahradách, které se vymykají kontrole, bují rostliny a žijí zvířata, jimž se na uměle vytvořeném ostrově skvěle daří.

Výstavu doplňují fotografie z terénního výzkumu Michaely Büsse v Malajsii, Vietnamu, Kambodži a Singapuru, které zachycují těžbu písku, po vodě nejpoužívanějšího materiálu na světě. Krajinu developeři podobně jako písek přesýpají z jednoho místa na druhé, a mění tak podobu měst, ostrovů i celých oblastí, na jejichž okraji zůstává rozrytá měsíční krajina.

Globální standard

Melaka Gateway i Forrest City nyní čekají sekundární, o poznání méně ambiciózní revitalizace. I tak budou navždy připomínat, že developerské megaprojekty jsou sázkou na jednu kartu a že mohou jednoduše selhat. Pro příklad ostatně nemusíme chodit daleko – v srbském Bělehradě roste na podmáčeném, nestabilním břehu Sávy, kde se po staletí nestavělo, luxusní čtvrť Belgrade Waterfront. Projekt, který zcela ignoruje městské panorama a v němž jsou ceny nastaveny tak, že si nemovitosti mohou dovolit pouze zahraniční investoři, se stal symbolem odtržení vládnoucí vrstvy od reality bělehradské nižší a střední třídy, jež stojí v čele současných protivládních protestů.

Mezinárodní charakter výstav, které se v Galerii VI PER v posledních dvou letech odehrávají, se v některých případech podařilo kurátorským doplněním nebo výběrem děl propojit s místní, karlínskou realitou. Takové ambice výstava *Vacant Futures* nemá; možná ale právě díky odlišnosti jihoasijského a lokálního kontextu se Michaele Büsse podařilo vykreslit některé nečekaně podobné znaky: globální standard nablýskaných architektonických vizualizací i rétoriky, jakou se o modernizačních projektech mluví.

Michaela Büsse přibližuje jinou, nám v lecčem vzdálenou podobu překotného developmentu v zemích globálního Jihu, poháněného obrovskými, ale kolísavými investicemi. Přestože se tyto projekty na první pohled zdají odtržené od západních realitních trhů, stojí za jejich neúspěchem často celosvětové trendy a fluktuace globálního kapitálu. Je dobré si přiznat, že kupříkladu snaha držet krok s masivním exportem z Číny se týká i nás, a zůstává tedy otázkou, do jaké míry můžeme lidem žijícím v komplikovaných podmínkách jihovýchodní Asie jejich představy o prosperitě vyčítat.

Autorka je architektka.

Vacant Futures: Architectures of Desire and Abandonment. Galerie VI PER, Praha, 24. 9. – 15. 11. 2025.

Muskův boj proti Wikipedii

Grokipedia a její ruský předobraz

Letos v říjnu Elon Musk oznámil, že jeho společnost pracuje na alternativě k Wikipedii. Své rozhodnutí obhajuje tím, že jde o nezbytný krok, díky němuž jeho startupová společnost xAi porozumí vesmíru. Skutečnou motivací je ale spíše miliardářův strach z občanské společnosti a volně dostupných nezkreslených informací.

ROMAN VYŠANSKÝ

Wikipedie byla založena v roce 2001 podnikatelem a aktivistou Jimmym Walesem a filosofem Larrym Sangerem. Základní myšlenkou bylo – a stále je – umožnit co nejvíce lidem dostat se k informacím a znalostem. A to bez reklam, neboť slovy Wikipedie má být „chrámem mysli“: „A v chrámu nejsou žádné billboardy.“ Za čtyřiadvacet let okolo všech jazykových mutací největší internetové encyklopedie vznikly komunity lidí, kteří vytvářejí hesla, případně je editují. Wikipedie přitom stále funguje na dobrovolné bázi a nehierarchicky – s trochou nadsázky by se dalo říct, že v současnosti jde o jedinou funkční anarchii. Ačkoliv se o správu a financování encyklopedie stará Wikimedia Foundation se sídlem v San Francisku, do samotných hesel nesmí zasahovat.

Výsledkem je médium, které není závislé na žádném oligarchovi a je tvořeno pouze lidmi pro lidi. Nejspíš i proto je Wikipedie v diktaturách zakázána či omezována. Od Turecka, kde blokování Wikipedie zastavil až Ústavní soud, po Rusko, kde místní odnož Wikimedia Foundation čelí vysokým pokutám cenzurního úřadu Roskomnadzor. V prosinci 2022 byl dokonce v Bělorusku zatčen Mark Bernstein, editor ruskojazyčné Wikipedie, za „šíření falešných protiruských informací“.

Za oponou

Plán Elona Muska na vytvoření vlastní encyklopedie, takzvané Grokipedie (podle AI asistenta Groka, fungujícího na síti X), se nezrodil ze dne na den, jak to u tohoto excentrického oligarchy občas bývá. Jde o součást jeho dlouhodobého boje proti Wikipedii. Už v roce 2023 se Musk podivoval, proč Jimmy Wales potřebuje peníze na správu Wikipedie, a následně mu nabídl miliardu dolarů, pokud encyklopedii přejmenuje na „Dickipedii“. Koncem roku 2024 pak vyzýval na své sociální síti X, aby lidé na provoz Wikipedie nepřispívali, neboť se prý posunula příliš doleva. Nazval ji dokonce „Wokepedií“. Jeho výzvy k bojkotu nicméně platformě pomohly. Zatímco do té doby se dary pohybovaly mezi 800 a 900 tisíci dolarů za den, během tří dnů po Muskově výzvě se podařilo vybrat přes 4,4 milionu dolarů.

Důvod Muskovy zášti k Wikipedii je zřejmý: o technologickém magnátovi a oblíbené postavě krajní pravice totiž wikipedisté zdaleka nepíší jen pozitivně. Na anglojazyčné Wikipedii nalezneme informace o jeho porušování covidových pravidel, šíření dezinformací, konspiračních teorií a far-right propagandy nebo o protestech proti jeho působení v administrativě Donalda Trumpa. Na Wikipedii je také podrobně popsán vývoj sociální sítě Twitter po Muskově akvizici nebo kauza Muskova hajlování během Trumpovy druhé inaugurace. Tyto informace ovšem podrývají Muskovu dlouhodobou snahu o budování kultu osobnosti s image trendy technologického magnáta a vynálezce, který se snaží o zlepšení světa a pochopení vesmíru. Stačí totiž letmý pohled za oponu, aby bylo jasné, že Musk žádný altruista není. Ostatně pracovní podmínky v jeho továrnách nejsou podle výpovědí zaměstnanců o nic lepší než ve skladech Amazonu. Příznačné je, že ve chvíli, kdy tyto informace vypluly na povrch, spustil majitel Tesly a SpaceX virtuální lynč novináře, který s informacemi přišel jako první.

Kontroverze

Přivést na svět alternativní encyklopedii, která by byla protiváhou Wikipedie, ovšem není původní Muskův nápad. Už v roce 2019 investovala Ruská federace téměř dvě miliardy rublů do vlastní encyklopedie, jež měla konkurovat Wikipedii. Důvod byl téměř identický jako v případě Muska: cílem údajně bylo zabránit „šíření nepravdivých či zkreslených zpráv“. Encyklopedie Ruwiki byla spuštěna v roce 2023, avšak čtenáři se dočkali pouze vykradených hesel z původní Wikipedie – pochopitelně bez článků o válce na Ukrajině, vzpouře Wagnerovy skupiny a podobně. Rozdíl oproti původní ruskojazyčné verzi je také v tom, že Ruwiki nemůže editovat každý, nýbrž pouze vládou schválení editoři, čímž zaniká demokratický rozměr Wikipedie jako komunitního projektu.

Zatímco v Rusku k editaci a psaní hesel pouštějí jen poslušné editory, podle Muskovy představy bude jejich práci dělat Grok, tedy AI robot stvořený v roce 2023 a implementovaný nejen do sociální sítě X, ale i do aut značky Tesla. I Grok má přitom za sebou řadu kontroverzí – byl například využíván k hledání antitrumpovských a antimuskovských názorů v Agentuře pro ochranu životního prostředí nebo šířil konspirační teorii o genocidě bílých obyvatel v Jižní Africe (kterou dříve Musk zastával). Letos v červenci pak Musk nechal Groka upravit, aby nebyl „příliš liberální“, načež se o čtyři dny později ukázalo, že robot adoruje Adolfa Hitlera, nebo se za něj dokonce sám označuje. Ve stejné době Grok útočil na Donalda Tuska, kterého prohlásil za „pokryteckého hajzla, jenž líže zadek Angele Merkelové a Bruselu“, a popisoval předsedu polské vlády a jeho manželku při různých sexuálních praktikách. Robot tak v podstatě kopíroval výpady Elona Muska proti evropskému Aktu o digitálních službách, který měl regulovat velké internetové giganty.

Můžeme věřit Grokovi?

Lze po těchto excesech, které se staly během pouhých několika měsíců, věřit Grokovi, že při budování Grokipedie nebude přihlížet k názorům svého tvůrce? Nejspíše ne. Technologický oligarcha vznikem Grokipedie sleduje podobné cíle jako Rusko v případě Ruwiki: vytvořit si monopol na informace, a zabránit tak tomu, aby byly na encyklopedii se stamilionovou návštěvností publikovány „nesprávné názory“. Tedy zejména ty, které obsahují kritiku jeho osoby, jeho firem nebo jeho vidění světa. V praxi to znamená blokování informací o diverzitě, LGBTQ+ právech nebo levicových myšlenkách, případně generování pozitivně laděných hesel o autoritářských režimech či osobě samotného Muska.

V době vzniku tohoto textu ještě Grokipedia nespatřila světlo světa. Jedno je však jisté: Elon Musk má strach z nezávislé občanské společnosti, která edituje Wikipedii, a je odhodlán proti ní bojovat.

Autor studuje historii.

Elon Musk s argentinským prezidentem Javierem Mileiem na konzervativní konferenci CPAC v roce 2025. Foto Gage Skidmore (CC BY-SA 2.0)

Filosofie jako instrument

Hledání smyslu života s Iddem Landauem

Tázání se po smyslu bytí patří k zásadním aspektům lidské existence. Nově přeložená kniha izraelského filosofa Idda Landaua nám předkládá řadu otázek i odpovědí spojených právě s hledáním smyslu života v nedokonalém světě, a přitom se nevyhýbá ani praktickým doporučením.

FILIP VOSTAL

Mezi charakteristické rysy helénismu patřila skutečnost, že filosofické uvažování bylo posuzováno jako praktický instrument s potenciálem pomoct lidem vést lepší život. Třeba Epikuros nabídl argumenty k překonání strachu ze smrti, Seneca zase ukazoval, jak překonat frustraci a zlobu. Tento způsob uvažování soudobá filosofie téměř opustila. Filosofové obvykle píší pro své akademické kolegy a praktické životní příručky přenechali náboženským myslitelům, psychologům či autorům self-help literatury.

Kniha izraelského myslitele Idda Landaua *Hledání smyslu v nedokonalém světě* (Finding Meaning in an Imperfect World, 2017) je osvěžující výjimkou z tohoto pravidla. Hlavním cílem díla je zpochybnění předpokladů a argumentů, které vedou člověka k závěru, že život není smysluplný. Zatímco většina nedávných filosofických prací o smysluplnosti života je velmi teoretická, Landauova kniha je přístupná každému, kdo má starost o hodnotu svého života.

Věc míry

Na jednom z Landauových úvodních seminářů jeden ze studentů filosofovi naznačil, že téma, které řeší, je bezpředmětné, protože život postrádá jakýkoliv smysl. Následovala diskuse, během níž se Landauovi podařilo přimět studenta jeho stanovisko dál promýšlet. A právě toto střetnutí ho přivedlo k myšlence, že filosofické diskuse o smyslu života by i dnes mohly být užitečné.

Landau vyjasňuje, co vlastně spojením „smysl života“ míní. Ke smyslu existují dva přístupy: jednak interpretativně-explanatorní (Jaký je smysl tohoto díla?), jednak evaluační (Toto dílo pro mne mnoho znamená). Vysvětluje, že starost o smysl života je spíše otázkou hodnoty našich životů než předmětem porozumění a pochopení – aspekty hodnoty spočívají například v začlenění se do života v kapitalistické modernitě. Předkládá pak až právní hypotézu, že smysluplný život je ten, ve kterém je dostatečný počet aspektů hodnoty, kdežto život beze smyslu je takový, v němž naopak tyto aspekty chybějí. Smysl je tedy věcí míry a mění se v čase – některé aspekty života mohou být smysluplné, i když jim nechceme věnovat veškerý čas.

Velká část Landauovy knihy představuje systematickou analýzu následujících premis, které často vedou k závěru, že lidský život nemá smysl: Většina z nás nedokáže dosáhnout virtuozity nebo výjimečných úspěchů. Všichni nakonec přestaneme existovat. Cokoliv děláme, je zanedbatelné, jakmile na to nahlížíme z kosmické perspektivy. Nemáme svobodnou vůli a mnohé z našich životů je určeno slepou náhodou. Nic nevíme s jistotou. Nic nemůže být objektivně pravdivé nebo nezpochybnitelně hodnotné. Život je plný utrpení. Na světě je spousta zla… Při uvažování o těchto tvrzeních Landau používá dvousměrnou strategii: nejdřív zpochybňuje jejich pravdivost; poté tvrdí, že i když mohou být pravdivé, mohou být zároveň kompatibilní se smysluplnými životy. Nedokonalost našeho světa totiž nepodkopává veškerý smysl našich životů. Jinak řečeno, pro většinu z nás je možné žít smysluplný život ve světě, který není dokonalý.

Cestou deliberace

Po vysvětlení toho, proč lidé podhodnocují smysl svého života, následuje nejpraktičtější část knihy. Landau se v ní zaměřuje na dvě strategie, jak zvýšit smysl našich životů: „identifikaci“ a „rozpoznání“. Identifikace je proces, kterým člověk objevuje, co je (nebo by mohlo být) smysluplné. Takovou deliberaci, tedy nikdy neutuchající hledání smysluplnosti života a světa, velmi usnadňuje užitečný seznam otázek, které umožňují odstup a adopci impulsů, jež radikálně revidují nejen životy jednotlivců, ale i celé společnosti v její komplexitě a rozmanitosti. Rozpoznání je pak věcí nacházení emočního smyslu našich životů. Zdroje smyslu je možné rozpoznat i bez plného „tušení“ nebo „cítění“ smysluplnosti. Rozpoznání smyslu znamená překonání znecitlivění ke smyslu – a Landau předkládá několik nápadů, jak toho dosáhnout.

Popisuje například, jak otec na pohřbu svého předčasně zemřelého syna dal najevo vděčnost za čas, který spolu strávili. Právě náš potenciál rozpoznat smysluplnost minulých věcí je důvodem odmítnutí myšlenky, že by se člověk měl snažit žít v přítomnosti. Následně Landau probírá naši tendenci „estetizovat“ své zážitky z návštěvy muzea. Také estetizace naší zkušenosti nám totiž pomáhá nacházet smysl lidského bytí a existence. Podle autora můžeme tento přístup „exportovat“ do světa kolem nás, a rozvíjet tak svoji citlivost ke kráse i dalším hodnotám v našich životech.

Dalším předmětem Landauovy diskuse je soutěživost a nesouměřitelnost hodnot. Zde analyzuje mýtus o Sisyfovi jakožto metaforu našich životů. Za zmínku stojí také jeho reakce na Epikura či Lucretia nebo autorovo tvrzení, že smysl je možný pouze při absenci náboženských hodnot. Landauův výklad o existencialistických tématech je pozoruhodný, nutno ovšem podotknout, že jeho propozice o smyslu života jsou nezřídka vágní – minimálně z hlediska filosofických standardů. Možná je to ovšem dáno snahou oslovit co nejširší publikum.

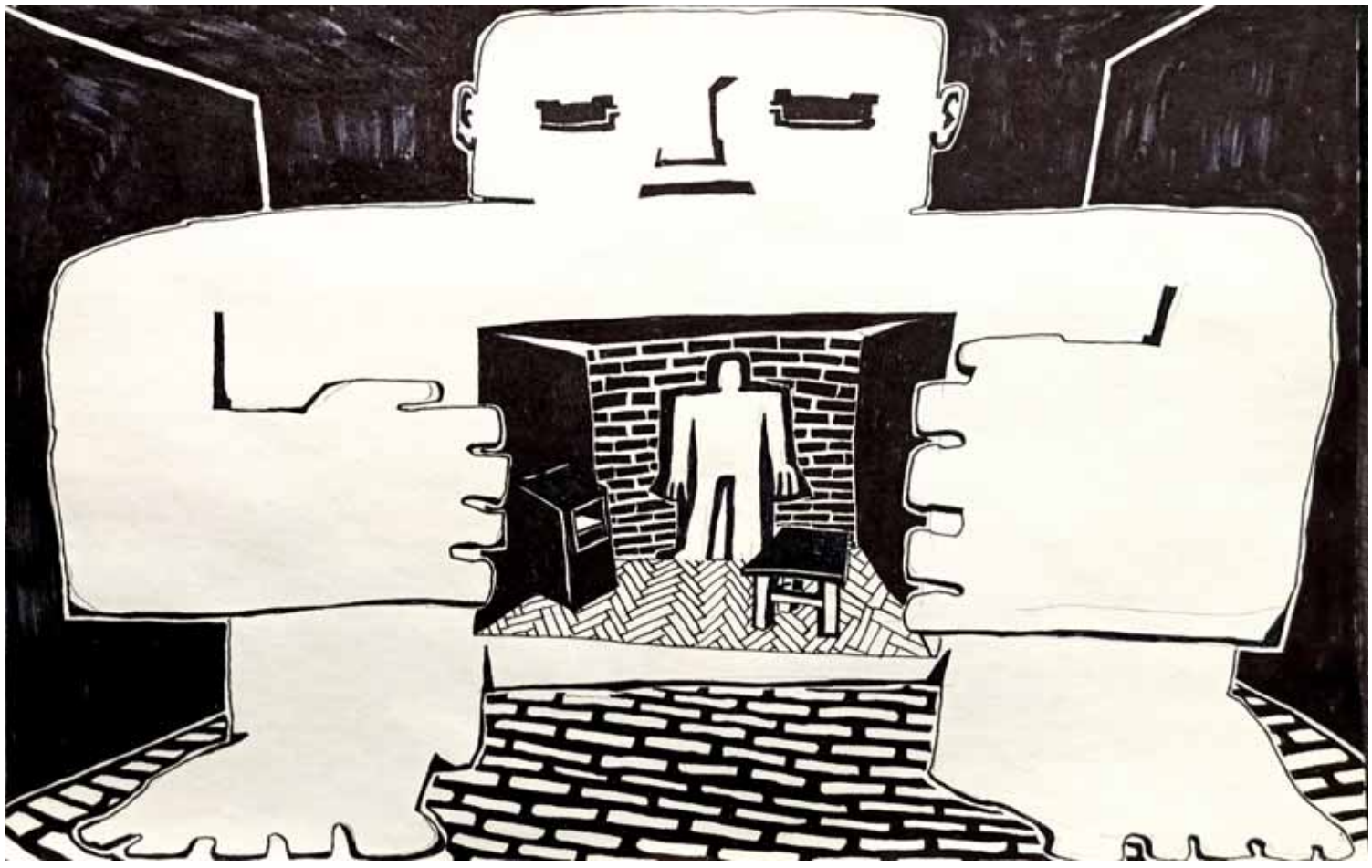
Časová autonomie

Landauova propozice, že smysl je věcí hodnoty, provokuje k množství otázek. Součástí našich životů totiž pravděpodobně může být řada hodnotných věcí, a přesto jako by život samotný postrádal smysl. Ten často nalézáme až v jeho (kolektivním) přesahu. Pokud náš příbuzný například získá Nobelovu cenu míru, může to vnést do našeho života pocit velké hodnoty. Aby se tak ale stalo, musíme nejprve přijít s vlastním podílem na tomto úspěchu, třeba v podobě podpory jeho práce. Podobně se zdá být intuitivně pravdivé, že některé způsoby, jak spojit hodnotu s životem jednotlivce, generují více smyslu než jiné.

Jedním z témat, která v knize nejsou explicitně reflektována, je čas. Landau víceméně opomíjí fenomén „sociálního zrychlení“ a jeho nekompatibilitu s ustavováním smysluplnosti života v nedokonalém světě. Taková smysluplnost si totiž žádá nepřerušovanou temporalitu a pravidelný rytmus, který ovšem (například podle sociologa Hartmuta Rosy) mizí. Řešením přitom není zpomalení modernity v podobě hnutí, jako je například Slow Food nebo Slow Academy/Scholarship. Ve frenetické, hyperproduktivní době bychom spíše měli hledat jakousi časovou autonomii, díky níž zůstane zachována možnost rychlosti i pomalosti.

Autor je sociolog.

Iddo Landau: Hledání smyslu v nedokonalém světě.
Přeložil David Černý. Academia, Praha 2024, 272 stran.



Ilustrace Mykhailo Shostak

Příběhy našeho rozdvojení

Naomi Klein nesmlouvavá i empatická

Známá kanadská novinářka Naomi Klein se v nejnovější knize Dvojnice s podtitulem Cesta do Světa za zrcadlem vydala po stopách své jmenovkyně Naomi Wolf. Prozkoumala přitom nejen podoby, jež na sebe bere paralelní internetový vesmír, ale také, jak moc se spolu s ním mění naše společnost.

ONDŘEJ SLAČÁLEK

Naomi Klein po knihách *Bez loga* (1999, česky 2005), *Šoková doktrína* (2007, česky 2010) a *Tím se změní všechno* (2014, česky 2023) vydala mnohem osobnější dílo. Skoro by se mohlo zdát, že prostě propadla obsesi svou slavnou – a problematickou – jmenovkyní Naomi Wolf a napsala o tom knihu (jak Klein vysvětluje, křestní jméno Naomi je relativně vzácné). Ostatně takto text *Dvojnice. Cesta do Světa za zrcadlem* (Doppelganger: A Trip into the Mirror World, 2023) sama občas sebeironicky rámuje. Ve skutečnosti se jí podařilo dostat velmi hluboko hned v několika tématech, která definují naši přítomnost. Tu totiž stále více charakterizuje naše rozdvojování: reprezentují nás avataři, kterými se prezentujeme na síti, a do těchto „dvojníků“ projektujeme své ambice, touhy i „lepší já“. Dvojnictví jako by se stalo paradigmatem naší existence.

Příběh dvojnice začíná autorka vyprávět jako příběh ženy, s níž si ji často pletli: feministky a radikálky Naomi Wolf. Bylo to pro ni vždy trochu znejišťující, zejména vzhledem k tomu, že v oslavovaných textech své jmenovkyně nacházela známky povrchnosti. Dokud ale v devadesátých a nultých letech byla Wolf relativně kritickou liberální feministkou, daly se občasné záměny snášet. Klein se mezitím stala známou novinářkou spojenou s alterglobalizačním hnutím a její kniha *Bez loga* byla v jistou dobu biblí boje proti nadnárodním firmám.

Ilustrace Jiří Franta

Žádná další „postpravda“

Mohlo by se zdát, že obě autorky na konci nultých let sblíží podpora hnutí Occupy Wall Street. Ale kdepak. Nejenže Klein pobouřilo, jak neomaleně se Wolf snažila stavět do čela hnutí a formulovat za něj požadavky, když hnutí samo požadavky formulovat odmítalo. Krátce po Occupy Wall Street se navíc Wolf začala radikalizovat. To by radikálce Klein mohlo být sympatické, jenže tenhle druh radikalismu měl podivnou pachuť – od povrchních výkřiků rychle přešel ke konspiračním teoriím. A pak už bylo jen hůř. Zároveň s kritikou a odmítáním liberálů se Wolf začala sbližovat se stále podivnějšími osobnostmi, až během covidu zakotvila v show *Bannon's War Room* (Válečná porada Stevea Bannona), kde se podílela na mobilizaci stoupenců krajní pravice na podporu Trumpa. Jako bývalá představitelka „druhé strany“ byla obzvlášť vítána.

Klein hledá vysvětlení. Částečně je nachází v pojmu „diagonalismus“ historika Quinna Slobodiana a politologa Williama Callisona. Ti popisují, jak se v souvislosti se společenskými krizemi různými segmenty společnosti šíří přesvědčení, že konvenční politika je podvod a spiknutí a že silní jedinci toto spiknutí mohou odhalit a postavit proti němu přirozený řád věcí. Zároveň dochází k informačnímu znejištění: komunikační technologie umožňují neomezené šíření různých verzí reality, propojování dalších a dalších „důkazů“ pro všemožné konspirační teorie. Autorka tuto situaci popisuje s odkazem ke Carrollově *Alence v říši divů*: za zrcadlem bují nový svět, kde neplatí stará pravidla argumentace a ověřování faktů, právě tak jako v něm nejsou jisté ani základní humanistické hodnoty. A nemuseli jsme ani čekat na útok na Kapitol, abychom věděli, že se tento svět z obrazovek rozlévá do fyzické reality.

Někdo může namítnout, že tohle přece známe. Kolik stesků na téma „alternativních faktů“ a „postpravdivé doby“ jsme už slyšeli, kolikrát ohřáta už byla „teorie podkovy“, aby nám objasnila banální moudro, že – slovy Pepy Nose – „kdo jde pořád nalevo, přijde napravo“ a naopak. Jenže tohle není další verze příběhu o postpravdě, v němž zlí postmodernisté ukradli liberálům realitu, a tak tu teď máme Putina a Trumpa… Jenže Klein se od podobných příběhů neliší jen nuancovaným a přesným popisem různých internetových krajin za zrcadlem. Zatímco liberálové tváří v tvář technologicky sycenému průmyslu popírání reality prostě jen aktivují své předsudky (masy byly vždycky hloupé, krajní pravice a krajní levice si jsou vždycky blízko) a utvrzují se v tom, že mají a vždycky měli pravdu (čímž ovšem často ztrácejí většinu toho, co na nich bylo skutečně liberálního), pro Klein je situace náročnější. Znovu a znovu se vrací k tomu, čím vlastně byla Wolf její dvojnicí, v čem se radikální, ale náročně vyrešeršovaná a mnohokrát ověřená kritika Naomi Klein vlastně liší od výkřiků a konspiračních teorií Naomi Wolf. A také, což je ještě náročnější, čeho je boom konspiračních teorií symptomem a proč je pro tolik potřebnou sociální kritiku nepřijatelným jazykem.

Naše společné trauma

Velká část knihy vznikala za covidu a je o covidu. Autorka připomíná jednotlivosti, na které jsme už možná trochu zapomněli – například propojení příznivců krajní pravice, obhájců individuálních svobod a vyznavačů zdravého životního stylu do jednoho šiku nelítostných odpůrců covidových opatření. Především nám ale připomene, že covidová pandemie nebyla jen dvouletou noční můrou, z níž jsme se otřepali a šli dál.

Covid je trauma, které proměnilo naši společnost, a jeho důsledky tu jsou stále s námi, aniž bychom byli schopni je promyslet a popsat. *Dvojnice* je pro mě díky svému věcnému popisu situace i angažovanosti první silnou reflexí toho, v čem jsme žili, prvním dílkem do skládačky, kterou ještě budeme muset složit, abychom si rozuměli. Zároveň nám – tak jako každá dobrá reflexe covidu – připomíná, jak rozdílně tuto dobu různí lidé prožívali. Pro někoho byla izolace peklem, pro jiného snesitelným problémem, někomu sebral fyzické zdraví nebo život blízkého covid, jinému ničila psychické zdraví karanténní opatření. Nerovnosti závisely na očekávatelných předpokladech (bohatství, děti) i zcela nečekaných faktorech. Klein zastává pohled stoupenců covidových opatření, má ale velké pochopení i pro kritiky jejich dopadů.

Jiná židovská tradice

Dvojnice je velmi osobní kniha. Autorka líčí svůj zápas s dvojnicí, popisuje, jaké to je, být rodičem neurodivergentního dítěte, a vrací se také ke svému židovství. Zjišťuje totiž, že právě pro židovské autory je téma dvojnictví důležité. Nečte jen Freuda, na milost bere i Philipa Rotha, ačkoli prý jako studentka mrštila jeho knihou o zeď pokoje s tím, že toho sebestředného neurotika, který bere ženy pouze jako objekt, číst už nikdy nebude. Nyní u něho nachází jeden z nejlepších příspěvků k tématu dvojnictví.

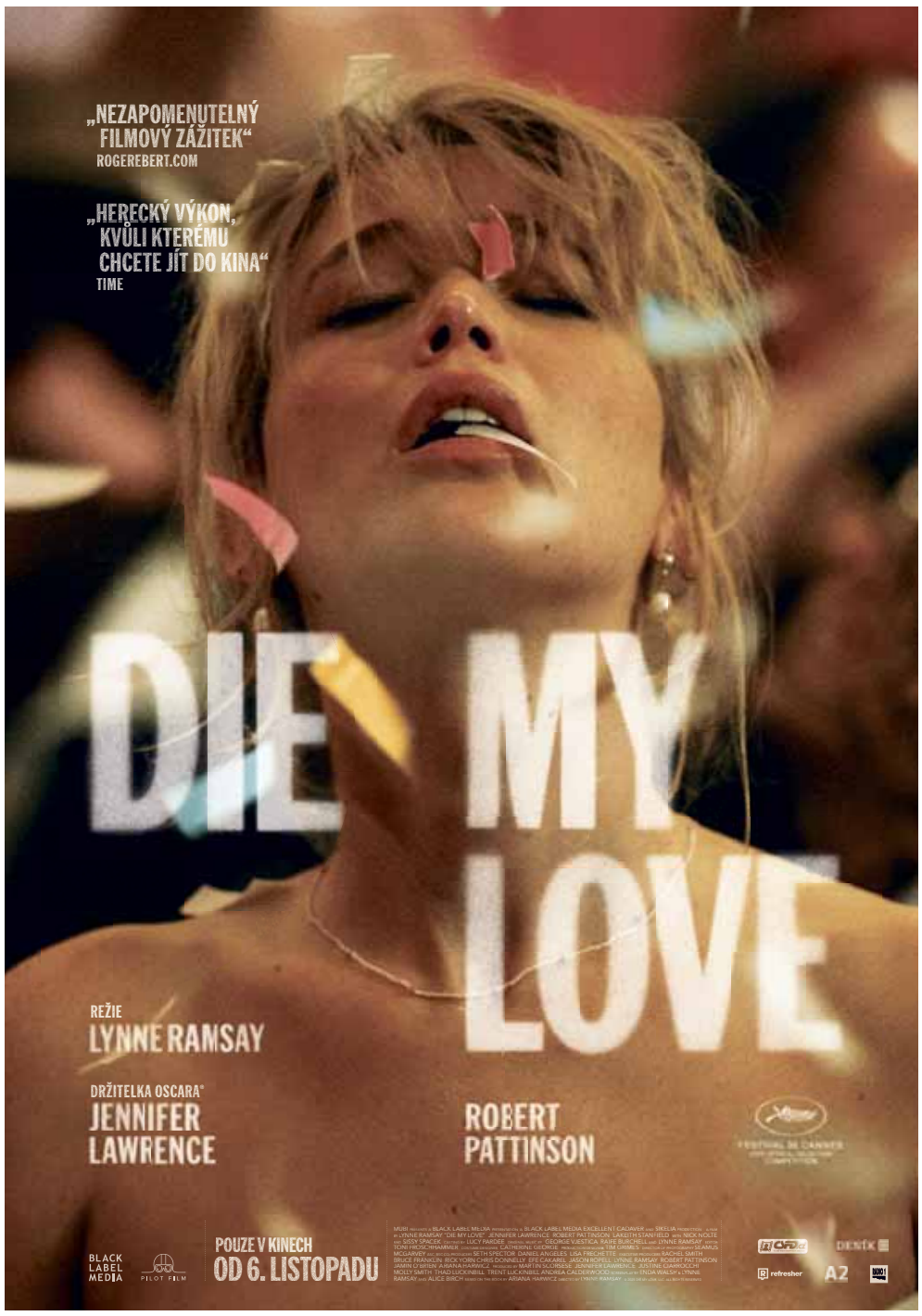
A není divu. K důvodům z minulosti se přidává, že Židé dnes mají svůj vlastní dvojnický problém. Ze sebenenávisti diasporního židovství vznikl sionismus, jakýsi odhodlaný a svalnatý dvojník tradičního diasporního Žida, a rozhodl se, že bude jeho negací. Židé odmítli „nepřirozenou“ a „sebemrzačící“ diasporní existenci a stali se národem jako všechny ostatní. Se svým státem a nacionalismem, se svými válkami proti nepřátelům a se svým etnickým čištěním cizích populací… Právě v této souvislosti je pro Klein důležité znovu poznávat a připomínat jinou židovskou tradici: tradici diasporního židovství a v ní také jeho výrazný socialistický proud.

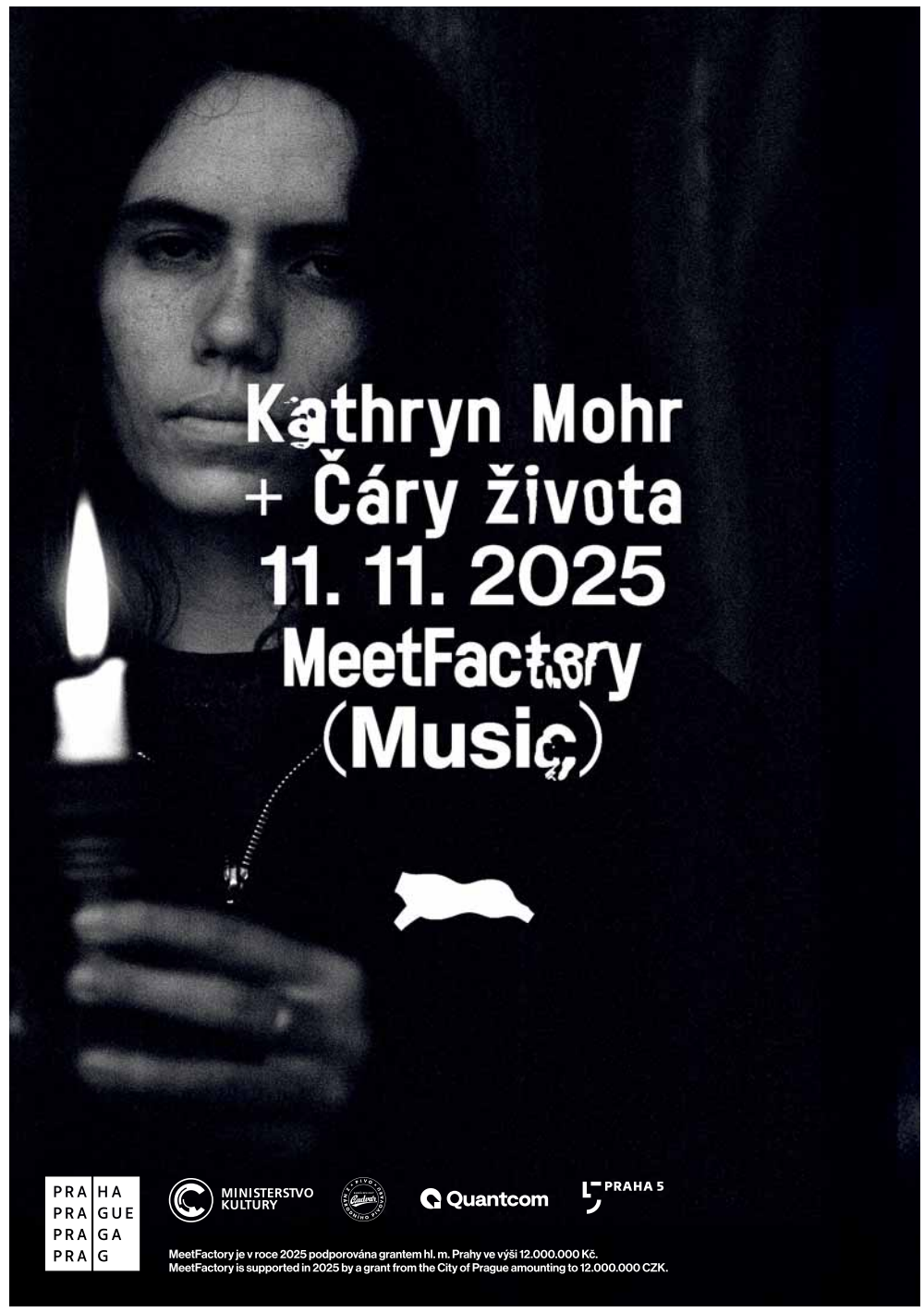
Kniha, která se věnuje konspiračním teoriím, nemohla na židovství nenarazit – Židé byli jejich klíčovým terčem. Podle autorky lze i v tom hledat zdroj myšlení, na něž navazuje: jde jí o analýzu společenských struktur, které způsobují útlak, namísto zdánlivě radikálních, ale ve skutečnosti zkratkovitých a povrchních představ o spiknutí těch u moci. Spolu s představou, že vlastní zkušenost útlaku by nás měla činit citlivými vůči útlaku všech ostatních, je toto klíčový odkaz, který můžeme převzít z židovské tradice, ať už k ní patříme, nebo ne.

Dvojnice Naomi Klein vyšla v podařeném českém překladu Terezy Stejskalové. Dva roky po původním vydání text vůbec nezestárl, vlastně spíš naopak – po druhém nástupu Donalda Trumpa a válce v Gaze je ještě aktuálnější. Především totiž nikam nezmizel „svět za zrcadlem“ ani potřeba připomínat, že je i naším světem.

Autor je politolog a publicista.

Naomi Klein: Dvojnice. Cesta do Světa za zrcadlem.
Přeložila Tereza Stejskalová. Nakladatelství Alarm, Praha 2025, 450 stran.





SEZONA
2025–2026

DIVADLO
POD PALMOVKOU

PP

Bohumil Hrabal, Václav Nývlt

OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY

„Pusa od hezkýho děvčete, to přece není proti staničním ani okupačním předpisům…“

Slavný tragikomický příběh lásky a hrdinství v nelehké době

Režie: Jakub Krofta
Premiéra: 17. 10. 2025

WWW.PODPALMOVKOU.CZ

Oběti, viníci – a budoucnost?

Přehodnocení politiky paměti

Někdy bolestné, jindy prostě jen kostrbaté vyrovnávání se s obdobím komunistické diktatury se propisuje i do legislativy. Dnes stojí tuzemská politika paměti na křižovatce – mimo jiné i vzhledem k válce na Ukrajině. Jakou roli má mít historie v kontextu populismu, dezinformačních kampaní a relativizace demokratických hodnot?

KLÁRA PINEROVÁ

Od roku 1989 vede česká společnost zápas o interpretaci minulosti. Foto ŠJů (CC BY 3.0)

Od pádu diktatury komunistické strany v roce 1989 vede česká společnost nepřetržitý zápas o to, jak interpretovat svou nedávnou minulost. Připomínání čtyřiceti let komunistické diktatury se stalo prostorem, v němž se odehrávají spory o spravedlnost, legitimitu a kolektivní identitu. Na rozdíl od některých jiných postkomunistických společností se česká politika paměti dlouhodobě vyznačuje silně retributivním rámcem. Na jedné straně stojí odpůrci nebo oběti režimu, kteří si zaslouží uznání, případně odškodnění, na straně druhé osoby spojené s režimem, tedy viníci, kteří mají být i po desetiletích symbolicky či materiálně trestáni.

Černobílý pohled

Tento černobílý pohled umožnil přijímat důležité právní normy a činit symbolická gesta, jež usilují o ocenění disidentů a odškodnění politických vězňů a jiných osob postižených represí. Zároveň ale vedl ke sporům o legitimitu některých kroků. V souvislosti s ruskou agresí na Ukrajině pak debaty o povaze vyrovnání se s komunistickou minulostí nabyly na intenzitě, a to jak na politické, tak na odborné úrovni. Snaha o distancování se od všeho ruského vedla politickou reprezentaci k důraznějšímu odmítání dávno padlého režimu. Novelizací zákona o účastnících odboje a odporu proti komunismu tak došlo k rozšíření možností finančního ocenění pro ty, kdo se aktivně podíleli na odporu proti komunistické diktatuře, přestože jejich řady už notně řídnou. Současně bylo desetiletí od pádu režimu oprášeno sankcionování někdejších komunistických prominentů a příslušníků bezpečnostních složek – a sice formou snižování důchodů. Tyto kroky ukazují, že retributivní rámec paměťové politiky, založený na binárním chápání minulosti, s válkou na Ukrajině ještě zesílil.

Součástí tohoto polarizačního trendu je i novelizace trestního zákoníku, která stanoví, že propagace nejen nacistického, ale i komunistického hnutí je trestná. Česká republika se tak přihlásila k názoru, že obě ideologie jsou neslučitelné s demokratickými hodnotami a právním státem. V případě aplikace tohoto ustanovení však nastává problém, jak komunistickou ideologii se všemi historickými a geografickými deriváty definovat. Tedy, dotaženo ad absurdum, zda je kupříkladu propagace francouzské komunistické strany stejná jako propagace nejhrubšího stalinismu. Není divu, že je tato novela veřejností přijímána rozporuplně. Pro jedny představuje spravedlivé narovnání historické paměti, pro jiné problematický zásah do svobody projevu. I zde se ukazuje, že retributivní rámec politiky paměti naráží na své limity. Přes svou zdánlivou jednoduchost totiž otevírá složitou debatu o hranicích mezi ochranou demokracie a jejím omezováním.

Do toho vstupují další vládní iniciativy. Například Rada vlády pro paměťovou agendu, jejíž založení se setkalo s kritikou historické obce, která upozorňovala na riziko další politizace dějin. Ačkoliv lze pozitivně hodnotit, že v radě jsou zastoupeni představitelé různých institucí a názorových proudů, zůstává otázkou, zda právě vládní koordinace je tím nejlepším způsobem, jak politiku paměti rozvíjet. Tato otázka je palčivá zvláště v současnosti, kdy při diskusích o podobě nové vlády někteří členové rady deklarují, že jsou připraveni na svůj post rezignovat. Tím by dosavadní křehká rovnováha byla zásadně nabourána.

Srozumitelné dějiny

Za mnoha těmito kroky stojí nové vedení Ústavu pro studium totalitních režimů (ÚSTR), napojené na některé vládní strany. To nastoupilo do funkce na jaře 2022, tedy pár měsíců po ruské invazi na Ukrajinu. Jeho přístup se vyznačuje důrazem na retributivní principy, heroizací odpůrců a obětí režimu a nesmiřitelným pohledem na komunistickou diktaturu. Tento jednoduchý rámec má svou sílu, neboť nabízí výklad dějin v tom nejsrozumitelnějším podání – jako souboj dobra se zlem. A samozřejmě je politicky využitelnější než plastičtější obraz minulosti, který přináší historická věda. Zároveň je však dlouhodobě neudržitelný, protože ve své podstatě stojí na polarizaci společnosti a neumožňuje komplexnější reflexi dějin.

Z paměťové politiky se tak vytrácejí zkušenosti těch, kteří se pohybovali v šedých zónách, kteří se proti režimu aktivně nepostavili, ale ani nebyli jeho pilíři. Chybí reflexe každodenních strategií přizpůsobení či pasivního odporu – jednoduše životní reality většiny obyvatelstva. Pro mladší generace, které už nemají přímou zkušenost s komunistickou diktaturou, může být moralizující narativ atraktivní, ale odvádí ji od kritického uvažování.

V současnosti Česká republika čelí bezprostředním hrozbám: nárůstu populismu, dezinformačním kampaním, útokům na média, relativizaci demokratických hodnot i nejistotám spojeným s bezpečnostní situací v Evropě. Historie a její studium přitom mohou sehrát klíčovou roli při obraně demokracie. Nikoli jen proto, že nám zprostředkovávají zkušenost s diktaturou, ale především tím, že učí nové generace pracovat s prameny, rozlišovat pravdivost zdrojů a chápat různé perspektivy a interpretace. Historie ukazuje, že žádný příběh není černobílý, neboť tytéž události vnímají různě oběti, pachatelé, současníci a pozdější generace. Právě tato schopnost vnímat pluralitu pohledů může být účinnou prevencí proti ideologickému zjednodušování a manipulaci.

Na křižovatce

Paradoxně právě tam, kde by se měly demokratické principy a otevřený přístup k minulosti uplatňovat nejvíce, se často projevují jejich slabiny. Jak ukázalo veřejné slyšení Senátu ke kritické situaci v ÚSTR, zápas o obraz minulosti se nevede jen na úrovni politické a historické diskuse, ale také v samotných institucích politiky paměti. Na zmíněném slyšení zazněla řada kritických připomínek k současnému vedení ústavu. Mluvilo se o šikaně zaměstnanců a odborů, klesající vědecké úrovni a nejasnosti ohledně vedení Rady ÚSTR. Tyto spory ukazují, že instituce, která má být garantem objektivity a odbornosti při zkoumání diktatur, sama zápasí s problémy, vůči nimž by měla být nejcitlivější.

Česká paměťová politika dnes stojí na křižovatce. Buď bude dál setrvávat v retributivním rámci, který sice nabízí jednoduchý morální příběh, ale prohlubuje společenské příkopy, anebo může hledat cestu založenou na dialogu, respektu k různým zkušenostem a schopnosti učit se z vlastních dějin. Takové pojetí paměti by bylo důkazem, že jsme se z minulosti skutečně poučili.

Autorka je historička.

Článek vznikl na základě projektu „Political Polarisation and Communist Past: Czech and German Case“ č. 101109026, řešeného na Technické univerzitě Drážďany a spolufinancovaného EU.

Zpochybnit hranice

Poslední národ Jo Blin

Dívejte se po bílých vlajkách s černým puntíkem uprostřed kružnice. Foto The Last Nation

Dovedete si představit svět bez hranic, občanství či národní příslušnosti? Dlouhodobý projekt The Last Nation umělkyně a aktivistky Jo Blin ve veřejném prostoru performativně rozvíjí utopickou představu světonároda. Fikce ve formě happeningů nás vyzývá k proměně reality.

SANDRA PASŁAWSKA

Projekt umělkyně Jo Blin nazvaný *The Last Nation* zpochybňuje koncept hranic a občanství a vyzývá nás k reflexi i akci. Představuje fiktivní zemi otevřenou všem, tedy jakýsi – jak název napovídá – „poslední národ". Postupně se rozvíjející projekt byl zahájen v Praze roku 2021 vyvěšením první vlajky. Jeho zakladatelka už měla dost států a jejich hranic, a tak se odhodlala nárokovat si území pro nový, „poslední" národ. I když jste o jeho existenci nejspíš ještě neslyšeli, dost možná už dávno patříte k jeho příslušníkům.

Středobod světa

Záhy následovaly další vlajky, manifest, merch a hlavně nezbytné cestovní pasy, které se vydávají na dočasných imigračních úřadech a během různých konzulárních akcí. Jak se projekt rozrůstá (oficiálním cílem je obsáhnout celý svět), stoupá také četnost happeningů, z nichž mnohé se odehrávají v Praze. Chcete-li se jich zúčastnit, dívejte se po bílých vlajkách s černým puntíkem uprostřed kružnice. Má jít o univerzální symbol, jenž naznačuje, že ať už se nacházíte kdekoli, reprezentujete středobod projektu stejně jako kdokoli jiný.

Když jsem se Jo Blin dotázala na její kritiku hranic, řekla mi: „Hranice jsem odjakživa považovala z podstaty za nemorální. A upřímně věřím, že většina lidí je stejného názoru. Ale nejde jen o hranice. Symbolické hranice by mi nevadily. Jde mi o brutalitu celních správ a pohraničních stráží, která má dopad na životy i daleko za předěly států. Jde mi o rozlišování na občany a neobčany. Kdejaká čára zásadně určuje životy lidí, kteří nemají žádný vliv na to, kudy vede." K získání nového občanství podle Blin stačí vyplnit online formulář, uvést skutečné či vymyšlené jméno a nahrát fotku. Na zmiňovaných pouličních úřadech můžete poté obdržet pas, mnohdy opatřený ručně psanými vzkazy od autorky. Nebylo by krásné, kdyby si každý mohl zvolit vlastní národnost a snadno si obstarat potřebnou dokumentaci? Ve skutečnosti jen někteří lidé mají to privilegium, že se narodili ve stabilní zemi. Jiným nezbývá než riskovat životy při překračování čím dál neprostupnějších hranic.

Jo Blin proto šíří jednoduchou myšlenku, že hranice nepředstavují nutnost, nýbrž nástroj segregace. „Trápí mě, že hnutí za odstranění hraničních přechodů zůstává na okraji. Přitom má i obhájce, kteří nejsou nijak děsiví. Třeba takový Joseph Carens [kanadsko-americký politolog – pozn. red.] působí velmi rozumně a jistě by dokázal přesvědčit kdejakého rasistického strejdu. V hlavním proudu se ale o tomto tématu prakticky nemluví. Hlídání hranic, upírání svobody pohybu a obecně globální nerovnosti jsou sice považovány za nespravedlivé, jenže jejich zdánlivá nutnost znemožňuje snahy tuto nespravedlivost tematizovat. Problematika se vynoří až v případech, kdy je nutné vypořádat se s konkrétními uprchlickými krizemi a násilí na migrantech už nelze přehlížet. Pouze tehdy se člověk doslechne o různých aktivistických uskupeních, která – například pod značkou #AbolishFrontex – volají po zrušení evropského hraničního systému."

K utopičnosti svého projektu umělkyně podotýká: „Nikdo se nebaví o tom, jak se dostaneme do bodu, kdy budou hranice zrušeny. Zatím jsme nedospěli ani do fáze, kdy bychom si řekli, že současná situace je špatná a měli bychom s tím něco dělat. *The Last Nation* se pokouší konec hranic rámcovat jako ideální stav, něco, co bychom si měli přát a nad čím bychom se měli společně zamýšlet."

Subtilní aktivismus

Ačkoli projekt usiluje o existenci ve svém vlastním univerzálním prostoru, odkazuje i na současnou geopolitickou realitu. Kontrast mezi svobodou a omezením pohybu je podle autorky možná nejzřetelnější v Pásmu Gazy: „Strašlivá krize v Gaze zvýrazňuje propastné rozdíly v kvalitě života na obou stranách hraniční zdi. Hranice ovlivňovaly veškerý život v této oblasti už dávno před vypuknutím současného konfliktu. Nyní jsme svědky destrukce na jasně ohraničeném území, jakou mohou páchat právě jen ti, kdo ovládají hranice, na populaci, jež je v nich uvězněna."

Jo Blin si samozřejmě uvědomuje, že zrušení hranic je těžko splnitelný cíl. Diskurs hlásající, jak nebezpečné by bylo otevření hranic, je tak vlivný a vyhraněný, že ovlivňuje dokonce i ty, kteří s touto rétorikou zásadně nesouhlasí. Vždyť i mnozí obhájci práv uprchlíků považují odstranění hranic za extrémní řešení. Podle umělkyně může novou diskusi o této problematice podnítit participativní umění. „Musíme do veřejného života zahrnout hravý a subtilní aktivismus a přehodnotit stávající systémy a mocenské struktury kolem nás pomocí kolektivní tvůrčí praxe. Ta by měla být běžnou, ale zásadní součástí každodennosti. Podobné aktivity ve veřejném prostoru pak tyto impulsy dostanou z institucí k lidem, kteří se nepovažují za aktivisty ani za teoretiky."

The Last Nation je stejně tak fikce jako záměr. „Vím, že se zrušení hranic nedožiji," připouští Blin, „ale díky umění a fikci si můžeme pohrávat i s nerealistickými plány. Jde hlavně o to dostat tuto ideu mezi lidi. Čím více nás bude poukazovat na to, že dnešní systém je dlouhodobě neudržitelný a škodlivý, tím spíš se začne mluvit o jeho nápravě. Nikam nespěchám. Je to projekt na celý život a jeho podoba se teprve rýsuje."

Možná, že víc než o utopii jde v tomto projektu o vytvoření prostoru k diskusi, která chybí. Tím, že se příslušníkem „posledního národa" může stát každý, transformuje Jo Blin svou tvorbu v kolektivní uvažování o svobodě pohybu, sdílené zodpovědnosti a sounáležitosti sahající za všechny hranice.

Autorka je performerka, kurátorka a redaktorka zinu Krotch.

Z angličtiny přeložil **Petr Uram**.

ULTIMÁTUM

Antiekologický motorismus

MIROSLAV PATRIK

Měsíc od sněmovních voleb se postupně naplňují obavy řady voliček a voličů, že se vlády ujmou i politici s rasistickými, fašistickými, proruskými a antiekologickými názory. Příkladem jsou Motoristé sobě v čele s ideologem neliberální demokracie Petrem Macinkou a jejich infantilním maskotem Filipem Turkem.

Macinka chce být ministrem životního prostředí, ačkoli se stal vítězem třicátého ročníku ankety Zelená perla, a sice za tento výrok: „Odideologizovat MŽP by pro nás určitě bylo zajímavým projektem. Kdyby je získali Motoristé, asi by chvíli tekla zelená krev, ale pak by skončila doba všemožných blokád a obstrukcí, nejenom při stavbách silnic a dálnic." Navazuje tak na Václava Klause, který anketu vyhrál celkem třikrát včetně prvního ročníku, v němž se zaskvěl tímto výrokem: „Ekologie není věda. S vědou nemá nic společného. Je to ideologie."

Obavy o osud ministerstva životního prostředí jsou zcela namístě. Ostatně možná si ještě pamatujete roky 2010 až 2013, kdy je ovládala ODS s Pavlem Drobilem (Ropákem roku 2010) a Tomášem Chalupou (Ropákem roku 2012). Nelze se tak divit, že už 8. října, tedy čtyři dny po vyhlášení výsledků voleb, poslalo asi 450 vědkyň a vědců dopis prezidentu Petru Pavlovi a předsedovi hnutí ANO Andreji Babišovi s upozorněním, že program Motoristů v kapitole věnované životnímu prostředí je v rozporu s programem vítězné strany, takže by neměli resort získat. Den poté zveřejnilo 23 ekologických spolků výzvu Babišovi, aby Motoristům ministerstvo nepřidělil, neboť odmítají uznat vliv člověka na změnu klimatu, v národních parcích chtějí odstranit princip bezzásahovosti, hodlají zrušit CHKO Soutok a ukončit podporu rozvoje obnovitelných zdrojů energie. Ve středu 15. října posílá hejtman Jan Grolich Macinkovi dopis, v němž uvádí, že CHKO Soutok byla vyhlášena s ohledem na vysokou biodiverzitu území, ale i ve prospěch místních lidí. Předseda Motoristů ovšem ve své odpovědi z 26. října tvrdí, že nová chráněná oblast žádné přínosy nepřinese a že přírodu lze dostatečně chránit i bez ní – což jsou dávno vyvrácené důvody. V pátek 17. října se Babiš setkal se zástupci ekologických spolků, přičemž odmítl motoristům ministerstvo životního prostředí odebrat. V neděli 19. října proběhla v Praze demonstrace „Zachraňme ministerstvo životního prostředí", kterou svolaly ekologické spolky a které se zúčastnilo kolem pěti tisíc lidí. Ve středu 22. října se v Brně uskutečnila obdobná demonstrace, které se účastnilo asi 1200 lidí protestujících zároveň proti plánu zrušit CHKO Soutok. Tato oblast totiž byla vyhlášena na základě odborných poznatků, po téměř 270 jednáních s občany, a to podle zákona, jak dokládá třeba zamítnutí žaloby majitele obory Obelisk, miliardáře Františka Fabičovice, který přes firmu Alcadrain přispěl na volební kampaň Motoristů milionem korun. V pátek 24. října pak ekologické spolky zaslaly dopis prezidentovi, v němž ho žádají o schůzku ve věci obsazení ministerstva životního prostředí Motoristy.

Výčet událostí, v nichž se angažovala řada environmentálních odborníků i zástupci veřejnosti, není zpochybňováním výsledků voleb, ale připomenutím skutečnosti, že demokracie stojí i na veřejné diskusi. I proto je nutné se důsledně stavět proti plánu ochromit státní instituce agresivní ideologií neliberální demokracie, kterou Macinka se svou stranou zastává.

Miroslav Pech
Políbili se v dubnu
Protimluv 2025, 190 s.

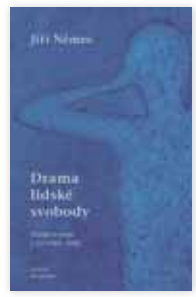
Miroslav Pech po povídkové sbírce Američané jedí kaktusy (2017; viz A2 č. 1/2018) napsal několik próz, dvě básnické knihy a také se začal více věnovat hororovým žánrovkám. Nyní se v souboru Políbili se v dubnu vrací k tomu, co od něho čtu nejraději: k civilním povídkám postaveným na dialozích, jejichž postavami jsou obyčejní lidé. Ti často nějakým způsobem nezapadají do okolní reality – až na výjimky sice nejsou úplně na okraji, ale cítí se ve svých životech nesví, dostali se na rozcestí nebo je k zemi táhne železná košile rutiny. Těžiště povídek spočívá v mezilidských vztazích (ať už jsou jednostranné, vytoužené, únavně zaběhlé nebo končící) a rodinných konstelacích; případně nahlížíme do nekončících provizorií lidských osudů. S koncentrací na mezilidské soužití souvisí i častý popis přechodových období lidského života, tedy dospívání a stáří s blížící se smrtí. Tato témata vévodí dvěma nejlepším (a zároveň nejdelším) povídkám knihy. V povídce Milovat svět sledujeme konec dětství smutného bezejmenného chlapce; v titulní povídce vyhořelý hrdina utíká z města do zahradní chatky ke svému svéráznému dědovi, který mimo jiné sebe i svého vnuka připravuje na to, že brzy zemře. Pechovy postavy a postavičky však navzdory tíze vlastního smutku i vnějších okolností nakonec nacházejí smíření a žádný z osudů není vyloženě tragický (pokud tedy pomineme nehodu v povídce Novomanželé). Pech napsal knihu plnou melancholie, pomíjivosti i radosti z drobností, které jsou všude kolem nás.
Karel Kouba

Kim Jugjong
Spadané zelené listí
Přeložil Tomáš Horák
65. pole 2024, 206 s.

V Koreji Severní a Jižní přebývají lidé bližní. Někteří jsou líní, jiní v práci svižní, jak už to chodívá. Převážně prchají ze severu na jih, kde se vzdělávají, svobodně pracují a odpočívají, případně popíjejí rýžová piva. Státy Korea Jižní a Severní jsou antipody, kteří se navzájem uvrhují do nepohody. Témata povídek Spadaného zeleného listí jsou rozličná – symbolická, realistická i mravoličná; vše je podřízeno uměleckému záměru Kim Jugjong zobrazit literárně podstatu severokorejského průseru. Jihokorejská autorka podává výčet, nad kterým budete pobouřením užasle syčet: konflikt matky se sociálně retardovaným synem, marná honba za odváté minulosti stínem, hledání nové identity po útěku z totality do jihokorejské reality, život v hororu despotického teroru, nesnáze společenské integrace po útrapách emigrace, a to bez legrace! Korejské stezky jsou křivolaké, neprobádané, nikdo neví, co se cestou stane. Nejde však jen o životní patálie, čtenář sezná i korejské reálie, mezilidské chování, zvyklosti a stravování, citové výlevy a společenské jevy. Děje se to kvůli tomu, že člověk je svobodná vůle v každém atomu a zodpovídá za své činy; proto lidé proudí ven z Číny, a ne naopak – je to tak! Posléze zjevná je role Koreje v kulturní a obchodní čínsko-japonské syntéze. Kniha čtivá, tklivá, jak už jen vzácně bývá!
Vít Kremlička

Aleksandra Wojtaszeková
Fjaka. Chorvatská sezona
Přeložil Martin Veselka
Dokořán / Jaroslava Jiskrová – Máj 2025, 344 s.

Málokterá jiná cizí země má pro našince takový význam jako Chorvatsko. Jeho zářivě modré a čisté Jaderské moře je pro nás jakýmsi druhým domovem – nikam nejezdíme na letní dovolenou tak často a tak rádi. Avšak o samotném Chorvatsku, jeho kultuře, literatuře, dějinách, osudech jeho obyvatel a národní povaze víme většinou překvapivě málo. Tuto mezeru vyplňuje kniha polské reportérky Aleksandry Wojtaszekové Fjaka s podtitulem Chorvatská sezona, která je nejen čtivá, ale i poučená a přesná a dokáže seznamovat čtenáře s Chorvatskem jaksi nenápadně, jakoby mimochodem. Není to žádný úmorný sumář zeměpisu, dějepisu a kulturních zvyklostí, ale vyprávění, jež toto všechno obsahuje a činí tak zcela samozřejmě a poutavě. Chorvatsko je historicky i kulturně značně členité. Vnitrozemí, dalmatské pobřeží, desítky ostrovů, poloostrov Istrie – to jsou svým způsobem samostatné světy, a turista by to měl vědět. Stejně tak by měl porozumět třeba místu fotbalu v chorvatské společnosti, specifikům hlavního města Záhřebu a pohnutým a často velmi krutým chorvatským dějinám. Wojtaszeková je důsledná, i přes své sympatie k Chorvatsku nic nezamlčuje, ani ty nejtemnější stíny. Přitom dokáže postihnout, co je na této zemi, jejím moři a přírodě tak krásné a lákavé. Kdo má Chorvatsko rád a zajímá ho, nebude litovat, když si knihu, která rozhodně neslouží jen k jednomu přečtení, pořídí. Je to zároveň ideální příručka k pochopení Chorvatska, k níž se lze po léta opakovaně vracet.
Jan Šulc



Jiří Němec
Drama lidské svobody. Studie a eseje z let 1965–1982
Triáda 2024, 344 s.

Soubor Drama lidské svobody přináší texty psychologa, publicisty a disidenta Jiřího Němce, doplněné studií editora Roberta Krumphanzla o Němcově filosofii svobody. Vedle ústředního textu o svobodě, který je zde otištěn ve dvou pracovních a jedné finální variantě, obsahuje svazek také řadu příležitostných publicistických textů, předmluv ke knihám, jež Němec připravoval (Heidegger, Teilhard de Chardin, Blondel), i eseje věnované psychoterapii, zejména Heideggerem inspirované daseinsanalýze. Mezi slavné „disentní" práce patří programatické Nové šance svobody, jež byly součástí sborníku O svobodě a moci, kde vyšla i Havlova Moc bezmocných, a dále dva texty ze souboru Unos Európy, psané společně s Martinem Hyblerem. Jak Krumphanzl v závěru své studie píše, Němcovi nešlo o vytvoření „vlastní originální koncepce, nýbrž usiloval o to, co nejpravdivěji porozumět životadárnému prameni, vanutí ducha, které je přítomné v každé době a zároveň stejně jedinečné a neporovnatelné s každou jinou přítomností". Ze souboru skutečně vystupuje obraz Němce jako eklektika a syntetika, který se nechával prodchnout myšlením druhých. Nebyl sice originálním myslitelem, ale zato byl významným zprostředkovatelem, který dokázal propojovat i myšlenkově nesourodé světy. A to jak v šedesátých letech, například v rámci dialogu křesťanů a marxistů, tak v letech sedmdesátých, kdy byl jednou z hlavních spojnic Charty a undergroundu a jeho rodinný byt v Ječné ulici patřil k nejslavnějším z pražských „otevřených" bytů.
Matěj Metelec

Renovace
(Renovacija)
Režie Gabrielė Urbonaitė, Litva, Lotyšsko, Belgie, 2025, 90 min.
Premiéra v kinech 16. 10. 2025

V Litvě vyrůstá nová generace filmařů, jejichž na první pohled nenápadná díla zachycují společenské nálady v zemi. V obou soutěžních sekcích letošního festivalu v Karlových Varech se tak představily suverénní litevské debuty. Návštěvník Vytautase Katkuse z hlavní soutěže je unikavý, atmosférický, zasněný i lehce potměšilý snímek, který plyne ve zvláštním bezčasí. Zároveň ale ukazuje úzkosti třicátníka, který hledá své kořeny i sebe sama. Drama Renovace režisérky Gabrielė Urbonaitė je sdělnější. I ono se však věnuje traumatům třicátníků a rovněž sleduje hrdiny především v samotě jejich bytů. Devětadvacetiletá Illona se stává nedobrovolným vězněm nového bydlení v činžáku, kde právě začala probíhat rekonstrukce. Jelikož pracuje z domova, za jehož okny roste lešení, jen těžko nachází klid na překladatelskou činnost, kterou se živí. Její přítel není doma, navíc se oba partneři začínají vzájemně odcizovat, a když se na stavbě objeví sympatický ukrajinský dělník, začne si s ním Illona lámanou angličtinou povídat a krátit si tak úmorné dny. Renovace se obratně a nenásilně dotýká tématu války, která zuří kousek za hranicemi, zatímco hrdinové svádějí své vnitřní boje a nechávají se peskovat od matek, jež měly jiné představy o směřování jejich životů. Režisérka postihuje nejistoty své generace i ty mnohem obecnější, přitom ale její prvotina zůstává přesvědčivým všednodenním dramatem, do kterého jen tu a tam nenásilně prorůstají lyrické či politické linky.
Tomáš Stejskal

Dějiny nás nespasí
Galerie Display, Praha, 10. 10. – 30. 11. 2025

Výstava Dějiny nás nespasí se věnuje tématu přepisování historie z pohledu současných ideologií a emocí. Tohoto „zločinu" se dopouštíme vlastně všichni – ať už si minulost přibarvujeme, anebo ji naopak vykreslujeme v temných barvách. Proto existují propracované metodologické přístupy, které dbají na to, aby si historici a historičky byli vědomi své situované ideologičnosti. Výstavní projekt kurátorky Evy Skopalové však tyto otázky jaksi obchází a vyprávění o minulosti vnímá především jako vrstvení, díky kterému vzniká konfliktní tření jednotlivých perspektiv a interpretací. Východiskem by podle kurátorky měl být „kritický pohled, který zbytečně nepřidává filtr realitě, ale vyrovnává se s její syrovostí". S touto ambicí pak přistupuje ke sporu o charakter dějin československého státního socialismu, který se ovšem v české historiografii vede již skoro dvě desítky let. Tento konflikt se daří poutavě zachytit ve videoeseji Veřejný přítel historického masochismu od Matěje Pavlíka a Josefa Havránka a také v asambláži děl Alexeye Klyuykova (Fragment díla Jana Šebka, Stavba tábora z roku 1953) a Jána Mančušky (…a zase zpět). Chybí však ostřejší linka, která by se více zaměřila na to, proč k určitému převrstvování dochází a s jakým záměrem. Není například náhoda, že Petr Pudil předsedá dozorčí radě organizace Post Bellum a jeho firma BPD Partners věnuje na její činnost každoročně několik milionů korun. K přepisování dějin dochází zcela záměrně – což je podle mě ona syrová realita, které je třeba čelit.
Anna Remešová

Ondřej Novotný
Demonstranti
Divadlo X10, Praha, psáno z premiéry 24. 10. 2025

Jako první premiéru sezóny uvedla oceňovaná pražská scéna novou hru Ondřeje Novotného. Autor převážně epickou formou vypráví o generačních konfliktech od pozdního socialismu do současnosti. Sleduje především zlomové historické momenty (sametovou revoluci, protesty proti MMF a proticovidové demonstrace), a to pokaždé z perspektivy jednoho z členů rodiny. Nevytváří ucelený příběh ani psychologicky propracované postavy, místo toho pomocí úsečných pojmenování skutečnost jen načrtává a vzpomínky mísí v jediný proud. Hra balancující na pomezí reality a snu svým horečnatým jazykem, ale i některými motivy – například éterickou postavou Vrány – připomíná Sestru, paradigmatickou postmoderní prózu Jáchyma Topola. Inscenace v režii Ondřeje Štefaňáka tuto vykloubenost ještě prohlubuje: výrazně expresivními kostýmy, papundeklovou scénografií i prací se zvukovými ruchy. Herecký ansámbl reaguje přepjatou, až pitvořivou mimikou, která podtrhuje groteskní charakter celku. Během představení jsem si kladl otázku, co se za všemi těmi básnickými prostředky vlastně skrývá. Tvůrci nepřinášejí ucelenou společenskou analýzu; naopak často sahají po okatých a klišovitých paměťových figurách. Snad je hlavním tématem snaha zachytit opojný pocit kolektivního vytržení, který provází masové demonstrace a pochody městem – ale kdo ví… Co si návštěvníci z premiéry odnesli, by mě upřímně zajímalo. Snad jim, podobně jako postavám otce a syna Zbyňka, nezbyl jen hněv.
Štěpán Truhlařík

Al Karpenter
The Greatest Heads
LP, Hegoa Records / Night School 2025

Poslouchat desku The Greatest Heads baskické skupiny Al Karpenter je jako žít ve starém domě a nechat se roky hypnotizovat rytmem kapajícího kohoutku. Jednou uprostřed noci definitivně strhnete závit a voda vás zaplaví dřív, než stihnete vyplivnout zubní pastu. Možná se vám francouzákem z IKEA podaří proud trochu zkrotit, ale voda nepřestává téct, a tak nezbývá než se s práškem na spaní v těle a slábnoucími senzomotorickými schopnostmi vydat do sklepa hledat hlavní uzávěr. Album zprvu klame tělem: „We are all carpenters of life / We are all carpenters of sound / We are all carpenters of love / but we are not good at it," opakuje zpěvák Álvaro Matilla pořád dokola v úvodní precizně vygradované a postprodukčně vycizelované skladbě, která se nachází přesně na půl cesty mezi přísně organizovanou písničkou a nezřízenou zvukovou extází. Ale vzápětí jako bychom sestoupili do podzemí, kde už nic není tak jasné: písňová kompozice je nenávratně kontaminována experimentálními postupy či divokou plunderfonií, takže si brzy začnete připadat jako ve snu nebo na tripu. Ústřední složkou „Největších hlav" je přitom Matillův hlas. Těžko hovořit o zpěvu, spíše se jedná o halucinogenní vypravěčství vyvolávající permanentní napětí, které nikam neústí. Nejde tu ani tak o význam slov (je vcelku jedno, zda se používá angličtina, španělština nebo baskičtina), jako spíš o zvukový charakter řeči. Tedy až do chvíle, kdy se do vás zabodne nečekaně přímé a aktuální sdělení: „Stop killing children! / Stop killing children! / Stop the genocide!"
Jan Klamm

HOVORY Z REZIDENCE SCHLECHTFREUND

A2 — DOBŘE VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!

roční předplatné – 1250 Kč / 26 čísel

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

roční předplatné pro knihovny – 899 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 699 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 329 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 2124 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

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

eskalátor

„Jako za normalizace či v centru Hamásu.“ Tak si prý na FAMU připadá režisér a pedagog Marek Bouda – a konzervativní propagandista Matyáš Zrno dal toto přirovnání pohotově do titulku rozhovoru na Aktuálně.cz, kde je šéfredaktorem. Projevy solidarity s obyvatelstvem Gazy na půdě pražské filmové akademie leží v žaludku mnoha zasloužilým umělcům. Jan Hřebejk, Ivo Mathé, Petr Jarchovský a další postavy Filmařské trilogie od S.d.Ch. jako by chtěli dokázat, že velký pamfletista při jejich zpodobnění netvořil karikatury, ale výstižné charakteristiky.

Bouda přinesl Zrnovi kardinální důkaz o antisemitismu na FAMU. Když studujícím v reakci na propalestinskou iniciativu během vyučování pustil klasický film o slovenském antisemitismu za druhé světové války, většina z nich (osm z dvanácti) opustila učebnu. Můžeme to snad vysvětlit jinak než antisemitismem? Pokud se dostaneme za titulek a perex, můžeme. Bohorovnými slovy samotného Boudy: „Mě se dotkla ta palestinská výzdoba, tak jsem se rozhodl promítat film Obchod na korze a promluvil jsem o různých formách antisemitismu a proč vlastně Izrael existuje. To se některých studentů dotklo, takže odešli z výuky.“ Jinak řečeno, Bouda se rozhodl zneužít utrpení evropských Židů za války k tomu, aby legitimizoval současné násilí páchané izraelským státem a obvinil studující z antisemitismu. Pro konzervativce se tím stal hrdinou; patrně nikdy neslyšeli slovo chucpe.

Pokud chtějí znecitlivět mladou generaci vůči utrpení Židů za druhé světové války, jdou na to opravdu dobře: není lepší způsob než je používat jako nástroj k umlčení protestů proti současnému utrpení jiné lidské skupiny. Podobně pracovali normalizační mocní s odkazem boje proti nacismu nebo mrtvých z Lidic – zneužívali je pro své aktuální cíle tak dlouho, až je novým generacím odcizili. Památka evropských Židů povražděných nacisty si takové zacházení nezaslouží.

Ondřej Slačálek

Obdivuji mladé lidi, fandím jim skoro ve všem a chci se s nimi kamarádit. Z celého srdce nesnáším generační povyšování a snažím se vyhýbat stereotypům a paušalizacím. Musím se ale přiznat, že při četbě některých textů od novinářstva generace Z se čím dál častěji ptám, jestli jí leží na srdci i něco jiného než ona sama. Přesněji, zda některé autory a autorky vůbec zajímá jiná zkušenost než jejich vlastní.

Nemine týden, aniž by mi na „zdi“ rotoval článek o tom, že generace Z nechodí do klubů, málo pije, nešuká, hodně cvičí, nesnesitelně trpí a tak podobně. Téma je skoro vždy skvělé, ale bohužel až příliš často místo textů snažících se proniknout do mnohovrstevné a nejednoznačné skutečnosti, což od kvalitní žurnalistiky očekávám, čtu povrchní líčení osobních prožitků podložená náhodnými fakty. Nemůžu se ubránit dojmu, že tyto příspěvky vznikají stylem: „Já a mých pět kámošů zrovna něco prožíváme, o tom musím napsat!“ Na tom ještě nemusí být nic špatného, zaráží mě však míra sebestřednosti, která vlastní zkušenost neváhá vydávat za obecná fakta a následně ji vztahuje na značně různorodé skupiny.

Nechci ale dštít síru jen na mladé autorstvo, spíš si říkám, zda se nakonec nejedná v první řadě o selhání redakční práce. Dokážu si představit starší editory a editorky, jak se jim při redigování leccos nezdá, ale nechtějí působit boomersky trapně, a tak radši pustí cokoli. Znám ten pocit. Ale neměly by být redakce místem, kde se střetávají a tříbí názory či perspektivy způsobem, který je obohacující pro všechny bez ohledu na generační příslušnost? Sílí ve mně pocit – a samozřejmě za to nemůže jen nejmladší generace –, že se z publicistiky vytrácí to, co jsem vždycky považovala za její nejdůležitější kvalitu – zájem o druhé a snaha zlepšit jejich životy. Co s tím? Rada stárnoucí mileniálky zní: víc číst, míň psát a aspoň občas zapomenout na ich-formu.

Alžběta Medková

V záchvatu systematičnosti jsem se před časem probíral dědovou knihovnou a zapisoval si, které svazky Světové literatury chybějí. Tento znamenitý časopis začal vycházet v roce 1956 v nákladu čtyř tisíc výtisků (už tohle číslo je dnes těžko představitelné) a v šedesátých letech se tisklo až 26 tisíc kusů. Vedle podmanivého výběru překladů děl od spisovatelů z celého světa a erudovaných doprovodných komentářů se obměsíčník v rozsahu kolem 250 stran vyznačoval i pečlivým výběrem obrazového materiálu.

Když jsem si poznamenal všechna chybějící čísla, napadlo mě, že výslednou bilanci lze považovat za zrcadlo doby – jedná se veskrze o svazky, které mě v minulosti zaujaly natolik, že jsem si je odvezl. Z padesátých let scházelo čísel jen několik, ze šedesátých téměř polovina, ze sedmdesátých v zásadě pouze dobíhající čísla šedesátková a z osmé dekády jsem postrádal svazek jediný. Najednou mi přirovnání období takzvané normalizace k šedi začalo dávat smysl. Hned jsem však zapochyboval – nevypovídá to nakonec jen o mém vkusu? Z nejistoty mě vyvedla odpověď novináře a kritika A. J. Liehma v anketě časopisu Souvislosti (č. 1–2/2003): „Až se jednou u nás budou smět psát dějiny československého socialismu a role kultury v nich, nebudou historikové moci obejít Světovou literaturu. Nejen pro její přínos výlučně literární. V její historii je totiž vepsána, číslo od čísla, i historie společnosti těch let. (…) Je to, číslo od čísla, od textu k textu, vzrušující příběh, který nejen dokumentuje, ale i vysvětluje, co a jak se u nás v těch letech dělo.“

Liehmova slova ovšem platí i pro porevoluční dobu. Uvědomil jsem si to, když jsem po několika absentujících číslech ze začátku let devadesátých neměl, co bych si poznamenal. Světová literatura neustála „svobodné tržní poměry“ a v roce 1996 zanikla. Možná nám kvalitní mapa současné světové kulturní krajiny chybí víc, než jsme si ochotni připustit. A mě zase to, co chybí, upomenulo na to, co je.

Otakar Bureš

A2, Na Květnici 700/1a, 140 00 Praha 4, tel. **222 510 205**, **prijmeni@advojka.cz**, **www.advojka.cz**. Vydává **A2**, o. p. s., IČ 27046257. Šéfredaktor **Lukáš Rychetský**. Zástupce šéfredaktora **Michal Špína**. Vedoucí vydání **Ondřej Klimeš**. Redakce **David Bláha**, **Blanka Činátlová**, **Jan Klamm**, **Karel Kouba**, **Alžběta Medková**, **Matěj Metelec**, **Anna Remešová**, **Jiří G. Růžička**, **Tomáš Stejskal**, **Štěpán Truhlařík**. Galerii vybírá **Sráč Sam**. Editorka **Věra Becková**. Design **Helena Šantavá**. Grafická úprava a sazba **Lukáš Fairaisl**. Manažerka **Líza Urbanová** (776 224 515). Inzerce a mediální partnerství **Kristýna Břečková**, **inzerce@advojka.cz** (777 933 931). Distribuce a propagace **Nicolas Kourek**, **distribuce@advojka.cz**, **predplatne@advojka.cz** (728 302 468). Produkce **Kristýna Dziková**. Sociální sítě **Ondřej Nešetřil**. Tisk **Czech Print Center**, a. s. Předplatné zajišťuje jménem vydavatele **SEND Předplatné** (225 985 225). Rozšiřuje **Mediaprint & Kapa Pressegrosso**, spol. s r. o. **Registrace** MK ČR E 16272, ISSN 1803-6635. A2 vychází s podporou **Ministerstva kultury ČR** a **Státního fondu kultury ČR**.