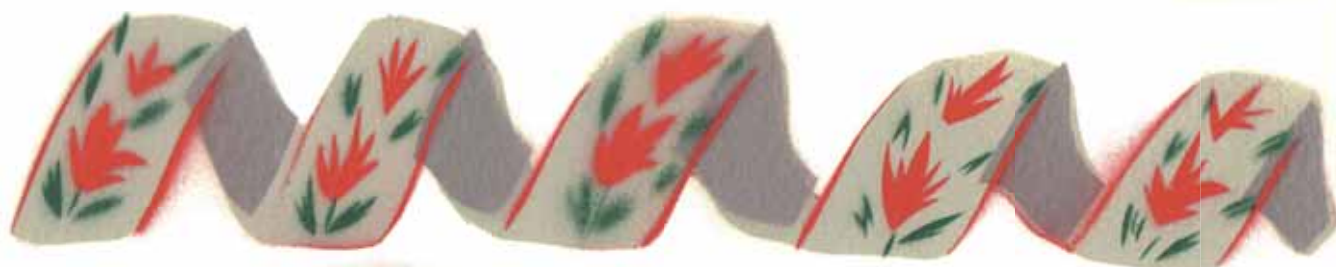
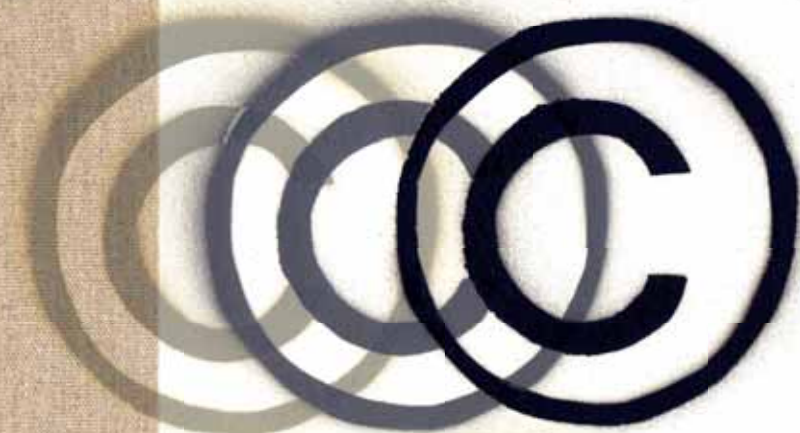
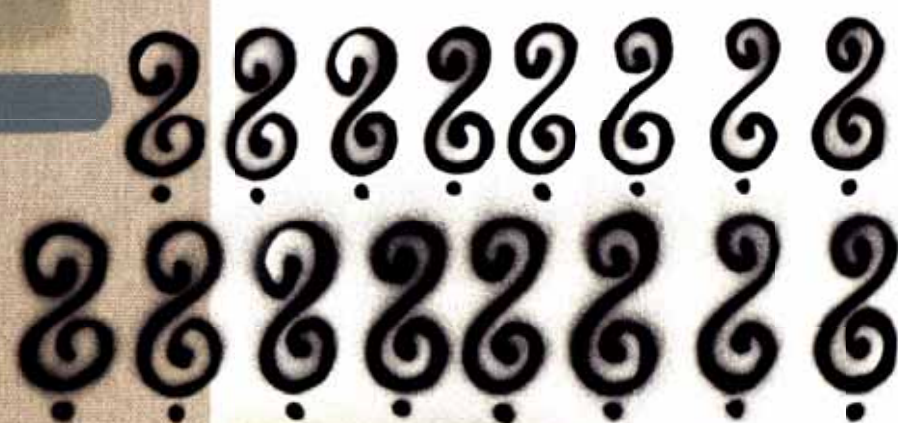


A2

AUTORSKÝ FOLKLOR



kamarádství s Bedříškou
Cikánský Mojžíš Zsolta Kácsora
Didier Eribon se znovu vrací do Remeše
Dracula Luca Bessona
technofilosofie Daphne Oram
umění Asie v Salmovském paláci

editorial

Trojhlavý kohout na přebalu rapového alba, básně psané z perspektivy hluchavky, queer performeři v krojích, vyšívající feministické kolektivy, rappeři, kteří svou gangsterskou stylizaci nahradili trampskými táboráky. Folklor utekl ze skanzenu a vkradl se do autorské tvorby i Poslanecké sněmovny. Už to není moudrost lidu oděná do opentlené parády, nářeční halekání lidových mouder v bezpečně dojímavém baladickém tónu, ale Fobia Kid rapující „real slavic shit“ v kulích slovenské dědiny jako z noční můry. Již několik let můžeme sledovat, jak se i do české a slovenské literatury vplížil sběr bylin, zařikávání, ruční práce, domorodý svéráz periferních krajín. Antropolog Joseph Grim Feinberg v jednom z tematických rozhovorů mluví o tom, že folklor nás zajímá, protože je jiný, a že je v podstatě vždy na pokraji zániku, protože si ho všímáme až tehdy, „když se jeden společenský svět dostává do střetu s druhým a to, co údajně zaniká, se stává zajímavým. Ale folklor je zároveň něco domácího.“ Ve střední a východní Evropě folklor nikdy neskrýval svou ideologickou funkci, kroje a chléb se solí dodnes figurují v politických rituálech, hledání národní

identity se stále dovolává zdravého selského rozumu. Postkoloniální obrát však přinesl ještě jiný zájem. Nikoli v podobě folkloristického sběru či ohlasových rekonstrukcí, ale především jako o fenomén, skrze nějž se dlouho vylučované hlasy a tradice dostávají do světa umění a jenž nás specifickým způsobem konfrontuje s Jinakostí, která nás děsí (a odpuzuje), ale po níž současně toužíme. Místo nostalgických revivalů umírajících tradic a zvyků drzá a subverzivní gesta, která narušují idealizující retrospektivy. V autorských návratech k folklorním prvkům nechybějí useknuté kohoutí hlavy, nebohé dívky hledající pokoj na krchově, mytická monstra, zakleté děti, přírodní lyrika i městská démonologie. Motivy, které dobře známe, ale potřebujeme je stále a znovu. Jak ovšem ukazuje tvorba Jely Abasové, Dominiky Moravčíkové, Petra Šmída, Josepha Feinberga nebo Zsolta Kácsora, dokážeme se u nich mnohem víc bavit. Do nového roku vám společně s cikánským Mojžíšem přejeme: „Osvobodte se od utiskovatelů, buďte svobodní a krásní!“

Blanka Čínátlová



Ilustrace Silvie Vavřínová

Kakinomoto no Hitomaro



Mám spát zase sám
další noc delší než chvost
plachých bažantů
v nedostupných končinách,
které mne vábí k výpravám?

Báseň v překladu Heleny Honcoopové
vybral Elsa Aids

z obsahu

- 4 Fenomenologie duchů. Pražskej démon z Ohia vydal pozoruhodnou knihu / Tereza D. Reichelová
- 5 Největší kretén multiverza. Prostořeký román Zsolta Kácsora / Blanka Čínátlová
- 6 Folklór sa nedá kanonizovať. S Jelou Abasovou o jazykovej dvojdomosti a dotykoch starého sveta / Kamila Schewczuková
- 7 O něže a násilí v rostlinném světě. Nad sbírkou Lamium album Anny Bartákové / Kryštof Mec
- 7 Prorok a poskok / literární zápisník Jana Štolby
- 8 Monstrózní epopej. Operně košatý Dracula Luca Bessona / Martin Pleštil
- 9 Velké filmy pro malé lidi. Dětská kinematografie mezi lety 1945 a 1993 / Antonín Tesař
- 11 Hrdinou na jeden den. Divadlo Letí odkrývá budoucnost rodu homo / Marcela Magdová
- 12 Propast mezi technologií a tělem. K technofilosofii Daphne Oram / Martin Blažíček
- 13 Smrtka nosí adidas. Sígri slovenského rapu Fobia Kid / Kristína Hamplová
- 15 Opatrný pohled do minulosti. Expozice asijského umění Národní galerie se povedla / Anna Remešová
- 18 Mezi tragikou a hravostí. Folklor v současné české a slovenské literatuře / Kamila Schewczuková
- 20 Hledání cizího svého. S Josephem Grimem Feinbergem a Dominikou Moravčíkovou o mnohotvárnosti folklorů / Kamila Schewczuková
- 22 Písně radostných obětí / Z českého a slovenského autorského folkloru
- 24 Kamarádství s Bedříškou. O výjimečnosti jednoho sousedství / Janek Rous
- 25 Šum na kostech. Bone music neboli rentgenizdat / Olga Pavlova
- 26 Bez těla i bez hlasu. Další autobiografický esej Didiera Eribona / Lukáš Rychetský
- 27 Navždy postsedliaci? K úlohe ľudovej symboliky v slovenskej identite / Dominik Želinský
- 29 Záblesk a tušení jediné cesty. Karel Kosík a rok 1968 / Matěj Mětelec
- 30 Na koních a velbloudech. Putování s Ibn Battútou po Africe, Asii a Evropě / Jan Kondrys
- 30 Pod vodou / sloupek Radka Kubaly

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
21. LEDNA 2026

Nové podoby solidarity

ONDŘEJ SLAČÁLEK

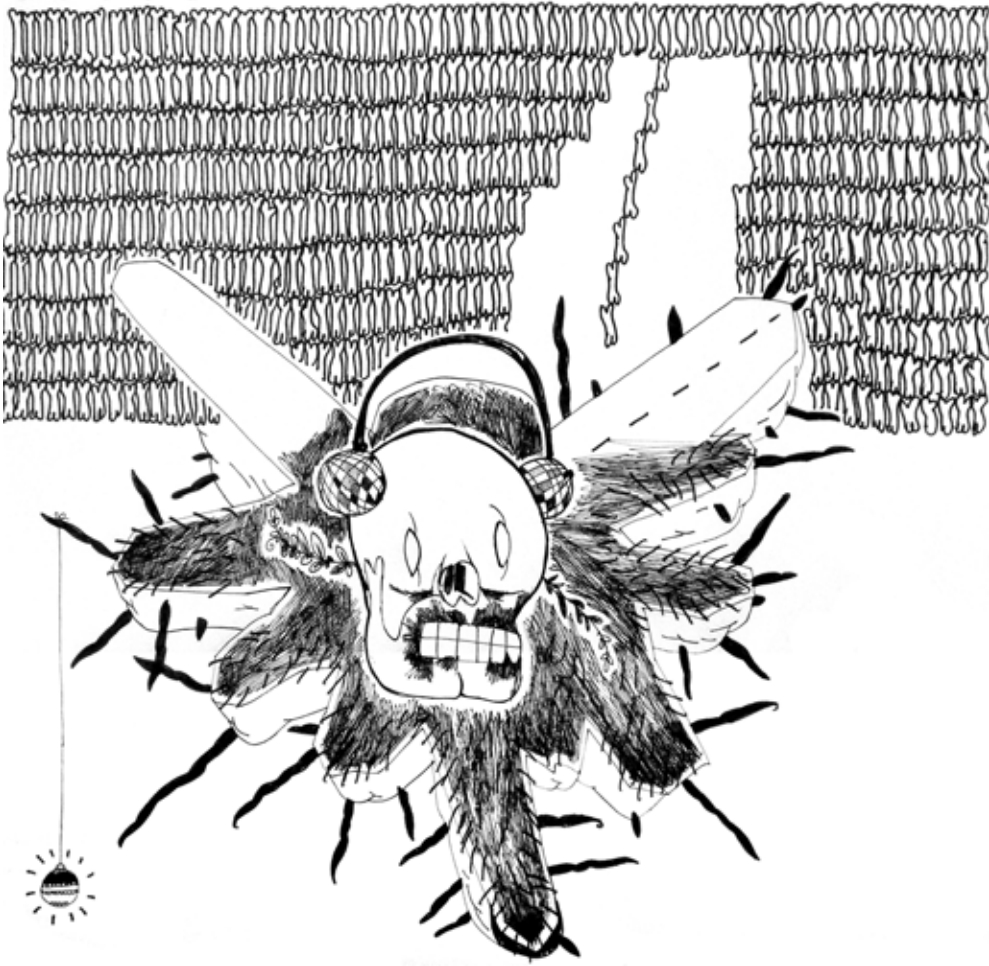
V uplynulém roce jsme zažili svátek demokracie: došlo k volbám a jedna špatná a převážně pravicová vláda byla vystřídána jinou, špatnou a převážně pravicovou vládou. Matláctví Petra Fialy představuje zlo, které už vcelku dobře známe. Nové dimenze Babišova turbo manažerismu proměněného ve světový názor v koalici se dvěma podobami krajní pravice (ve třetí z nich se postupně mění samo Babišovo ANO) budeme teprve poznávat. Vývolávání pogromistických nálad vůči „neziskovkám“ a řeči o tom, že poteče „zelená krev“, jsou patrně jen začátek.

Český politický pluralismus se ukázal být v nejlepší kondici. Hlavní silou opozice je ODS, zatímco ve vládě máme stranu oligarchy, který veřejně říká, že před svým vstupem do politiky ODS volil – a také patrně díky ní úžasně zbohatl. Doplnuje ji strana, jež zdůrazňuje, že chce být obnovou té „opravdové“ ODS, tedy té z devadesátých let, postavené na kultu osobnosti Václava Klause a uctívání neomalené podnikatelské dravosti, která neumí rozeznat čisté a špinavé peníze. Další do trojice je pak strana populistických rasistů, naředená několika druhořadými odpadlíky od ODS, jako je Miroslav Ševčík, Zuzana Majerová Zahradníková nebo vlastně celá Trikolóra. A pokud chcete mimoparlamentní ODS, pohotově vám ji založil jihočeský velmistř pragmatismu Martin Kuba.

ODS ve vládě, ODS v opozici... Pětatřicet let po protestech proti vládě jedné strany tu máme parlament bez levice, ale zato se všemi odstíny modré. Bylo by to až legrační, kdyby to také neznamenal, že se tu napříč vládou a opozicí rozmohla hegemonie postojů, které máme s ODS spojené. Není to jen agresivní pragmatismus a pohrdání humanistickými hodnotami. Není to jen fanatismus byznysu, ale také skepticismus vůči Evropské unii (EU) a fandění Donaldu Trumpovi, s jen velmi malou schopností si uvědomit, že tato chodící sebestarodie v Bílém domě představuje přímou hrozbu pro, jakkoli chápané, české

„národní zájmy“. Aspoň tedy pokud mezi ně počítáme bazálně funkční Evropu nevydanou napospas Putinovi.

A co je nejpodstatnější, je to také ideologie „modré, nikoli zelené planety“, představuje, že na klimatickou krizi můžeme zapomenout, protože je to beztak výmysl nějakých zelených ideologů. Petr Macinka, který pro Česko vyhlásil konec klimatické krize, se liší od ostatních představitelů různých verzí ODS jen razancí a rétorikou, nikoli obsahově. ODS a ANO spolu už před volbami soutěžily, kdo odmítne klimatickou politiku EU s vehementnější rétorikou. Patrně nejpodstatnější ze současných globálních problémů tak u hlavních sil české vlády i opozice vyvolává jednu základní reakci: zkusme to popírat, aby mohla naše verze fosilního kapitalismu co nejdéle pokračovat, bez ohledu na důsledky. Jenže ono příslovečné plzákovské „zatloukat, zatloukat, zatloukat“ nefunguje ani v mezilidských vztazích, natožpak v těch s přírodou. S novou vládou nás čekají napínavé zážitky. Nepoteče jen zelená krev a nebude se mobilizovat jen proti nevládním organizacím. Babiš už avizoval útok na veřejnoprávní média a možná půjde do tuhého i pro další kritická média. Dokonce i jedna z těch sympatičtějších postav nové vlády, ministr školství Robert Plaga, měla potřebu připomenout vysokým školám, že akademické svobody nepokrývají protestní akce studentů na vysokých školách – v tomto případě proti masakrování Palestinců. Měl pravdu – akademické svobody nekryjí tu roli univerzit, která byla v moderních českých dějinách opakovaně tolik důležitá, tedy být alternativními agorami a jedním z důležitých veřejných prostorů, který připomíná humanistické a demokratické hodnoty. Populární ministr školství, který za sebou skutečně má (z dob koaliční vlády se sociální demokracií) značné zásluhy o české školství, dal najevo, že tato dimenze vysokoškolského života, kterou jsme dosud mohli pokládat za samozřejmou, samozřejmě má být vůbec nemusí.



Ilustrace Jiří Franta

Nové útoky na svobodu a veřejný prostor budou patrně vyžadovat nové podoby solidarity. Někdy bude velmi obtížné si k nim najít cestu. Dokážeme například demonstrovat za svobodu veřejnoprávních médií po jejich jednostranném a dehumanizujícím zpravidajství o Gaze? Ustát morální kýč Milionu chviliek za selektivní vnímání oligarchů (pardon, samozřejmě za demokracii)? Kdy přesně bude tak zle, abychom se potkali s těmi, co rádi děkují, že můžou?

Před tím, co zbylo z levice, se otevírají těžké roky. Bude potřebovat udržet si nezávislost a pozornost pro svá témata a řešení. A bude zároveň potřebovat vytvářet nečekané aliance založené na solidaritě ohrožených a napadaných novou vládou. Tlak na tuto solidaritu bude podle všeho silný. A koneckonců, možná to pro levici bude i příležitost – solidarita je pro ni přece tou nejdůležitější hodnotou a zdrojem síly i naděje.
Autor je politolog a publicista.

Za všechny věci vzdorné, nezvyklé, vzácné, původní

CARABUS
CANCELIATUS

PETR BORKOVEC

Za fotografem Stanislavem Strakatým (1970–2025)

All things counter, original, spare, strange;
Whatever is fickle, freckled (who knows how?)
With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim...
Gerard Manley Hopkins

Každý dnes zná nějakého fotografa, na světě je opravdu hodně fotografů, i já – který fotografie nijak zvlášť nevyhledávám – znám hodně fotografů, protože jsem na světě. Ne každý z nich ale, když o něj jenom v myslí zavádím, se mi okamžitě promění ve fotku, kterou si pamatuju a na niž se pořád těším!

Fotograf Stanislav Strakatý, který zemřel 3. listopadu 2025, ano.

Na jeho pohřbu se sešlo sedm lidí, přesně sedm, jeden z nich přišel až na úplný konec, nikdo nefotografoval, ani na mobil. A nikdo o něm a o jeho fotkách zatím nenapsal ani řádek. On z toho (obojího) není smutný, myslím – ale taky se nesměje. S přivřenýma očima a plachým držením těla – on při setkáních vždycky působil, jako by se schovával za imaginárním stromem, zpoza kterého ale zároveň nezapomenutelně vykukuje – postává někde podobný opilci, který dvacetkrát za minutu

usíná a hned se zas probouzí, podobný také strašně zvědavému zvířeti. Někde stojí a něco si o tom pohřbu pro sebe drtí mezi rty.

Abych byl přesný, ty fotografie jsou dvě. Na první z nich je lebka v potoce. Kančí lebka bez dolní čelisti, otočená zuby navrch, jeden klekták vypadlý, druhý ne. Potok je mělký, proud slabý, skoro nehybný; taková potoční strouha, což se asi neříká. Kalná voda se vleče kolem kamenů, zaplétá se s nimi. Svažuje je a beze spěchu rozplétá. Možná před chvílí krátce zapršelo a nyní se trochu vyjasnilo (žádné světelné drama) – a černý hustý proud-neproud se zaleskl a odrazil světlou oblohu. Fotograf si do toho všeho lehl jako nějaký klacek a zmáčkl spoušť ve chvíli, kdy se potok a lebka sobě podobaly.

Olajové meandry v potoce jsou tolik podobné zaklesnutím a zaháknutím a spárům lebečních kostí!

Ostatky života se proměňují v potok, potok se zahušťuje do lebky.

Ačkoli pod povrchem obrazu zuří vážná a zásadní úvaha, jsem úplně vedle především z toho pozorného a výtečně provedeného přirovnání potoka a zvířecí lebky (tak běžné, tak objevné sousedství). Koupu se v tom sblížení všemi smysly a nechce se mi z vody. Ne, píšu špatně, pořadí je jiné: kančí lebka a potoční strouha si přede mnou prohazují skupenství a já, díky tomu, že dlouho fascinovaně zírám

do toho prohazování, přecházím k hlubšímu soustředění. Ani nevím jak.

Na druhé fotce, s níž si Stanislava Strakatého pletu, je zelená brána. Možná zámecká, možná od velké zahrady velké vily. Kovář si kdysi dal záležet a vytepal na ní lipové listy i větve, tulipány, růže, hrozny v révovi i hlavu bohyně Démétér. Ta brána je divukrásná – to vidíme všichni, i cyklisté. A fotograf? Fotograf samozřejmě taky! Ale není takovej, aby – jako leckdo; fotografů je opravdu hodně – potvrdil, co vidíme. Stanislav Strakatý udělal něco jiného. Počkal si a jedné noci kováře přistihl, jak v práci pokračuje. Jak v transu svého mistrovství, ve vytržení z krásy a kouzla řemesla, ková a tepe a ohýbá dál, jak dělá z kovu zídku, okolní keře i stromy, kus chodníku s opadaným listím, jak ková tmu a třepty v zahradě za branou. Když to měl hotové, fotograf stiskl. A to je ta fotka! Ke všemu udělaná tak, že vyhlíží, jako by veškeré delikátní kovářství vytáhli před našima očima ze dna moře, z vraku úžasného korábu, který ztroskotal v 17. století. Strakatého zelená brána je tedy také žalozpěv!

Řekl jsem, že si fotograf při focení lehl přes potok jako mlacek. A potom, že u brány čekal na dávno mrtvého kováře, dokud nepřišel. To jsou dost podezřelé spekulace a formulace. Pravda ovšem je, že s chutí u těch fotek sním o okamžiku a okolnostech okamžiku,

kdy to „cvaklo“. Ke Strakatého snímkům – všem, které znám – mě přitahuje také to, že téměř u každého z nich mě podobné teorie napadají rychle a zlehka.

Kdybych, napadá mě, fotografa Stanislava Strakatého fotografoval, zmáčknu to přesně v tomhle okamžiku: on přivírá, skoro zavírá oči, ale tak nějak divně vláčně, jako by mu nezmizely za víčkem, ale potáhly se něčím pomalým z přírody. Pak si olízne rty, taky nějak medově pomalu. Dívám se a jsem připravený – šedovlasý muž naložený v akváriu, s foťákem v ruce, který divně drží, jak podšálek s příliš plným hrnkem. Leží, zírá. Po dlouhé době spoušť mlaskne, jednou, málokdy dvakrát. A já to stisknu taky!

Fotografie Stanislava Strakatého jsou vždycky vzrušené a napínavé a nějak neskutečné, ale mimořádné je především to, jak k těm vlastnostem přicházejí. Připomíná se mi líčení jednoho přírodovědce, který byl několikrát napaden lvici. Píše, že při útoku lvice se oběti zdá, že její tlapy se v mžiku třikrát až čtyřikrát zvětšily. Stanislav Strakatý mačkal spoušť fotoaparátu ve chvílích, kdy tlapy skutečnosti provedou tenhle hrozivý střih. A ještě bych řekl, že Stanislavovy fotky mi nikdy nepřipadají smutné. To jenom cesta k nezvyklému, vzácnému a původnímu spíš veselá nebývá. A vždycky je v ní vzdor.

Autor je spisovatel a překladatel poezie.

Fenomenologie duchů

Pražskej démon z Ohia vydal pozoruhodnou knihu

Když prováděl americký filosof a teoretik kultury Joseph Grim Feinberg (viz rozhovor na s. 20–21) antropologický výzkum na Slovensku, tančil ve folklorním souboru. Výsledkem byla odborná monografie *Vrátiť folklór ľuďom* (viz recenzi v A2 č. 13/2019). Nyní svým uhrančivým románovým debutem vrací Praze její demony a přízraky.

TEREZA D. REICHELOVÁ

Trochu jako *Chazarský slovník* (1984, česky 1990), trochu jako *Zen a umění údržby motocyklu* (1974, česky 2006), trochu jako *Providence* (2017, česky 2019) Alana Moorea nebo China Miéville, ale ze všeho nejvíc možná jako kdyby Zeno Cosini v rámci doktorátu bloumal *Westworldem*... Joseph Grim Feinberg zkrátka napsal zcela výjimečný román o tom, jaký je svět a co my s ním. A já o tom mluvím, kudy chodím, víceméně kdykoli a s kýmkoli to jde, ale přesto mi – příznacně – jeho román čímsi uniká. Ale popořadě.

Dialog s démony

A Demonology of Desires. A Rejected Dissertation of Notoriously Disgraced Folklorist Joseph Geistberg (Démonologie touhy. Zamítnutá disertační práce notoricky známého a zneuctěného folkloristy Josepha Geistberga, 2025), jak zní celý název knihy, vypráví o démonech, o výzkumu a o jednom humanitním vědci, který je – jak už to bývá – stejně poctivý jako nespolehlivý. Čím je dokonce poctivější, tím je nespolehlivější, a čím nespolehlivější je vypravěč, tím lepší je vědec.



Ilustrace Mykhailo Shostak

Geistberg nás v knize postupně provádí svými terénními výzkumy démonů a lidí, kteří na ně věří, a snaží se v tom všem zorientovat a něco tím říct. Setkáme se s lodí duchů stále bojující proti kolonialismu, se slovenskými nočními můrami, s divokými muži, ženskými golemy, se strašidlem komunismu i mateřskou depresí a s dalšími a dalšími démony, ve kterých se možná jen zhmotňují potlačené lidské strachy a touhy, jak sám Geistberg předpokládal na začátku svého studia. Jenže jak se s nimi postupně zaplétá, dochází mu, že neokortexem je neuchopí. Snaží se proto zkoumaným objektům porozumět celým tělem, vede s nimi otevřený dialog a nechává je, aby jej proměnily, aniž se přitom vzdává reflexe a jistého zpětného odstupu. Ostatně pořád zůstává především vědcem. Problém ale nastává, jakmile člověk opustí racionalistická dogmata a mechanistickou představu kauzality – špatně se mu pak předstírá hra na univerzální vědu a objektivitu. Těžko mu pak nevidět, že vědecké struktury a teorie jsou rovněž plné přízraků, zasahujících do lidského světa. Přičemž je – jako ostatně u všech démonických sil – vcelku jedno, jestli na ně věříme, nebo ne. Geistberg tak nakonec

vždycky narazí na to, že se prakticky nedá z moderního racionalismu prolomit ven, do celistvějšího, surreálnějšího vědeckého paradigmatu. Nějaký ten grant nebo školitel nebo nedejbože čtenář ho pokaždé stáhne zpátky.

Tak to holt nedává smysl

Feinberg do svého románu umně zatahuje i nás, kolemjdoucí. Geistberg píše, a my se jeho disertaci – o které samozřejmě víme, že je to román – přirozeně snažíme nějak sevřít do hrsti. Uzávorkovat. Scelit. Zpředmětnit. Najít si nějakou pevnou, vyhrátou perspektivu, se kterou to teda budeme číst, aby na nás text nemohl. Jenže Feinberg bohužel moc dobře ví, co dělá. Připomíná v tom Jodorowského, jenž tvrdí, že je naivní si myslet, že magické léčení funguje na základě lsti a nevědomosti, tedy že pacient nesmí vědět, co za triky nad ním mág provádí. Magie funguje, říká, i když racionálně moc dobře víme, co se děje – naše mocné podvědomí je také vzhůru, pořád, a tenhle svět je tak mnohem symboličtější, než si chceme připustit. Když proto na pozadí jednotlivých démonologických

tak být nemůže. No tak se to celé vzájemně vylučuje, a co. Je přece úplně jedno, jestli na demony věříme, nebo ne – záleží jenom na tom, jak při setkání s nimi jednáme. Jak čteme.

Pražské přízraky a expatská kontrakultura

V roce 2011, to mi bylo sedmnáct, vzpomínám si, byla Praha přízraků a mýtů plná. A já byla dobrý ghost hunter. Nebo byla Praha stejná jako vždycky, a mně jen bylo sedmnáct? Démonologické šachy lze hrát za černé stejně jako za bílé. Věčně jsem vysedávala v Montmartru, kde občanky nikoho nezajímaly, pokukovala po těch v koutě se povalujících Nepraších, četla jsem si a psala. Pamatuju si skupinu rozverných dědulů, o kterých jsem později zjistila, že jsou to pražští surrealisté. Naproti byla Řetězovka, kde šlo potkat Filipa Topola, Magor byl taky ještě naživu, Unijazz unijazzoval a já v hloubi duše asi tak trochu věřila na magické noci, co počal čas. Válela jsem se s kámošema na Petříně a poslouchala Kopec Šišek, pobíhala po plesnivých klu-bech na Žižkově, vyráběla časáky a předpokládala, že androš ani punk neumírá. Že Prahou obchází tolik přízraků, básní, melodií, histerek a nás, že jsme nedotknutelní. A pak jsem vyrostla. Nebo to byla Praha, koho rozemlela ta jeblá neoliberalizace? Vyrostla jsem, a skoro všechny pajzly a kluby, v nichž se šlo s démony potkávat, zavřely. V Praze začaly strašit dopravní indukce, krize bydlení, tepelné ostrovy, vizuální smog a turisté.

No právě – ti turisté. A ta všeprostupující globalizace. Nevím, jak to máte vy, ale já se přiznám, že je nad moje síly rozlišovat mezi turisty a expaty, a jakmile se mnou někdo z nich začíná mluvit anglicky, většinou ztrácím trpělivost a mizím. Nezajímá mě, jak unique & mysterious jim Praha připadá, nezajímá mě, s jakou speciální perspektivou nasvěcují můj domov, a už vůbec mě nezajímají literární pokusy Browna, Mawera, Oyeyemi a jim podobných.

Ale teď tu sedím a tvrdím, že nejlepší český román loňského roku napsal anglofonní autor. A nejen to. Jasně, že je to celé takové krásné zastřené a je potřeba to vypíchnout, jak kvůli té angličtině kvasí Feinbergova *Demonology of Desires* jen šušandou pod povrchem – úplně jako by román sám byl přízrakem –, jenže ono na tom něco je. Na uvedení knihy v tehdy ještě neexistující – samozřejmě – literární kavárně L'Objet trouvé v Holešovicích jsem si připadala podobně jako Geistberg, když ho nějaký Jirka Kürzer, t. č. sochař, vezme do neoficiální hospody na Josefově slavit Purim a ukáže se, že se v tom židovském sklepení asi doopravdy pokouší oživit golema. A že to vlastně možná i dokázal. Nebo to bylo tím vínem, které tam teklo proudem? Namísto autorského čtení se Feinberg rozhodl román představit démonologickou inscenací, která by si co do podivnosti nezadala ani s takovým *Úvodem do komparistiky*, okolo šuměla angličtina a francouzština a mísila se s češtinou country-folkové kapely *Blaho*, odněkud vyhrézla samizdatová publikace *Ostrich Street Anthology 2* a tak nějak tam chyběl jen Gianfranco Sanguinetti. A já si uvědomila, že jsem fakt pako. Samozřejmě, že existuje expatská kontrakultura! A samozřejmě, že je živá, svá a divoká. A pražská! Jen taky není vidět, když nevíte, kam máte koukat. Ono asi vůbec všechno, co za to stojí, není vidět zvenku. A globalizace ani internet na tom zřejmě nic nezměnily. Možná to tak paradoxně jsou právě tihle neviditelní spisovatelé, italští situacionisté, ruští surrealisté, fenomenologové z Harvardu a co já vím, kdo všechno nad pražským podzemím ještě drží ochrannou ruku, kdo nám teď ukazuje cestu, jak čelit dutým strašákům dnešní reality. Jak zmizet.

Autorka je spisovatelka v zácviu.

Největší kretén multiverza

Prostořeký román Zsolta Kácsora

Významný maďarský novinář a spisovatel Zsolt Kácsor napsal drzý a komický román v pěti větách. Každá z nich odpovídá jedné z Mojžíšových knih. Nová, anarchistická Tóra vypráví příběh lidu, který čelí příkoří a násilí v mytickém bezčase i v naší přítomnosti.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Na počátku stvoření nemusí být slovo, a dokonce ani pustina nebo Boží duch vznášející se nad tmavou propastí. Stačí prostá nula, která se rozplizne a roztočí kolem své osy, aby z úlomků ničeho vytvořila hmotu a vnitřní tření poté ve víru prachu vyprodukovalo organický život, který zrodí „největšího kreténa multiverza, člověka“. Svět, alegorizován také jako suchý hydrant, i román Zsolta Kácsora *Cikánský Mojžíš* (Cigány Mózes, 2020) povstávají právě z takové nuly, a lidský kretenismus se ukazuje jako jeho stěžejní formující prvek.

Šukej kaktus po dýlce

První člověk, jménem (i povahou) Křivák, se jen povaluje na louce, zbytečně nedumá ani „nevymýšlí pojmy popisující existenciální stav“, ale pracuje výhradně na radostném uspokojování svých tělesných potřeb. A tak omylem a z vlastních zvratků vynalezne chlebové těsto a z něj uhněte a upeče pramatky všech národů. Nedopečenou blondýnu, z níž vzejdou všichni plavovlasí běloši, připálenou máti černovlasých lidí černé kůže a do třetice jako křupavou kůrku pšeničného chleba propečenou hněduli. A s ní Křivák za pobrukování romantických svatebních písní („cigánka pijanka jedna dvě, voprcaná už se nezvedne, pohřběj ji do svatební postele a dál ji píchaj vesele“) zplodí všechny barevné, „z nichž pochopitelně nejhezčí jsou Cikáni“. Když zamilovaná Cikánka vidí, že si syn nicoty Křivák užívá s ostatními („in flagranti jí přechcal plíce“), poplively svatební lože a vyřkne kletbu: „Šukej kaktus po dýlce, protože jsi hovno, hovňousi, a v hovno se musíš obrátit,“ a odejde na výsosti. Tam se oddá králi větru, což zapříčiní, že od té doby cikánský lid bloudí všehomírem, „aniž by se jen trošku staral o svět jevů“. Bílá kráska následně porodí Kaina, antracitová Abela a hnědá zatracovaného a pochroumaného Čvaha, z něž vzejde jediný anarchistický národ na světě.

Když se objeví Noe coby „Cikán, který se proslavil dlabáním díží, necek a koryt“, mohlo by čtenáře – obzvláště oddává-li se stejně požívacímu zevlování jako Křivák – napadnout, že má co do činění s nějakou třeskutou travestií na způsob montypythonovského *Života Briana* (1979) nebo s humorným čapkovským apokryfem. K čemuž svádí i podtitul *Anarchistická Tóra* a románová kompozice *Cikánského Mojžíše*. Počet i název kapitol odpovídá skutečně Pentateuchu, byť v záměrně pozmeněném pořadí – román vrcholí Exodem, tradičně druhou knihou biblického kánonu. Osvobození a „vyjití“ z otroctví, potýkání se zákony a putování život ohrožující pouští totiž logicky nemůže tvořit východisko vyprávění o anarchistickém a kočovném národě, který v zásadě nemůže nikdy spočinout v žádné zaslíbené zemi. Jeho pramatka, Odpouštějící krásná paní, jež má v tomto vyprávění roli stvořitele a Hospodina, sice ustanoví Cikány králi země, svobodným lidem, který nepotřebuje otroky ani pány, ale zakáže jim stavět města, protože pak by museli rodit sluhy a krále, aby města udržovali v provozu. Jak ovšem vydumá jeden z pradců anarchistického lidu, fyzická rovnováha nastává v systému ve chvíli, kdy se nachází ve svém nejnepořádnějším stavu.

Nekňourejte a čtěte!

Samo stvoření, člověka i světa, se nejeví jako a priori dobré, a dokonce ani záměrné. Odpouštějící krásná paní chce Čvaha potratit už v lůnu, také „otec si ho nepřál, on sám sebe si nepřál, dodnes se neví, kdo si ho zpočátku přál“. Už od početí jej provází vražedná nenávisť a vyvíjí se společně s lidským trápením, ostrakizován, nemilován, proklínán a zatracován. Stejně jako pokolení, která z něj vzejdou. Mohou sice létat ve vlasech Odpouštějící krásné paní, ale vyděšení výškou jednoho dne spadnou na dunajský ostrov Csepel. Z potouchlého apokryfního vyprávění se najednou stane



Henri Rousseau: Spící cikánka, 1897

temná groteska. Z kosmogonického bezčasu Cikáni padnou do historických reálií a namísto od egyptských hrnců masa je třeba utéct z Hortyho parku. V alternativní verzi se cikánský lid v černých pověrách a červených šátcích protancuje do Evropy, kde nejdřív padají do úst pečení holubi a pak do prachu usekané dětské hlavy. Kácsor ale nechce klenout žádnou historickou fresku, vyprávět obecné dějiny represí, jimž Romové museli čelit, míří k naprosto konkrétním událostem.

Na budapeštském ostrově Csepel zřídil Horthyho režim v roce 1944 deportační tábor Horthy-liget, cílený především na židovské intelektuály. Odtud se novináři, spisovatelé, právníci „vydávali na cestu“ přímo do Osvětimi. V době, kdy Kácsor psal *Cikánského Mojžíše*, byla paměť tohoto místa v podstatě zapomenuta (díky občanské iniciativě, na níž se podílel i sám Kácsor, se tam pamětní deska objevila až v roce 2024). Genezi románu však neovlivnila jen ztráta historické paměti, ale také neblaha přítomnost. V řadě rozhovorů autor opakoval, že psaní románu iniciovala především série vražd páchaných na maďarských Romech v letech 2008–2009. Zkušenost s extrémním násilím ukotvil do univerzální mytologie, aby ukázal, že vždy existují ti, co se mylně považují za vyvolené ke konání či ochraně práva a spravedlnosti. Titulní hrdina stejně jako jeho mytologický předobraz vpluje na scénu coby opuštěné dítě v melounové slupce, vyroste u psi rodiny, čtyřicet dní si na popud Odpouštějící krásné paní čte, a když se mu v desátém patře výškové knihovny budovy dostane zasvěcení, sestupuje mezi remcající lid, aby mu předal zákon a vyvedl jej z vražedné Hungárie do himálajských hor. V paralelní realitě, protože světy vedle sebe existují jako „navzájem neprůchodné roury“, se ale jedná o romského zločince, jenž pod vlivem halucinogenních látek a četby náboženské literatury propadne dojmu, že se proměnil v nového Mojžíše. Kultivuje spolupův: „Nekňourejte; nesledujte sportovní přenosy, ale co nejvíč čtěte; poslouchejte pouze člověka, který je chytřejší než vy; (...) nevěřte nikomu, kdo ponížil a zmrzačil jiné.“ Blábolí o lásce, klimatické krizi i pěstování konopí, káže o sociální rovnosti: „Nebudte pokrytci, jako ti, kteří vyrábějí lživé eseje, nesrozumitelné romány, chytračivé studie a povrchní noviny“ články na ochranu nižších vrstev, zatímco svoje děti se snaží dotlačit do nejlepších elitních škol.“ A v závěrečném Exodu vyvolá vězeňskou vzpouru, která nemůže skončit jinak než katastrofou. Anebo také finální metamorfózou a splnutím s veškerenstvím a úlomky ničeho.

Ó vy blbci!

Rakouská spisovatelka Ingeborg Bachmannová ve své slavné básni *Čechy leží u moře* využila

etnicitu jako metaforu existenciální situace. Využívajíc odkazu na Bohemii, jež coby země, z níž podle Francouzů přišli kočovní Romové, a tak pojem bohéma přenesli na všechny, co žijí neuspořádaným životem, vyjadřuje sounáležitost se všemi přistavními děvkami, nezakotvenci, námořníky a tuláky, kteří nic nemají a nedrží je nic „než schopnost vidět z moře, jež je sporné, svou vyvolenou zemi“. Podobně i Kácsorův román lze číst jako příběh anarchistického lidu v tom nejobecnějším slova smyslu. Těch, co ve jménu svobody opouštějí domovy a zpochybňují všechna dobrá bydla; těch, co čelí různým formám pronásledování a násilí, i těch, co sní o spravedlivé společnosti, spřádají naivní utopie i falešná proroctví. Síla *Cikánského Mojžíše* spočívá především v tom, jakým způsobem tyto analogie a neustálé míchání aktuálního a univerzálního, vážného a směšného, vulgárního a vznešeného probíhá. Autorský mýtus nemusí těžit z očekávatelného magického realismu. Není třeba vymýšlet novou formu zázračna, stačí revitalizovat tradiční formy mytického vyprávění. Některé motivy se ukazují jako folkloristická klišé (široké sukně a šátky s růžemi). Nařiká se v rytmu říkadel – „cigáne, my máme pušky, nelez přes plot pro tvarůžky, dostaneme tě hned na dvoře a pohřbíme tě v syslí noře, joj, joj, joj“ – i starozákonního Kazatele. Žalmické lamentace se prolínají s kázáními, která absorbují rabelaisovskou grotesku i rapové spílání.

Čtenářský požitek poskytuje neuvěřitelný rejstřík metafor (samozřejmě za přispění opět mimořádného překladatelského výkonu Roberta Svobody) – od variace homérských epitet k poetickým paradoxům a oxymórum, které mohou připomenout barokní báseň *Co Bůh? Člověk?* (1659). Namísto tříhranné koule nebo nevlhké vody z Bridelovy skladby se vztah člověka k božské síle ukazuje jako „odmocnina naší nuly“, „černá díra našeho středu“, „úpon mého svalu“ nebo „frekvenční rozsah radiové vlny velikosti atomového jádra“. Robert Svoboda označil v doslovu Kácsorův román jako prostořeký. Možná, že právě tato drzost, vyprávění, jež si nebere servítky, ukazuje pravou podstatu mýtu. „Smířte se s nezměnitelností změny, ó vy blbci, všechno, co máte před sebou, je nic. (...) Každá věc pod nebesy, až přijde její čas, zanikne, a marně se tomu řehníte, smích je nerozum, marno je všechno, všechno je marno, nedoufejte, nedělejte si naděje, nevěřte. (...) Jednoho dne se váš svět ponoří do tmy, prach se vrátí do ničeho. (...) Osvobodte se od utiskovatelů, buďte svobodní a krásní.“

Zsolt Kácsor: Cikánský Mojžíš. Anarchistická Tóra.

Přeložil Robert Svoboda. Protimluv, Ostrava 2025, 288 stran.

Folklór sa nedá kanonizovať

S Jelou Abasovou o jazykovej dvojdomosti a dotykoch starého sveta



Jela Abasová. Foto Martin Miček

Proč bychom měli číst pohádky a staré mýty? Se slovenskou autorkou píšící fantasy v češtině a haiku ve slovenštině (viz ukázky na s. 23) jsme mluvili o rozdílném rytmu obou jazyků, zdrojích mytologické obraznosti, povaze folkloru i o tom, proč si vůči němu tolik lidí vypěstovalo odpor.

KAMILA SCHEWCZUKOVÁ

Píšete po česky aj po slovensky.

Rozhoduje u vás žáner o voľbe jazyka?

Vyvíjalo sa to, ale existuje konkrétny dôvod, prečo píšem môj hlavný žáner, fantasy, práve po česky. Vyrastala som na Hobitovi a Pánovi prsteňov, na seriáli Červený trpaslík a rozprávke Posledný jednorožec. Všetky tieto veci sme mali doma v češtine. Keď som ako štrnásťročná začínala písať poviedky, skúšala som to po česky, keďže sa mi fantastika a dobrodružstvo spájali práve s týmto jazykom. Vtedy som písala len pre svoju najlepšiu kamarátku, ale ani jedna z nás nevedela dobre po česky. Vychádzala som len z toho, čo som mala načítané a napočúvané z televízie.

Keď som začala texty posilať do súťaží, skúšala som to v oboch jazykoch. Vtedy mi moju češtinu porota oprávnene skritizovala, takže som sa v nej potom dlho nič poslať neodvážila. V priebehu nasledujúcich rokov som sa zoznámila s viacerými ľuďmi z českej fantasy komunity a tým, ako som čítala ich poviedky a pomáhala s opravami, som sa postupne zlepšovala. Dlhو som publikovala poviedky po slovensky, neskôr som jazyky striedala.

Knihu *Tri čtvrtě na šílenství* som začala písať v slovenčine. Až v polovici som sa sama seba spýtala, kde ju chcem vydať. Uvedomila som si, že ak ju vydám na Slovensku alebo po slovensky, veľká časť z česko-slovenskej komunity ju nebude čítať, lebo najmä mladšia generácia Čechov, ktorí pritom tvoria významnú časť mojich potenciálnych čitateľov, má so slovenčinou problémy. A to by ma mrzelo. Rozhodla som sa, že knihu vydám v Česku, napísanú časť preloží. Vrátila som sa k tomu, čo som pôvodne chcela – písať fantasy v češtine.

Slovenčina sa mi viac spája s tradíciou a s rozprávkami. Aj haiku som odjakživa písala iba v slovenčine. Tie jazyky sú vo veľa veciach iné. Majú iný náboj a dajú sa s nimi robiť trochu iné veci. Keď chcem dosiahnuť rovnaký efekt, musím použiť rôzne prostriedky.

Medzi podobnými jazykmi sú tie nuansy veľmi jemné. Aké bolo prekladať do tohto čísla sama seba? Povedali by ste, že tie jazyky majú iný rytmus?

Áno. A nielen rytmus, líši sa aj dĺžka slov a ich vyznenie. V niektorých prípadoch je obratnejšia čeština, v iných slovenčina. Vnímala som to pri prekladaní svojej knihy. Sú v nej štyri línie z pohľadu rôznych postáv a jedna z nich sa mi dosť ťažko prekladala. Vtedy som si uvedomovala, že som v slovenčine volila slová a rytmus, ktoré do češtiny nesedia. Musela som tak urobiť veľa štylistických zmien, aby text opäť znel prirodzene.

Prekladať svoje haiku do tohto čísla bolo úplne nové, ale šlo to celkom rýchlo. Najviac ma zdržalo počítanie slabík, ktoré sa nie vždy v modernom haiku dodržiava, ale ja sa snažím. Básne som prekladala po dlhšej dobe, ale tie, čo sme vybrali, boli pre preklad vhodné.

Je to možno tým, že majú v sebe niečo epické?

Asi áno. Teraz mám väčšinu básní na tento spôsob. Takéto kvázimytologické texty píšem najmä v slovenčine. Ako malá som totiž veľa čítala slovenské ľudové rozprávky. Ťažko som si potom zvykla na modernú slovenčinu, ktorá je ochudobnená o rôzne krásne, írečité výrazy.

Aké sú vaše zdroje tejto kvázimytologickej obraznosti? Sú úplne iné než u fantasy, alebo sa prelínajú? Veď aj Tolkien je nakoniec kvázimytologický...

Rozhodne sa prelínajú. Tolkien vytvoril vlastnú mytológiu a aj jeho fantasy texty majú silne mytologický nádych, čo ma veľmi ovplyvnilo. Takisto mnohé jeho básne z *Hobita* a *Pána prsteňov* viem doteraz naspamäť. Formovali ma aj rozprávky, hlavne slovenské, ale aj napríklad anglické. A mytológie, najmä egyptská, ďalej grécka či fínska Kalevala. Významne na mňa vplýva aj príroda slovenských lesov a Škótskej vysočiny, kam sa veľmi rada vraciam. Ďalším zdrojom inšpirácie je pre mňa japonská kultúra, najmä gejša. Je dôležité zachovávať zvyšky starého sveta a práve u gejši je to ešte živé, aj keď ťažko skúšaná tradícia.

Postupne som si začala všimnúť vzorce, ktoré často spájajú geograficky veľmi vzdialené príbehy. Veľmi ma baví tieto vzorce zachytávať, interpretovať a prenášať do svojich textov. Moje volanie je snažiť sa dotknúť starého sveta, podržať ho tu.

A nadväzovať kontinuitu – ako keby celý svet bol príbeh a my sme nemali zabúdať na staršie kapitoly... Mňa baví aj skúmať, prečo sa k týmto formám rozprávania zasa vraciame.

Áno, dnes ľudia strácajú kontakt so starými mýtmi, ale zároveň po nich stále túžia. Asi preto sa vraciame k rozprávkam a poverám, lebo pociťujeme ten deficit. Mýty tu s nami boli strašne dlho, tisícky rokov. Poslednou dobou rýchlo miznú. Väčšina ľudí, ktorých poznám, nikdy nečítala ľudové rozprávky. Vedia málo o starom svete, čo je hrozná škoda. Pri rozhovore s nimi sa niekedy cítim úplne oddelená.

Aha, a ja som považovala za samozrejmosť, že mi boli čítané české aj slovenské rozprávky, Petiškovce grécke mýty... Mám pocit, že toto „odpojenie“ súvisí s modernitou. A postmoderna zasa nechcela veľké príbehy, všetko sa fragmentarizovalo, individualizovalo.

V podstate sa to začalo už sťahovaním do miest. Ani na dedinách to už nie je ako voľakedy, aj keď tam to ostáva viac. Ja som vyrastala v meste, ale rodina mojej mamy býva na dedine, takže som videla aj jeden, aj druhý svet. Napríklad keď mi babička zrazu začala rozprávať, ako sa zbaviť urieknutia, pritom nikdy o ničom takom nehovorila. Zvyšky alebo spomienky existujú, ale bojím sa, že sa počas niekoľkých generácií stratia, ak sa pre to niečo neurobí. Prípadne ak sa to aj nestratí, kontakt s folklórom už nebude taký živý. Ľudia si budú pamätať, že sa to robilo takto, ale už to nebudú takým spôsobom prežívať.

Rovnaká obava tu pritom bola už v 19. storočí. Od doby, keď vznikol pojem folklór, ide o predstavu starého, pôvodného sveta, ktorý treba zachrániť. Možno je to skôr úzkosť moderného človeka. Teraz však folklór oživa v literatúre. A keď jej príbehy chápeme ako niečo, čo spoluutvára tento svet, mohla by v tom mať literatúra ohromný potenciál.

Súhlasím. Pre mňa odmala mali príbehy obrovskú váhu. Tie najväčšie, ktoré som čítala, vnímam doteraz podobne, ako keby som ich prežila.

Folklór sú všetky tie veci, ktoré už vo chvíli, keď sa zapíšu, prestávajú byť živé a aktuálne. Síce môžu byť veľmi verné vtedajšiemu stavu spoločnosti, no svet, v ktorom boli zapísané, prestáva v ďalšom okamihu existovať.

Tu narážame na rozdiel medzi písaním a orálnou tradíciou. Folklór býval spájaný s opakovaním vo variáciách. Písmo neumožňuje niečo meniť, vždy už kanonizuje. Asi aj my máme túžbu robiť to isté spätne s folklórom...

Presne. Snažíme sa kanonizovať niečo, čoho charakteristickou vlastnosťou je práve to, že nie je kanonické, že sa môže meniť a vyvíjať v čase aj v závislosti od toho, kto rozpráva a pri akej príležitosti.

Poznáam dosť Slovákov a Sloveniek, ktorí neznášajú folklór. Väčšinou ide o ľudí, ktorí odišli zo Slovenska do Česka. Nechápu, prečo sa tým chcem zaoberať a prečo si myslím, že folklór môže byť emancipačný. Ako si tento odpor vysvetľujete?

Jedna z príčin môže byť, že je folklór ľuďom často vnucovaný neprirodzeným spôsobom a mimo kontextu. Potom si k nemu nedokážu vytvoriť zdravý vzťah. Pokiaľ sa dieťa prirodzenou cestou odmala nezoznamuje s rozprávkami, mýtmi, ľudovou kultúrou a podobne, v dospelosti musí vynaložiť aktivnú snahu na doplnenie chýbajúceho povedomia. A na to má málokto dospelý človek čas. Skrátka – ak sa dieťa prvýkrát zoznámí s ľudovými rozprávkami až v škole, je niečo zle. Nie je v moci pedagóga dohnať to, čo rodičia zameškali. Deti by sa mali stretnúť s rozprávkami už v rodinách, mali by mať základ, na ktorom by škola len stavala.

Jela Abasová (nar. 1993) píše slovensky a česky. Jej tvorba zahŕňa fantasy (zejména arcanepunk a umělou mytologii) a poezii (haiku a klasické básně). V roce 2025 debutovala fantasy románem *Tri čtvrtě na šílenství*, vydaným v nakladatelství Host. Publikovala například v časopisech *Glosolália*, *Romboid*, *Fraktál* a v antologiích *Žena s drakem* (2017), *Jiný kraj* (2023) a *Tiché ihrská zaplňané tušom rýchlejšie hry* (2024).

O něze a násilí v rostlinném světě

Nad sbírkou *Lamium album* Anny Bartákové

Debutová sbírka je přiznanou oslavou deseti let od vydání knihy Anny Bolavé *Do tmy*. Její hlavní postava, bylinkářka Anna Bartáková, zde v návaznosti na populární prózu vytváří proměněný obraz hrdinky, která v poezii nachází prostor pro zklidnění a tiché ustrnutí.

KRYŠTOF MEC

Sbírka podivné, úsečné poezie s podivným, latinským názvem od podivné, neexistující autorky. Takové krásné tajemství to mohlo být. Kdyby ovšem nešlo zároveň o nový titul jednoho z nejznámějších jmen současné české literatury, který navíc vychází částečně jako oslava či připomínka desátých narozenin oceňovaného románu (a byl tak i propagován na autorských čteních a jinde). Hádanka je tak vyřešena dříve, než může být nastolena – fiktivní identita autorky a její náležitost ke knize *Do tmy* je explikována pro jistotu hned na obou klopách knihy a samotným textům literární postavy předchází úvodní slovo „zprostředkovatelky textů“ Anny Bolavé, jež slouží jako svého druhu autorská interpretace sbírky. Nuže dobrá, časy postmoderních mystifikací už jsou zjevně pryč a na přesyceném knižním trhu se každá klopá počítá. Nabízí se zato otázka, zda je sbírka svébytným básnickým počinem, nebo jen jakýmsi nostalgickým fan-servisem, který čtenářstvu poskytuje možnost vrátit se do oblíbeného fikčního světa Řečovic.

Znovu do tmy

Časoprostorové i tematické rozpětí sbírky pojmenované latinským názvem hluchavky bílé totiž v zásadě odpovídá tomu, jež jsme sledovali v knize *Do tmy*: Anna reflektuje období od jara do konce léta v okolí svého bydliště, během něž sbírá, suší a prodává rostliny. Některé události či motivy děj románu přímo zrcadlí (např. ztracené nůžky, modráni nohou, usnutí na louce mezi hluchavkami), recyklovány jsou také některé věty či myšlenky; srovnejme třeba následující pasáž z románu: „Hluchavka je jako déšť. Přichází po kapkách, ale naplňuje kilometrové toky v celém okolí. Hluchavka dokáže lidi změnit.“ a část básně *Levá ruka nakloní rostlinu*: „Hluchavka je jako modrý déšť / kterého si nikdo nikdy nevšimne / Hluchavka dokáže lidi změnit“.

Přesto nejsou verše Anny Bartákové jen lenivým výtahem z jejích románových monologů. Naopak, přesunem z prózy do poezie vzniká

úplně jiný obraz mluvčí. Anna v próze *Do tmy* je až do samého závěru knihy k nezastavení – jak v proudu úvah a vzpomínek, které asociativně a překotně vyplývají na povrch, tak ve své sběračské činnosti, jež vede až k úplnému fyzickému vyčerpání. Její texty v *Lamiu albu* ovšem vedle zběsilého pohybu („Sedám na kolo / a jednu dál / Zavrčím na všechny / nedostupné květy / a šlápnu do pedálů“) otevírají prostor i pro zpomalení a tiché ustrnutí: „Sedám si tiše na obrubník / vedle mne první květnový sníh / a křivé stopy černých šneků“. Zběsilé vyprávění nahrazují krátké situační básně, které navíc jen zřídka kdy vedou k výrazné pointě. Vzniklé odmlky ve výpovědi pak umožňují protagonistce celistvější reflexi svého místa ve světě.

Léčivá bylina, toxický vztah

Příznačná je z tohoto hlediska titulní hluchavka bílá, k níž se Anna ve sbírce neustále vztahuje. Zatímco v próze jsou pro ni byliny specifickou komoditou, kterou musí co nejvýhodněji vytěžit, nyní se k jedné z nich obrací jako k blízké, ne-li milované entitě. Sběr už není zdrojem peněz (všudypřítomné přepočty kilogramů na koruny z románu se zde vůbec nevykytují), nýbrž příležitostí pro navázání intimního pouta: „Ostříhala jsem / konečky prstů od rukavic / abych se tě mohla dotýkat / i v chladných dnech“. Pro udržení tohoto důvěrného vztahu ovšem nelze setrvat v antropocentrickém vnímání světa, a jeho ekonomické pozadí tak začíná být značně problematickým. Anna si najednou uvědomuje hrůznost svého jednání: „Loučíme se / před výkupnou / až vejdu dovnitř / ztratíš svoje jméno / a z písmen budou čísla“, kterou ještě dokreslují sporadické básně psané z perspektivy květiny: „Jsem mrtvá / a teprve to začne / vezou mě pryč / oči přivřené / nechci to vědět / a cítím všechno / Anno. Jsi zrádkyně!“

Přes to vše si je Anna moc dobře vědoma, že „hluchavka / moji milí / ta je nesmrtelná“, a tato skutečnost umocňuje vědomí vlastní

slabosti a konečnosti. Mocenská konstelace jejich vztahu nakonec není tak jednoznačná, jak se zdála být, hluchavka jako by se mstila: „Letos jsi lhala a není tu ani kvítek / tělo mám poškrábané / a v duši vůbec nic“, ušklíbala se nad Anninou neschopností: „Mám křeče v nohách / a nemůžu popadnout dech / a ty se jen zlehka a potutelně / zakymácíš u cesty“. Zatímco sběračka čím dál víc naráží na limity svého těla, organismus hluchavky se znovu a znovu obnovuje. Těžko říct, které z nich patří verše na straně 52: „Chci mlčet / a tak nemluví / Chci nechtít / ale nevím jak / Nesahejte na mě / jsem bílá / a začínám rozkvétat“, ve svých úvahách však Anna v každém případě směřuje k myšlení blízkému východním náboženstvím. Zbavuje se svých tužeb, splývá s hluchavkou a stává se po jejím vzoru průsvitnou.

Čím víc ale Anna souzní s hluchavkou, tím víc se odklání od požadavků společnosti, která jí beztoho již dříve pohrdala: „Jsem ty / Ty jsi já / A ve skutečnosti / Pro nikoho / NEJSME“, s čímž se nesnadno vyrovnává. Do některých básní tak pronikají až zlověstné tóny, ostatně tato druhá poloha je mluvčí i hluchavce vlastní: „Průsvitný saténový květ / berla nebo prostě jenom hůl / tvá hlava ten pětizubý kalich / Jsi špičatá když musíš bodnout / a hladká když –“. Obraz nevinného saténového květu, který se refrénovitě vynořuje napříč celou sbírkou, zde nachází alternativu ve špičaté holi – ani tento motiv však ve sbírce není ojedinělý. Nejvýrazněji figuruje v básni plné výjevů mrtvých živočichů na silnici: „Vídávám auta bez obličeje uvnitř / a chci zkusit přeběhnout / ale nestihnu ani / vrazit jim hůl do ozubí / Couvám protože ještě nejsem na řadě / zbytečná včela v rozježděném natrhaném smeti“. Anna zaútočit nestihne, místo toho se nakonec vznáší k obloze. Ale co my ostatní – zbytečné včely v rozježděném smeti?

Autor je student literatury a mezikulturní komunikace na FF MU.

Anna Bartáková: *Lamium album*. Odeon, Praha 2025, 88 stran.

literární zápisník

Prorok a poskok

JAN ŠTOLBA

Matně si vzpomínám... Někdy na gymnáziu, čili v polovině sedmdesátých let, jsem napsal malou povídku, pouhý náčrt, o čtyřech postavách, které sestupují do města. Kráčely dolů serpentínami po prázdné noční silnici, dole svítila metropole. Každý z čtveřice měl svou charakteristiku, byl tam, matně si vzpomínám, klátivý, duchem nepřítomný habán v brýlích, vedle něj obtloustlý skeptik (to už si trochu domýšlím), který vše zpochybňoval, třetí jako by se ostatních stranil, i když k nim pevně patřil, dokonce možná byl mozkem celé skupiny. A pak tam byl, tuším, nějaký přirozený vůdce, který tři zbylé kumpány všelijak popoháněl, napomínal, káral, zoufal si nad nimi; prorocký typ. Co čtveřici pojilo, nevím, co měli za lubem a jak to celé mělo „být dál“, nevím. Povídka neměla konec, jmenovala se *Sestup do města* a vše, o co v ní šlo, byl právě ten obraz čtveřice s nejasným poselstvím, se kterým jdou nocí k městu. Prorocstvím, o němž ani sami jeho nositelé nevědí, co obnáší. Text se ztratil, četl ho jen jeden kamarád a zběžně, za účelem kritického rozcupování.

Na dávnou povídku jsem si vzpomněl, když jsem po mnoha a mnoha letech konečně objevil film *Sátántangó* Bély Tarra, natočený podle

stejnojmenného románu Lászla Krasznahorkaie. Román vznikl v roce 1985, film byl dokončen až roku 1994. Nepíšu to sem samozřejmě proto, že bych se chtěl nějak poměřovat s těmito *Mesterek*, z nichž jeden před pár lety definitivně skončil s filmem, zatímco druhý se naopak stal čerstvým držitelem Nobelovy ceny. Ani náhodou. Jen mě zaujal příbuzný motiv. Představa groteskních, divných a podezřelých, možná neškodných, možná ale i nebezpečných poslů, vize nějakým způsobem povstávající z prostoru pozdního totalitního marasmu, který tehdy Československo sdílelo s Maďarskem. Místo na špatné straně železné opony, propadající se do zmaru a beznaděje – a do neveselého smíchu nad obscenností, beztvarostí, neuchopitelností všeho.

Neboť i v *Sátántangu* vystupují příchozí, kteří se blíží. Jsou dva, Irimiás a Petrina. Irimiás je prorok, Petrina poskok. Něco přinášejí, nevíme přesně co, nesestupují do města, ale kráčejí rozmoklou diluviální maďarskou *síkvidék* do jisté vesnice, jejíž obyvatelé je dlouho považují za mrtvé. Když se však dozvědí o jejich *feltámadás*, začnou je nejistě, zmatečně, ale i dychtivě vyhlížet jako spasitele. Mlhavá, možná docela marná naděje je povědomá těm, co prožili pozdní totalitní éru. *Remény* s nevyzpytatelnými rysy, těžko zachytitelná, sotva představitelná, polymorfní, ale také třeba docela beztvará, naděje záluďná, spleťtá i bizarní, na první pohled třeba komická, blížíci se z nečekané strany. Pamatuju si, jak tomu mému habánovi spadly brýle na asfalt... Shýbal se a šátral po nich, dělal zmatky, zatímco prorok v čele skupinky otráveně vzdychal.

Namísto prorocství nepodstatné detaily. Nej důležitější však nebylo, o jakou naději jde, ale o to, že se blíží.

Anebo také ne. Místo naděje jde třeba jen o velkolepou chiméru, švindl, con job, reelní podnik, *csalás*. Kdo viděl, už nezapomene na nekonečný záběr ze *Sátántanga*, kdy ti dva, Irimiás a Petrina, zachumlaní v kabátech rázují dlouhou, otlučenou, bezútěšnou předměstskou ulicí a spolu s nimi se pustou uličkou valí záplava smetí, papíry, staré krabice, střepy, *törmelék*, který dvojici předbíhá, točí se zpátky a motá se jí pod nohama. Svinčík bez konce, nevykořenitelný i bez kořenů, žijící vlastním životem. A Irimiás s Petrinou jdou, nahrbení a rezolutní, ale možná jen dokonale bezcílní, vítr jim fičí do zad, vidíme jen jejich záda a vnímáme rázný krok, vedoucí možná jen do dalšího *sehol*. Nikam.

Jdou a nebere to konce. Jsou v dějinách, ale zároveň z nich kosmicky vytržení. Nevědí, improvizují. Nevidíme jim do tváří, tváře ztrácejí smysl uprostřed beztvareého, neúprosně fičícího kosmu. Vesmír, *világegyetem*, rovná se *apokalipsis*. Dva chodci apokalypsy se prodírají smetím, ne, jdou spolu se smetím až na konec světa a času. Které jsou ovšem bez konce.

V jiném nekonečném záběru Irimiás a Petrina sedí na chodbě kařkovského úřadu a na něco čekají. Z chodby lze spatřit dvojce hodiny, jedny jim visí přímo nad hlavou. Tárrovy záběry jsou strnule sugestivní, neúprosně šedivé, stuporoidní. Krasznahorkaiova próza je pro změnu temně labyrintická, hutná, v ten samý moment ironická i vizionářská, stačí jedna stránka a projdeme mnohohlasem detailů, pohledů, obrazných i myšlenkových

zákrutů. Obě metody mají přesto cosi společné, zásadní tíživost, pomalost ne v kunderovskly frivolním, ale krasznahorkaiovsky magmatickém modu. Meditatione uvnitř lávového pole. „Ty dvoje hodiny ukazují rozdílný čas, ale může být, že ani jedny nejdou dobře. Tyhle hodiny nahoře (...) se hrozně zpoždují, zatímco támhlety ukazují ani ne tak čas, jako, řekněme, odvěkou realitu vykořisťovaných, k níž my se máme asi jako větev stromu k dešti, jenž ji zkrápí: jinými slovy, není nám pomoci,“ praví Irimiás. Poskok Petrina pováří něco z těch slov na patře a uznale mlaskne: „Jsi básník, dědku, na mou čest!“ Irimiás – básník? Nebo spíš šejdíř? Policejní konfident? Mystik, nebo násilník? Řečník s démonickým charismatem? Kazatel? Vůdce? *Próféta*? Kouzelník? Šmírák, spasitel, manipulátor... Román nemá ambici vyvést nás z labyrintu. Protože – labyrint jsme my.

Jistěže celá vesnice přijde o prachy. A o domovy. Prorok vesničany rozpráší do celého Maďarska a oni poslušně jdou, bez ničeho, jako v těžkém snu, na cestu jim prorok ještě slíbí své *második eljövétel*, second coming, a je fuč. Odněkud opět znějí zvony, možná jde jen o „ustavičný hukot ticha“; za posledním zaduněním pak neskutečná prázdnota duše, prý možná něco jako „ztracená melodie naděje“, jistěže v *Sátántangu* v uvozovkách.

Škoda, že jsem tehdy nedopsal pokračování té povídky. Nobelovku bych nedostal, tu má zasloužené *zseni* Krasznahorkai. Ale možná bych se dozvěděl, co ta má divná čtveřice ve městě vlastně chtěla. O jaké prorocství šlo. *Hogyan alakult*.

Autor je básník, hudebník a literární kritik.

Monstrózní epopej

Operně košatý Dracula Luca Bessona

Francouzský režisér natočil verzi drákulovského příběhu, která se nebojí stát na straně monstra. Bessonova opulentní freska si pohrává s tradicemi hollywoodské i francouzské kinematografie a provokuje už tím, že nabízí portrét stejnou měrou romantického i toxického hrdiny.

MARTIN PLEŠTIL

Nebohého knížete Vlada, kterého Bram Stoker ve svém románu přetvořil v nemrtvé zlo s lidskou podobou, filmaři trochu příznačně neustále tahají z hrobu a nedopřávají mu kýžený věčný odpočinek. Více či méně věrných drákulovských adaptací existuje okolo sto padesáti, v mnoha národních i globálních kinematografiích.

V posledních letech se Dracula dočkal terapeuticky-komediálního oživení (*Renfield*, 2023), *The Last Voyage of the Demeter* (2023) rozšiřuje oceánskou pasáž, kdy loď převáží Draculovu rakev, Robert Eggers pak rozvedl paralelní expresionistickou linii ve své, ve výsledku dost podvyživené reinterpretaci snímku *Nosferatu* (2024). Titulního knížete i motivy z předlohy si všichni ohýbají po svém. Dracula může být lecčím. Všeobjímající zlovolnou entitou, groteskním vampýrem nebo zamin-drákováným a hniječím kusem masa.

Permanentní nadřazenost

V novém převyprávění Luca Bessona *Dracula: Příběh lásky* je transylvánský tyran vyobrazen především jako zoufalý muž, který již několik století čeká na reinkarnaci své milované, o níž v rámci jedné z bitev přišel. Zavřhl boha, na oltáři zamordoval kněze a od té doby je odsouzen k věčnému životu. Nejbližší ekvivalent bychom možná trochu překvapivě našli právě u nás, a to v podobě oblíbeného muzikálu Karla Svobody, Zdeňka Borovce a Richarda Hese.

Besson také rozkresluje narcistickou, bezhlavě zamilovanou a posléze horkokrevně krutou figuru, postupně se překlápějící do sobecky tragické roviny, na jejímž konci čeká vykoupení skrze obětování se pro druhé a uznání viny. Určujícím motivem je především láska. A to láska pudová, čistě fyzická, výsostně animální. Právě záběry vášnivého a divokého sexu, od něhož Dracula s Elisabetou nejdou odtrhnout, film diváky vítá. Potem nasáklé fyzično tu má takřka příznaky závislosti.

Když Elisabeta zemře, Dracula v groteskně laděné pasáži odehrávající se napříč několika historickými etapami putuje světem, prahne po její nové verzi, úpěnlivě věří v reinkarnaci. V této montáži – vnořené do Draculova retrospektivního vyprávění směřovaného Jonathani – Besson povoluje uzdu slapsticku a šponovanému cynismu. Dracula takřka po vzoru komediálních děl Mela Brookse opakovane skáče z věže, když se neúspěšně snaží o sebevraždu. Pasáž z Versailles pak v mlhavě

smetánkovém oparu vyzdvihuje explicitní zhýralost, od nezřízeného sexu přes vyměšování do kýble po nekontrolované hltání jídla.

Dracula opačné pohlaví nevábí vzhledem či šarmantními monology. Naopak, jedna z versailleských dam se dokonce jeho akcentu i vzhledu vysmívá. Do kolen však posléze všechny padají jen díky Draculovu dlouho cizelovanému parfému. Besson je v tomto ohledu dost subverzivní. V jeho světě láska existuje pouze v této povrchní podobě přitažlivosti. Jakkoli Dracula po staletí prahne po návratu své milované, čili bytosti, pro niž má smysl žít, životem samotným opovrhne. Náladu snímku ovlivňují permanentní nadřazenost a perverze, které se přitom mísí s přímočarou naivitou.

Maximální Dracula

Samotné vyprávění je rozdělené do dvou postupně se sbíhajících rovin, jež se odehrávají na sklonku 19. století během oslav výročí Velké francouzské revoluce. V jedné sledujeme vyschlého a nihilistického Draculu, k němuž přijíždí Jonathan, v druhé pak kněze a vědce, kteří v Paříži pátrají po původu upírů. Besson Anglii vyměnil za Paříž, mravní zkoumání někdejší viktoriánské společnosti cílevědomě ignoruje. Církevní skupina vedená knězem v podání Christophera Waltze (ztvárňujícího obdobu Van Helsinga) má Draculu pod drobnohledem již čtyři sta let.

Motivace kněze působí ambivalentně. Není jisté, nakolik chce jeho zbloudilá dušička opravdu pomoci, a nakolik pouze plní vytyčený cíl jej zneškodnit. Besson vyzdvihuje motiv fatální šílené lásky, kterou protkává znepokojivými výjevy, jako když Dracula pro svěží mladistvou podobu neváhá zabít klášter plný jeptišek. To je znázorněno takřka biblicky inscenovaným obrazem, v němž jeptišky s upírem na vrcholu vytvářejí opulentní lidskou pyramidu.

Besson, kterého má značná část diváků sklon vnímat jako nekonzistentního režiséra, zde zůstává věrný svým přepáleným, melodramatickým a hyperstylizovaným kořenům, racionalita či logika vyprávění ustupují pocitové a strhující atmosféře jednotlivých segmentů. Velkolepá freska žene žánrové prvky do extrémů, režisér *Pátého elementu* (Fifth Element, 1997) nebo nedávného, neprávem přehlíženého *DogMana* (2023) mezi řádky vede dialog s tradicí hollywoodské kinematografie i francouzskými žánrovými filmy z první poloviny 20. století, kde hrála fatalistická podoba fyzické lásky důležitou úlohu.

V něčem navazuje na tradici francouzského impresionismu, kde jsme namísto děje fascinováni jeho ztvárněním, stejnou měrou vyzdvihuje takřka brakově přímočaré počátky různorodých amerických žánrů. *Dracula: Příběh lásky* je ornamentální, operně zvrhlá epopej. Besson preferuje rozsáhlé záběrování, pracuje s velkou hloubkou ostrosti. Bravurně ovládá svícení jednotlivých scén; každý záběr vypovídá sám za sebe, jen na základě vizuality ihned chápeme ústřední konflikt. Režisér je utopickým tvůrcem, jenž se neváhá oddat popkulturnímu maximalismu.

Rozervanec

To se zrcadlí právě v pojetí Draculy, jemuž různorodé a kontrastní tváře propůjčil brilantní Caleb Landry Jones, bez jehož účasti by dle Bessonových slov projekt nemohl vzniknout. Kníže se mění ze zhrzeného milence ve štvance, dekadentního zhýralce, rezignovaného starce i čisté monstrum. Jones je ve všech těchto polohách přímočarý i neuchopitelný zároveň. Nejhrůznější je právě v lidské podobě jakéhosi podivného krasone, nejzranitelnější a křehký naopak ve chvíli, kdy je podoben vrásčité mrtvole, která však disponuje nadpřirozenou silou.

Film dráždí tím, že je přímý i podvratný, hluboce romantický i toxický, vážný i humorný. Herci jsou potouchlí, všichni si dobře uvědomují, v jak bizarním fikčním světě se právě nacházejí. Besson vykřesává jímavé emoce z grotesknosti, a naopak. Láska a tragédie jsou neoddělitelné. I proto zde absentují nymfy, Dracula namísto toho žije s bizarními kamennými potvůrkami, které mu posluhují. Pokousané ženy využívá jen k tomu, aby mu našly jeho nejmilovanější.

V jádru tak sledujeme především příběh o odpuštění a zamilování, které může proběhnout pouze jednou za život. Ale i ona osudová láska je diskutabilního charakteru. Hraničníce mezi sebeobětováním a sobectvím je někdy příliš tenká. Tahle vybroušená, chaotická i špinavá interpretace není jen uhrančivým pastišem. Obstojí i jako všeobjímající pohled na Draculu coby rozervaného, po lásce prahnoucího antihrdinu.

Autor je filmový publicista.

Dracula: Příběh lásky (Dracula). Francie, 2025, 129 minut. Scénář a režie Luc Besson, kamera Colin Wandersman, hudba Danny Elfman, hrají Caleb Landry Jones, Zoë Bleu, Christoph Waltz, Matilda De Angelis a další. Premiéra v kinech 30. 10. 2025.



V nové verzi Draculy je transylvánský tyran vyobrazen především jako zoufalý muž. Foto Bioscop

Velké filmy pro malé lidi

Dětská kinematografie mezi lety 1945 a 1993

Lukáš Skupa se v publikaci *Jednou nebudeme malí* věnuje neprobádané oblasti českých snímků pro děti. Kniha nechce být dějinami tohoto žánru, ale spíše historií institucí a dobových diskursů. Zároveň vyvrací některé zažité představy o kinematografii komunistického Československa.

ANTONÍN TESAR



Ilustrace Filomena Borecká

Dětský film je kategorie, na kterou se snadno kouká svrchu. Lukáš Skupa ve své knize *Jednou nebudeme malí. Český hraný film pro děti 1945–1993* na tuto povýšeneckou perspektivu naráží opakovaně, v mnoha souvislostech. Stigma nedůležitých „malých filmů pro malé lidi“ začíná už u obvyklého hodnocení samotného dětství jako nedokonalého stavu, který se „napraví“ až dospělostí. O tendenci marginalizovat dětský film svědčí i to, že tento bohatý proud české předlistopadové kinematografie je filmovými historiky dodnes spíše přehlížený. Skupovo mapování jeho dějin ukazuje v mnoha odstínech složitou souhru očekávání, ideologických i estetických nároků a předsudků, která formovala tuto dlouhou a pozoruhodnou filmovou tradici.

Nejen indoktrinace

Skupa v úvodu píše, že nechce dát dohromady estetické dějiny českého dětského filmu, ale spíš se zaměřuje na historii institucí a diskursů, v jejichž rámci dětská tvorba vznikala. První oddíl je věnován právě proměnám produkčních podmínek tohoto typu filmů napříč sledovanými desetiletími. Druhá část se zaměřuje na historii distribuce dětských filmů a na jejich předpokládané a reálné diváky. Další dva oddíly zahrnují výběrové studie zaměřené nejprve na významné osobnosti (Ota Hofman, Milan Vošmik, Věra Plívová-Šimková, Jan Pinkava) a následně na trojici žánrů (pionýrský film, pohádka a rodinný film v osmdesátých letech).

V různých obměnách se tu vynořuje několik základních témat. Jedním z nich je právě reputace celého odvětví, které bylo vůči filmům pro dospělé vnímáno na mnoha úrovních jako druhořadé. Ve specifické situaci státní socialistické kinematografie bylo ale zároveň od začátku považováno za důležité z hlediska svého ideologického působení na nejmladší generace. Díky tomu měl také dětský film právě v tomto období takovou kontinuitu, zatímco předtím i potom v podmínkách tržní kinematografie téměř absentuje. Kniha zároveň plasticky ukazuje, že v éře státního filmu rozhodně neplatilo, že by dětská kinematografie měla plnit výhradně indoktrinační funkci. Naopak, Skupa na mnoha místech dokládá, že zde od začátku, a dokonce se zvýšenou intenzitou, existovalo podobné dilema, jaké musela řešit

i centrálně řízená kinematografie pro dospělé. Totiž problém, jak mají vypadat filmy, jež vyjadřují „ty správné“ socialistické ideje a zároveň jsou divácky úspěšné. Při rekonstrukcích dobových debat vychází najevo, že nešlo jen o otázku divácké atraktivity, ale přímo o čistě estetický nárok uměleckosti. V institucích českého zestátněného filmu se udržovala ambice mít umělecky hodnotnou tvorbu, která se sice bude opírat o komunistickou doktrínu, ale bude netriviální, neschematická a esteticky stimulující.

Pionýři a princezny

Mnoho formativních konfliktů ovlivňujících podobu českého dětského filmu se odvíjelo od nesouladu ve třech sférách – v ideologii, uměleckosti a divácké atraktivitě. Kniha zároveň ukazuje, jak ve výsledku byly všechny tyto nároky založené na určitém idealismu, který se často míjel se zájmem samotného cílového diváctva. Kapitola o distribuci totiž jasně ukazuje, že podle průzkumů byly u dětského publika nejoblíbenější německé mayovky či japonské kaidžú filmy, tedy typy produkcí, které československá kinematografie považovala za nepřijatelné právě z ideologických a uměleckých důvodů. Do rozhodování navíc neustále promlouval i ryze praktický faktor financování a produkčních podmínek, které byly až na výjimky nevýhodnější než u tvorby pro dospělé.

Sledovat tyto argumentační boje o ideální dětský film je fascinující tím spíš, že v nastaveném systému se mohla realizovat tak odlišná pojetí tvorby, jako je hravá série *Pan Tau* Oty Hofmana, spojující každodenní dobové realie s fantaskními prvky, civilní realistický film s feministickými motivy o „crossdressingu“ ve fotbalovém prostředí *Ivana v útoku* (1963) Jana Pinkavy nebo lyrický říkankový muzikál *Přijela k nám pouť* (1974) Věry Plívové-Šimkové. Neméně pozoruhodný je ale i pohled na ustavené žánry. V případě pionýrského filmu je dobře vidět, jak odmítavě různí zásadní představitelé filmového průmyslu v debatách o kinematografii hleděli na modelové příběhy předvádějící pionýry jako příkladné budoucí občany. Dramaturgové, tvůrci i kritici začali záhy po vzniku prvních pionýrských filmů v padesátých letech upozorňovat na to, že děti se v nich chovají nepravděpodobně dospěle

a uvědoměle. Autoři následujících snímků pak hledali, jakým způsobem s pionýrským motivem dál pracovat a zároveň přinášet co možná nejautentičtější dětské postavy a zápletky. Pionýrský žánr se tak postupně proměňoval až třeba k filmu *Třetí skoba pro Kocoura* (1984), ve kterém členové pionýrského oddílu mluví sprostě a oblékají se jako hippies. Ještě pozoruhodnější je kapitola o pohádkách, která se zaměřuje především na *Pyšnou princeznu* (1952) a *Tři oříšky pro Popelku* (1973). Současná kritická debata o těchto filmech, které dodnes sleduje velké množství lidí, se zaměřuje především na analýzu genderových rolí. Skupa ale odhaluje dobová témata, která provázela vznik obou snímků a poté se objevovala i v prvních reflexích. Týkala se opět především ideologie, atraktivity a kvality, a je zajímavé sledovat, který z těchto nároků se tu prosazoval s jakou silou a s jakými konkrétními argumenty. Božena Němcová, která byla považována za autorku, byla velmi oblíbená, jelikož v jejích lidových pohádkách je nejvíce patrný akcent na život prostého lidu a kritika sociálních nerovností. Skupa si zároveň všímá komplikovanějšího statusu krále Miroslava coby aristokrata, který ale zároveň reprezentuje žádoucí vlastnosti tehdejšího progresivního hrdiny. U *Popelky* zase autor sleduje změněné nároky, které byly na žánr kladeny v sedmdesátých letech, kdy naopak ideologický tlak na pohádkové náměty výrazně oslabil a od projektů se očekávala především vysoká divácká návštěvnost a exportní, či rovnou koprodukční potenciál.

Jednou nebudeme malí se prezentuje jako úvod do filmové kategorie, která je rozsáhlá, ale dosud nepříliš probádaná. Příklad dětského filmu však zároveň pozoruhodně obohacuje naši představu o kinematografii komunistického Československa jako takové. Znovu se potvrzuje, že šlo o mnohem dynamičtější systém, než jak by se mohlo zdát z řady zjednodušujících pamětnických charakteristik, ve kterých hodní tvůrci s rozumnými vizemi stáli proti tupým ideologům a byrokratům – a nic mezi tím.

Autor je filmový publicista.

Lukáš Skupa: Jednou nebudeme malí. Český hraný film pro děti 1945–1993. Národní filmový archiv, Praha 2025, 511 stran.

Creative Innovation Lab

Evropské financování pro kulturní a kreativní odvětví
audiovize – hudba – literatura – muzea

Uzávěrka výzvy je 23. dubna 2026.



Kancelář
Kreativní Evropa

Spolufinancováno
Evropskou unií

Kreativní
Evropa
MEDIA



Kryštof Brůha
Dům pánů z Kunštátu
10.12.2025 – 8.2.2026



AERIS CHRONOS
House of Lords of Kunštát
www.dum-umeni.cz

SCANDI

Přehlídka současných
severských filmů

14. – 21. leden
2026

HLAVNÍ ORGANIZÁTOR FILM EUROPE
PARTNER EMBASSY OF DENMARK Prague
EMBASSY OF SWEDEN Prague
NORSKÉ VELVÝSLANECTVÍ Praha
KREATIVNÍ EVROPA MEDIA
GOOUT | 000 | *Cloetta* | T.. | SKYLINK LIVE TV | sledování TV
HLAVNÍ MEDIÁLNÍ PARTNEŘI FILM | CD.cz | RADIO 1 | TOTALFILM | A2 | CINEPUR | DENÍK | expats.cz | FILM A DOBA | FULLMOON | publico. | Radio Wave | EDISONLINE

Hrdinou na jeden den

Divadlo Letí odkrývá budoucnost rodu homo

Ve štvanické Vile proběhl několikerý návrat. Po úspěšné Olze (Horror z Hrádečku), kterou má Divadlo Letí skoro deset let v repertoáru, se do ní se svou novou hrou **HEROES** vrací autorka Anna Saavedra. Režie se ujal jeden ze zakládajících členů uskupení Marián Amsler.

MARCELA MAGDOVÁ



V nové inscenaci vystupuje Petr Ťopek v roli průměrného*é manžela*ky Jay Jay. Foto Luboš Kotlár

Kromě systematické iniciace vzniku nových dramatických textů, kterou má Divadlo Letí ve své DNA, se jeho dramaturgickým směřováním v posledních letech výrazně vine téma destrukce planety a s ní souvisejících alternativních forem přežití lidské populace. Ve zdejších dystopiích je ale na rozdíl od vizí George Orwella či Vladimira Sorokina místo pro nedogmatické zacházení s motivy, jako jsou ekologie či fašizace, a tudíž i prostor pro útěšnou nadsázku a humor.

V imerzivním projektu *Poslední zhasne*, který divadlo uvedlo loni na jaře a jímž dalo prostor nejmladší autorské a režijní generaci, byla zkáza Země simulována v šedesátiminutovém časovém rámci. Účastníci „poslední hodiny“ si mohli sami zvolit, s jakým „průvodcem“ a nabízeným řešením se ztotožní – zda jim bude bližší kolektivní meditace, pokus o omezení životních funkcí na úroveň plazů coby adaptace na klimatickou změnu, nebo evakuace do vesmíru prostřednictvím kolonizačního modulu, jejíž výsledek však zůstává nejistý.

Podobná témata ohledávala i autorská inscenace Mariána Amslera *Greta*, premiérovaná v rámci letní scény Štvanice pod Hlávkovým mostem v roce 2020. Inscenátoři zde oscilovali mezi sentimentální fantasy a bizarní dystopií, jejíž obrysy tvořily detaily žité reality. Na planetě Zemi se naplnily všechny katastrofické prognózy: Evropa se pod vlivem islámu a klimatické krize stala neobyvatelnou, což vedlo k migraci a hledání nové „Země zaslíbené“. V kabině nadstandardně vybaveného letadla se střetli uprchlíci-kolonizátoři, jejichž motivace se postupně ukázaly jako zásadně rozdílné.

Planeta matek

Do vzdálené budoucnosti po druhém exitu generální umělé inteligence, kdy se lidstvo přesunulo pod hladinu moře, je zasazena novinka Anny Saavedry *HEROES*. Ve sci-fi telenovele o nadějných vyhlídkách lidstva se autorka vrací k již v minulosti dotčenému vědeckofantastickému žánru. Ve své třináct let staré hře *Tajná zpráva z planety matek* (*Mamma guerilla*), již napsala v rámci rezidenčního programu Centra současné dramatiky Divadla Letí a kterou inscenoval jako experimentální punkový muzikál v HaDivadle Marián Amsler, pracovala s planetou obývanou výhradně matkami. Do kontaktu s touto zvláštní „mimozemskou“ civilizací vstupoval astronaut, jenž si o setkání vedl deník.

Tajná zpráva z planety matek začíná obrazem Na palubě letadla, v němž těhotná žena introspektivně popisuje změny vlastního těla: „Ve skutečnosti kromě nového života rostlo také všechno ostatní. Kůže se pokrývala voděodolnými zelenými šupinami. Už jsem nepoznávala zvuk svých kroků. Byla to velká záhada.“ Po startu letadla a nastalém porodu dochází k výpadku elektřiny. V *HEROES* se Saavedra v pevnější dramatické formě a o něco političtější rovině – jakkoli stále platí, že osobní je politické – vrací nejen k motivům tělesné mutace, ale i k přerušení či nedostatku elektrické energie.

Stejně jako v předchozích hrách také zde sofistikovaným vrstvením zdánlivě nesouvisejících, subverzivních obrazů odhaluje svět postav, jejichž cílem je přežít – ať už jako hrdinové dneška, nebo jen shluk jedniček a nul binárního algoritmu. Jakkoli může autorčina vize působit fantaskně, její základy jsou pevně

zakotveny ve společenskovědním povědomí a jednotlivé repliky zároveň slouží jako vynalézavé reference ke kolektivní historii lidstva. Není náhodou, že obyvatelé ze vzdálené budoucnosti zavítají do Muzea dvacátého prvního století, jehož návštěva – coby „efektivní nástroj občanské edukace“ – jim zajistí kredity na dobití elektřiny. Tě se jim dostává pouze ve státem přidělovaných dávkách a při častějších blackoutech, tedy „dobrovolných terapiích tmou“, stále méně. Součástí muzea jsou i hologramy vládců jednadvacátého století, Donalda a Vladimira Vladimiroviče, kteří spolu po vzoru Yoko Ono hrají mírové šachy. V jejich zvrácené interpretaci se však tahy mění v autoritářské vize shrnuté do hesla: „Stvořím. A zničím!“

Drobné hrdinství

K podobně odzbrojující tezi dospěla ve svých výzkumech i postava vědkyně Mei, když konstatuje, že: „Evoluce je výjimka. Vymření je pravidlo.“ V rámci experimentů s mutacemi DNA vyvinula nový lidský druh – homo delphinaptera neboli člověka běluhu. Simon, jak si sám říká, je zároveň nositelem motivu hrdinství, který si autorka osvojila ze slavné písně Davida Bowieho. V Simonově úvodním songu zaznívá i klíčový verš: „Hrdiny stát se. Na jeden den.“

Po malém každodenním hrdinství skrytě touží také členové polyamorní manželské buňky. Tu tvoří po vzoru zkratky mýdlové opery chytrá Mei, krásný Jay, který se díky svému vzhledu živí jako herec předstírající v budoucnosti již neexistující profese lékaře či instalatéra, a nejintenzivněji z nich pečující, zato průměrný*á manžel*ka Jay Jay, který*á se z fetišistické potřeby převléká za gejšu. Právě Jay Jay toto pachtění po drobném hrdinství přiznává ve skvěle fabulovaném, tragikomickém monologu nihilvaření.

Režisér Marián Amsler přistupuje k textu se vši péčí a nemá potřebu ho jakkoli koncepčně dotvářet. Vychází z fantazie Anny Saavedry, dostatečně artikulované v replikách či scénických poznámkách. Obrazy vzdálené budoucnosti vytváří pomocí výtvarného náznaku Jany Smetanové, světelných změn a hlavně přízračné hudby Vladivojny La Chia – a to i v tak omezeném prostoru, jaký poskytuje cihlové provizorium štvanické Vily.

Srdeční záležitost

Hlavními hybateli blyštivých surreálních výjevů jsou herci, kteří své postavy artikulují na přesné hraně hyperboly a realistického zpodobení. Ze všech nadprůměrných výkonů (Jiří Böhm jako Jay, Milada Vyhnálková v roli Mei a Petr Ťopek coby Jay Jay) přece jen vyčnívá Richard Fiala zpodobňující Meino zmutované monstrum, démona z hlubin, Simona. Jeho mluvené pasáže střídají hypnotická pěvecká čísla, v nichž se Fiala vlní v tak vábivých pohybech, že připomíná neodolatelnou, mytickou sirénu lákající svým smrtícím zpěvem námořníky na skaliska, aby je následně pozřela.

Jediným stínem jinak výtečné inscenace je její ne zcela zřetelný závěr. Je z něj sice patrné, že lidé padli za oběť nové, jimi stvořené formě života, avšak jak k tomu došlo, si může vyložit každý po svém. *HEROES* Divadla Letí jsou dalším skvělým příspěvkem do kategorie sci-fi na divadle. Zároveň potvrzuje, že Marián Amsler je v Letí „doma“, že zdejší inscenování je pro něj i co do kvality srdeční záležitostí a že jeho souznění s tvorbou Anny Saavedry přetrvává.

Autorka je divadelní publicistka.

Anna Saavedra: HEROES. Režie Marián Amsler, dramaturgie Marie Špálová, scénografie Jana Smetanová, hudba Vladivojna La Chia, hrají Jiří Böhm, Milada Vyhnálková, Petr Ťopek a Richard Fiala. Divadlo Letí, Praha, psáno z premiéry 21. 11. 2025.

Propast mezi technologií a tělem

K technofilosofii Daphne Oram



Daphne Oram. Foto sisterswithtransistors.com

Koncem prosince uplynulo sto let od narození britské skladatelky a zvukové designérky Daphne Oram. Spoluzakladatelka radiofonické dílny BBC se proslavila především systémem grafické notace Oramics, který využíval pro zápis filmový pás. Málokdo ale ví, že vznikl na pozadí svébytné technofilosofie postavené na vztahu vibrací a těla.

MARTIN BLAŽÍČEK

Návratů k tvorbě skladatelky a zvukové experimentátorky Daphne Oram (1925–2003) proběhla už celá řada. Minimálně od roku 2008 se její tvorbou zabýval Steve Marshall v časopisu *Sound on Sound* v souvislosti s padesátým výročím radiofonické dílny britského veřejnoprávního rozhlasu. V letech 2007 až 2011 pak vyšly rozsáhlé kompilace její hudební i zvukové designérské tvorby, včetně tribute alb od strážidelných Belbury Poly nebo dýdžejky Andrey Parker. V roce 2014 následovalo další inspirované album od dua Walls a tento rok jubilejní *vari/ations. Ode to Oram*, kde se skladatelčinými zvuky pracují Cosey Fanni Tutti, TAAHLIAH nebo Deena Abdelwahed. Krom toho je Daphne Oram pevnou součástí genderového narativu dějin elektronické hudby, v němž ztělesňuje zakladatelskou roli emancipované skladatelky ve zbytných strukturách hudebního průmyslu na počátku šedesátých let (viz recenzi filmu *Sestry s tranzistory* v A2 č. 2/2021).

I když toho bylo o životě a tvorbě Daphne Oram řečeno poslední dobou snad až příliš, jen nemnoho pohledů směřuje na myšlenkové pozadí jejího hlavního hudebního projektu, legendárního přístroje na grafickou notaci nazvaného Oramics, který vyvíjela od roku 1965 společně s inženýrem Grahamem Wrenchem. Přístroj pomocí sady oscilátorů převáděl zvukové obálky namalované na pásce 35mm filmu na zvuk.

Synestetické notace

Nešlo o nápad zcela nový. Technicky podminěná synestezie patřila mezi dominantní

témata meziválečné moderny. Od počátku století vznikala řada systémů experimentálních synestetických notací, pro něž byl také využíván 35mm film. Šlo totiž o rozšířené a mezinárodně standardizované médium, navíc se pásy daly přehrávat na běžném filmovém projektoru. Za zmínku stojí třeba „hieroglyfické“ notace sovětské skupiny Multzvuk či projekty Oskara Fischingra (*Klingende Ornamente*), Rudolfa Pfenningera (*Tönende Handschrift*) a Lászlóa Moholy-Nagy (*Tönendes ABC*). Ani ve čtyřicátých a padesátých letech popularita obrazově-zvukové syntézy zdaleka neopadla a k avantgardnímu dědictví se hlásila například americká filmařka Mary Ellen Bute nebo Norman McLaren, který vytvářel filmy s malovaným zvukem až do sedmdesátých let.

Zdá se, že Daphne Oram zapadá do již existujícího a poměrně rozvinutého proudu experimentů s „filmovými“ syntezátory. Jak ale později popsala v knize *An Individual Note of Music, Sound and Electronics* (Poznámky k hudbě, zvuku a elektronice, 1972), ona sama se spíše cítila součástí tehdejší elektronické scény vymezené jmény jako Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Edgar Varèse či Luigi Nono.

Její univerzální nástroj měl dávat skládajícímu naprostou volnost v tom, jaké parametry zvuku ovlivní. Dílčí vstupy byly zadávány pomocí malby obálek na několik pásů průsvitného filmu, které ovlivňovaly hlasitost, délku, barvu, výšku, vibrato a rytmus. V období, kdy řada základních elektronických komponent nebyla běžně dostupná, představovala tato konstrukce významnou výzvu. Graham Wrench například popisuje, jak podomácku vyráběl fotorezistory nebo jak zkonstruoval „reverzní osciloskop“, zařízení, které po jednotlivých řádcích paprskem skenovalo procházející film. Kromě základních pásů pak přístroj disponoval třemi dalšími, na nichž se s pomocí digitálního kódování zapisovala čísla 0 až 32.

Elektrina a tělo

Souběžně s konstrukcí Oramics vyvíjela Oram i svébytnou nauku o vztazích mezi elektrinou a tělem. V jádru její filosofie stojí představa těla jako systému vibrací a frekvencí, vycházejících z buněčného tlaku a bioelektriny. Základní stavební jednotkou je kondenzátor, respektive jednoduchý obvod z kondenzátoru a cívky, který vyvolává pravidelný puls, nebo jak Oram říká, elektronické kyvadlo. Dva stavy kondenzátoru, nabití a vybití, pak označuje pojmy ELEC a CELE. Ty se ze své podstaty cyklicky střídají, podobně jako jin a jang. Tělesnou analogií obvodu je buněčná membrána a různý tlak působící s malým napětím na její stěny. V tomto smyslu vidí souvislost mezi elektrickými obvody a obvody buněčnými, které vytvářejí nejen energii elektrickou, ale i další druhy energie, například mentální nebo sexuální.

Vedle frekvencí vznikajících buněčným kmitáním Oram zohledňuje molekulární vibrace vodíku, které byly skutečně spektrálně naměřeny již na konci devatenáctého století. Vodík ovšem kromě základní vibrace obsahuje i řadu odvozených kmitočtů, jež přirovnává k harmonickým stupnicím a které zakládají představu těla jako neustále se proměňujícího systému frekvencí. Každá bytost je pak jedinečná individuálním souzvukem základních tónů, harmonických kmitočtů a podtónů. Ačkoli se všichni lidé rodí s podobnou harmonickou škálou, s postupem věku se pod vlivem okolí vyvíjejí individuální rysy kontrolou formantů v každém vlnovém pásmu. Ty ovlivňuje třeba působení (frekvencí) rodičů, ale i jakýkoli další kontakt s frekvencemi vnějšího okolí.

Idea těla jako harmonicky zapojeného systému není v tehdejší Evropě nic nového a nové

nejsou ani představy, jak tyto frekvence ovlivnit. Od třicátých let existovaly přístroje jako Lakhovského oscilátor či Rifeův generátor, jejichž cílem bylo hojení těla s pomocí zvukových kmitočtů, nebo naopak usmrcování parazitů a nežádoucích mikroorganismů. Podobně zkoumal vztahy mezi tělem a elektrinou i Lev Sergejevič Těrmén, který na přelomu dvacátých a třicátých let rozsáhle propagoval svůj nástroj etherphone, později známý jako theremin, po Evropě i USA.

Zajímavý je i způsob, jakým v tomto systému Oram řeší otázku vnímání a poznání. Sluch pro ni není pouhým převodníkem akustických jevů. Systém ucha do nervové soustavy převádí signály už transformované, kombinované či odečtené, podobně jako to dělají komplikovanější audiosoučástky. Klíčová je pak představa, že skutečné poznání je možné pouze tehdy, dokáže-li člověk vědomě přiblížit svou frekvenci ke kmitočtu objektu, který pozoruje. Podle Oram fyzické přiblížení k pozorovanému nemá na vnímání zdaleka takový vliv jako sladění frekvencí, které v důsledku může pozorovatele zbavit jeho individuality, současně ale otvírá možnost vidět za objekty další realitu.

Poučení z Oramics

Technofilosofie Daphne Oram působí v mnoha ohledech až ezotericky. Náznakem může připomínat Bergsonův vitalismus nebo Merleau-Pontyho fenomenologii vnímání, výslovně ovšem k žádným filosofickým koncepcím neodkazuje. V nevydaném rukopisu knihy *The Sound of the Past* (Zvuk minulosti), na kterém pracovala koncem sedmdesátých let, představu světa postaveného na vibracích posouvá dál a zabývá se myšlenkou, že významné megalitické stavby jako Stonehenge nebo pyramidy v Gíze byly zamýšleny jako rezonátory.

Pohybuje se Oram spíše než v oblasti filosofie na poli konspiračních teorií? Se souvislostí těla a elektriny zpočátku pracuje jako s volnou metaforou propojující umělecké a technické poznání, avšak s rostoucí komplexitou její text nabírá na doslovnosti, což je často podpořeno uváděním fyzikálních faktů. Naopak zcela chybí jakákoli společenská kontextualizace médií, což je ústřední téma mediální filosofie konce šedesátých let, ať už jde o Marshalla McLuhana či birminghamskou školu. V sedmdesátých letech tak skladatelčina nauka působí poněkud archaicky, jako by byla stále ukotvena ve světě meziválečného technospiritismu.

Na svém syntezátoru Oram pracovala až do osmdesátých let, kdy se jej pokusila digitalizovat. Byl ovšem využíván spíše jako uměleckovýzkumná laboratoř než skutečný kompoziční nástroj. Pokud jde o praktické uplatnění této teorie, není jednoduché její vliv v zakázkových a často žánrových nahrávkách vystopovat. Volné autorské skladby odkazují k elektronice počátku šedesátých let, jako byla Varèsova *Poème électronique* (1958), shodou okolností také nahrávaná na 35mm filmový magnetický pás. Nelze o nich říct, že by byly skladbami spirituální povahy, spíše stojí na autonomii nového typu syntetického zvuku a vyjednávání o jeho smyslu a povaze, což je vlastně i náplň textu *The Sound of the Past*. S tím, jak se mediální svět v šesté dekádě minulého století postupně odlišuje, hledá Oram intuitivně způsoby překlenutí propasti mezi tělem, smyslovou zkušeností a technologií. Jistou analogii by nakonec její uvažování mohlo mít v postdigitální zvukové praxi nultých let založené na probouzení ducha strojů skrze glitche, digitální praskance a přehrávání „tvrdých dat“ podobným způsobem, jakým Oram přehrávala filmové pásy.

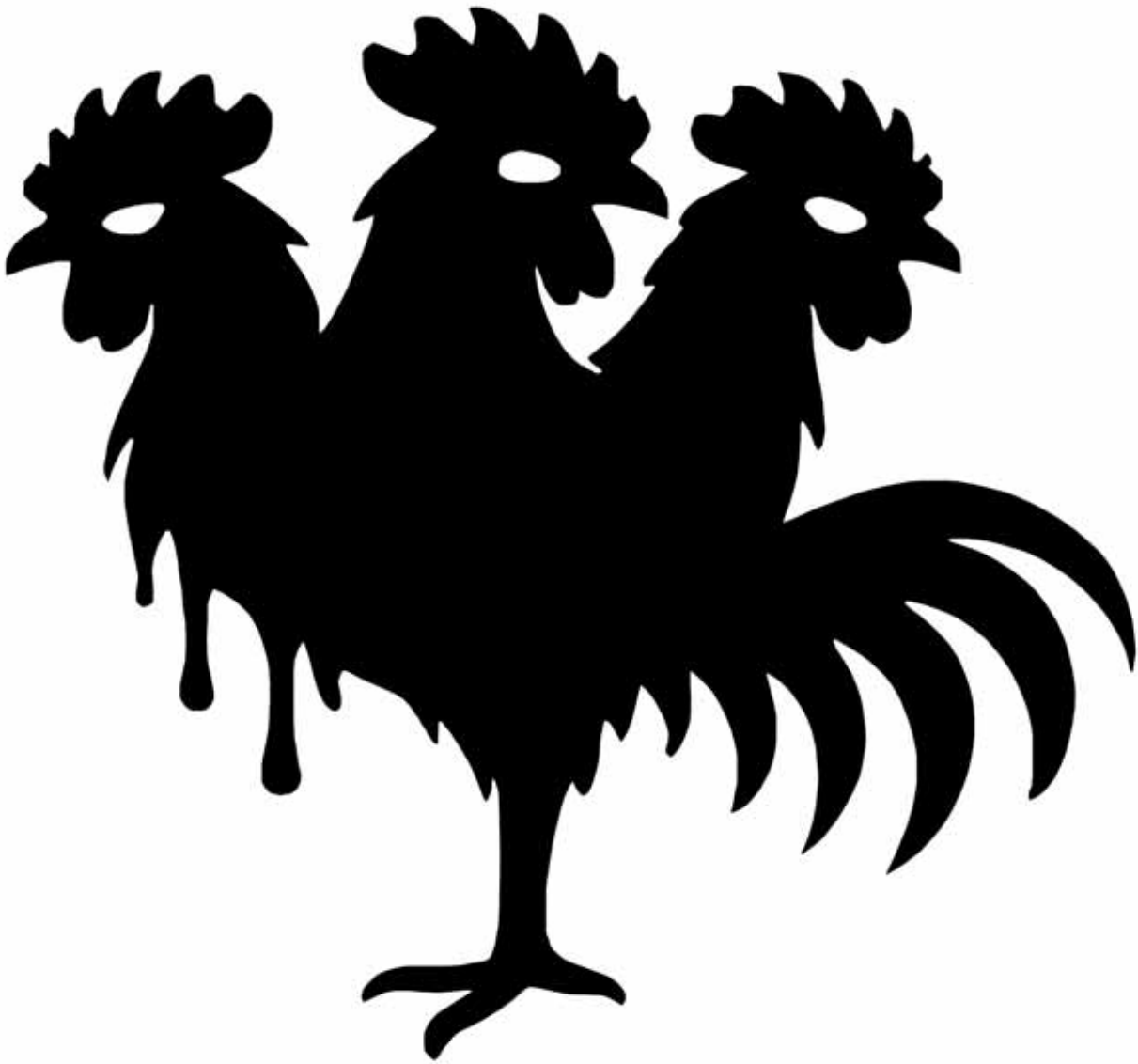
Autor působí v Centru audiovizuálních studií FAMU.

Smrtka nosí adidasky

Sígr slovenského rapu Fobia Kid

Rapper Fobia Kid svou aktuální produkci zasazuje do kulis typické slovenské dědiny. Jeho texty i trojhlavý kohout na přebalu připravovaného alba nicméně dávají jasně najevo, že v tomto případě se z folklorních inspirací nerodí nostalgická pohádka, ale horečnatá noční můra: „real slavic shit“.

KRISTINA HAMPLOVÁ



Folklorní delirium, které předvádí Fobia Kid, působí jako trochu nesourodý, i když zábavný slepenec

Oravský rapper Fobia Kid je na československé rapové scéně zvláštním zjevem. I když pravidelně spolupracuje snad se všemi interprety úspěšnými v mainstreamu, prohlašuje, že je „tak trochu emo, špinavý ako moje prvé demo“, a drze se chlubí, že jediná hudba, kterou poslouchá, je ta jeho. Dokáže být nicméně i sebekritický, a to až chorobně. „Okej, ja sa tiež nenávidím, ale ešte viac nenávidím teba,“ říká například ve skladbě Ja sa nechcem páčiť, jedné z mnoha, kde si nasazuje svou oblíbenou temnou, záporáckou masku. „Ja vážne nie som v pohode.“

Dům hrůzy

Do širšího posluchačského povědomí se Fobia Kid dostal především díky svému sporu s rapperem P.A.T. v roce 2019. V klipu k virálnímu diss tracku FCK P.A.T. stojí mladý oravský rapper ve středu manéže, zve posluchače do „cirkusu jménem slovenský hip hop“ a vzápětí za zvuků sloního troubení servíruje svému protivníkovi jednu urážku za druhou. U výrazných kulis Fobia Kid zůstal: na desce *Strašidelný dom* (2022) se inspiroval faktem, že právě na Oravském hradě se v roce 1922 natáčel kultovní film *Upír Nosferatu*. Rapper se tak za zvuků pouťových techno beatů převtěluje do slavné nestvůry – až na to, že tenhle upír už nebudí hrůzu, je to spíš vyčerpaný týpek, kterému se nechce ani vyjít z domu pro jídlo. „Prestal sa so mnou baviť aj môj psychológ,“ rapuje Fobia Kid na jednom z nejvtipnějších alb o depresi, na kterém se zároveň vyrovnává s nově nabytou slávou a pozorností. K smrti unavenou chodící mrtvolu z něj prý udělali posluchači.

Na chystané desce *Slovakian Nightmare*, ze které už vyšlo pět skladeb, autor využívá slovenský folklor obdobným způsobem jako předtím cirkus a tajemný hrad: coby výrazné, pro rap atypické prostředí, v němž může nechat ožít vlastní fantazii. V textu skladby, jejímž názvem je „folklorní“ zavýsknutí Oi!, není pro všemožné pohádkové postavičky

skoro k hnutí: jsou tu čarodějnice, Rusal-ka, Polednice i smrtka, která nosí adidasky a „vyzerá ako tvoj starý otec na rybách“. Oprýskané paneláky, mezi kterými tančí chaloupka na kuří nožce, nicméně připomínají, že jsme skutečně ve východní Evropě, a ne v nějakém panslovanském Disneylandu. Charakteristické je i povzdychnutí: „Večer pri sviečkach nebola romantika, to len niekto nezaplatil za elektrikú.“ Jestli lze tomu-to zábavnému kulturnímu mišmaši něco vytknout, pak by to mohla být skutečnost, že zde hlavní roli mají právě kulisy. Zatímco motiv strašidelného domu využíval rapper jako pozadí pro vyprávění o svých úzkostech, tentokrát je patrné, že za chaloupkou na kuří nožce ani za hopsavým beatem už nic dalšího není.

Nový podnět přichází z celkem nečekané strany: otevřeně politická skladba 2 minuty nenávisti na ministerstve pravdy si bere na paškál současnou slovenskou politickou reprezentaci, především ministryni kultury Martinu Šimkovičovou, stejně jako „slovenské národnie posranie“, jak Fobia Kid nazývá všudypřítomný strach se ozvat. „Urob raziu v klube na deti s traumou, a pritom nech po ulici behať náckov,“ vzkazuje rapper sarkasticky, a přidává se tak k četným protestům v zemi, kde se ideologicky motivované zášahy v klubech, vyhazovy z kulturních institucí nebo snahy cenzurovat umělce vystupující na festivalech staly běžnou součástí kulturního provozu. Svě politické probuzení ale Fobia Kid kupodivu nevysvětluje urgencí situace, ale tím, že se mu zkrátka hodilo do konceptu: když už mluvím o své zemi, nemůže přece nezmínit, jak devastující vliv má aktuální politická situace.

Ne Amerika

Zatímco Fobia Kid tančí kolem chaloupky na kuří nožce, jeden z nejposlouchanějších českých rapperů Calin se nám před očima mění z gangstera v trampa. „Vzal jsem peníze a vyrazil na vandr,“ zpívá jeho nové

alter ego Skippy McDippy v doprovodu kytar. Interpret, který se ještě nedávno prezentoval jako něco mezi sexsymbolem a finančním poradcem, dnes zpívá covery bratří Nedvědů, nechává se v O₂ areně uvádět Miroslavem Donutilem a tvrdí, že „bude ještě čas vydělávat, ale už nebude lepší čas tvořit“. Calinova záliba v country je ovšem pouhou obdobou výše popsané folklorní fascinace: táborákové písničky a trapní herci patří k českému kulturnímu dědictví stejně jako korbáčiky, koliby a salaše k tomu slovenskému.

Zmínění interpreti však nejsou ve svém vývoji nikterak jedineční: regionální vlivy a inspirace představují v dnešním rapu trend. Ve Spojených státech Post Malone se svou deskou *F-1 Trillion* (2024) vrátil do módy zvuk country a fúzí s R'n'B a rapem ho následovala Beyoncé. Bad Bunny, celosvětově nejstreamovanější interpret na platformě Spotify, zase na své poslední desce opustil trapové beaty a zpívá v doprovodu kapele na tradiční karibské rytmy. V případě neamerických rapperů se v chuti ohlížet se za hudební tradici svého regionu nejspíš odráží i únava z kulturní dominance USA. Ostatně Bad Bunny na svém celosvětovém koncertním turné Spojené státy záměrně vynechal; nabídku na vystoupení během Super Bowlu sice přijal, ale americkému publiku s hrdým úsměvem vzkázal: „Máte čtyři měsíce na to, naučit se španělsky.“

Na československé rapové scéně dosud platilo, že vládne ten, kdo dokáže nejlépe napodobit americké předlohy (jako Yzomandias), a že i v textech je možné vystačit si prakticky jen s referencemi na sloky hvězd ze Spojených států (jako to dělá Nik Tendo). Folklorní delirium, které předvádí Fobia Kid, zatím působí jako trochu nesourodý, i když zábavný slepenec. Touha nezůstat jen u napodobování a vytvořit něco původního je ale patrná z každého singlu. Jak říká samotný rapper: „Toto je slovenská nočná mora, nie Amerika.“

Autorka je spisovatelka a hudební publicistka.



A2

Vaše krása, naše spása!

Přidejte se k naší kulturní smečce.
Zakoupením merche uděláte parádu
a zároveň podpoříte Ádvojku.

A2



eshop.advojka.cz

Opatrný pohled do minulosti

Expozice asijského umění Národní galerie se povedla



Obchody s „orientálním“ zbožím patřily v 19. století mezi místa setkání s jinakostí. Foto Anna Remešová

Dlouhodobé expozice mohou posloužit jako dobré okno do fungování a praxe českých sbírkotvorných institucí. Příklad nové expozice Umění Asie napříč prostorem a časem v Salmovském paláci ukazuje, že česká muzeologie ještě není úplně ztracena, jen je třeba se nebát pohledu do vlastní historie.

ANNA REMEŠOVÁ

V běžném provozu současného umění a kulturně-kritických časopisů se pozornost upíná převážně ke krátkodobým výstavám a k událostem, které se střídají v rychlém sledu. Udrzuje se tak touha po stále novém a originálním, po překvapujících informacích a čerstvých impulsech. To pochopitelně dává smysl a patří to k práci na kulturní scéně. Ve svém posledním textu, který píši jako redaktorka výtvarné rubriky čtrnáctideníku A2, jsem se ale rozhodla dopřát si luxus pomalého a soustředěného, a vyhnout se tak obavám z toho, že by recenze mohla vyjít až po konci výstavy. Proto se následující text zaměří na dlouhodobou expozici sbírky asijského umění Národní galerie Praha, která byla nově zpřístupněna v polovině října v Salmovském paláci.

Ne že bych se cítila být odbornicí na umění a umělecké řemeslo pocházející z Číny, Japonska, Indie či Turecka a Íránu, metody dlouhodobých expozic v galeriích a muzeích ale z mého pohledu představují specifické téma, které většinou v médiích recenzujících výstavy příliš prostoru nedostává. Trvají totiž moc dlouho, a jsou tak považovány za něco samozřejmého. Přitom však tvoří páteřní program všech sbírkotvorných institucí, vypovídají o tom, jak si daná instituce stojí v začlenění současných muzeologických diskusí do své odborné práce, stávají se vizitkou (nejen) ve vztahu k zahraničnímu návštěvnicku, a jsou to právě dlouhodobé expozice, skrze něž si muzea a galerie pěstují svá (diskursivní, kognitivní či emocionální) pouta s předměty, které mají ve svých sbírkách.

Začít pohledem dovnitř

Sbírka asijského umění získala v Salmovském paláci důstojné prostory, které tím, že nejsou příliš velké, pomáhají rozčlenit expozici do několika zhuťných, ale výstižných oddílů. Po Zámku Zbraslav, Kinského paláci

a Veletržním paláci, kde byla sbírka vystavena naposledy, to vypadá, že našla konečně místo, které jí sedí a sluší. Je zde vystaveno přes 500 předmětů (celá sbírka ovšem čítá více než 13 000 kusů), přesto expozice nepůsobí zahlceným nebo vyčerpávajícím dojmem. K těmto pozitivům je třeba ještě přičíst elegantní architektonické řešení, které sice zachovává rozličnost jednotlivých geografických kontextů, k nimž předměty náleží, přesto ve své stylizovanosti a jednoduchosti umožňuje pocit plynulého a nerušeného průchodu.

Kurátorky expozice Lenka Gyalto, Kristýna Rendlová, Markéta Hánová a Jana Rynďová ale především učinily jedno důležité rozhodnutí, které výrazně napomohlo tomu, aby se expozice zařadila mezi nejpovedenější muzejní počiny loňského roku. Pozornost návštěvnicka nezaměřily hned na začátku expozice na jednotlivé země a jejich kultury, jak bývá často v českých muzeích zvykem. Jsou si totiž velmi dobře vědomy toho, že sbírky nikdy nemohou vypovídat o celku složitých společenských a kulturních systémů, i když jejich předměty z nich pocházejí. O čem totiž nesourodé skupiny uměleckých děl, textilií, keramických a kovových nádob, dekorativních kachlí či dřevěných kusů nábytku vypovídají především, je příběh jejich získání a rámec, v němž jsme se naučili na tyto předměty ze zemí nám geograficky vzdálených dívat a pojmenovávat je. Proto pro mě bylo milým zjištěním, když jsem vstoupila do expozice a hned první oddíl byl nazván „České země a umění asijských kultur v minulosti“, jeho podkapitola pak „České země a ‚Orient‘“. Zde se dozvíme, že zájem o zboží z asijských a arabských zemí vyvolaly především velké světové výstavy v Paříži (1867) a ve Vídni (1873), což byly pompézní „mega-eventy“ zaměřené

na prezentaci hospodářských a koloniálních úspěchů západoevropských zemí (tedy zemí patřících v této době k ekonomickému jádru). Předměty z území mimo Evropu nebo z periferních oblastí Evropy zde sloužily jako výhodné komodity naplňující poptávku po jinakosti a „exotičnosti“ nebo jako doklad jejich „zaostalosti“.

Obchod se zbožím

První patro expozice pak dále doplňují další kontexty vystavování a sbírání umění z asijských a arabských zemí: pražské obchody s „orientálním“ zbožím, sbírky českých cestovatelů a sběratelů, orientální salóny v zámeckých interiérech v českých zemích, nebo také přejímání způsobů vystavování na jubilejních výstavách v Praze a recepce asijského a arabského umění ve výtvarném umění.

V katalogu k expozici se dozvíme, že snahou bylo otevřít prostor „pro multikulturní přístup jako jeden z cílů dekolonizace v muzejní praxi“, což se mělo projevit jak v architektuře, tak i ve snaze nabídnout jiný než eurocentrický pohled na samotné předměty. Nedožíváme se ale již, jak toto přizvání odborníků a odbornic ze zemí, odkud předměty pocházejí, konkrétně vypadalo, nebo kdo a jak na expozici spolupracoval. Jestli se ale v něčem opravdu podařilo naplnit výzvy spojené s dekoloniálním diskursem, pak je to právě přerámování výstavního displeje, který je zbaven představ o neutrální institucionální scénografii.

Právě v prvních místnostech expozice najdeme stylizovanou obchodní výlohu nabízející estetickou kompozici různých dekorativních i každodenních předmětů. Tyto předměty ovšem spolu nemají vůbec nic společného, jejich významy se mohou zásadním způsobem lišit – od vysoce sakrálního účelu až po profánní použití krabičky na tabák. Stejně tak rozlehlý je z hlediska prostoru a času i jejich původ, vitrina „Obchod s uměleckým zbožím z ‚Orientu‘“ nabízí objekty ze 17. století či z první poloviny 20. století a z území sahajícího od Káhiry až po Kjóto.

Nevyužitá příležitost v katalogu

Tento přístup zaměřený na dekoloniální diskurs a revizi muzejní praxe se bohužel nedaří udržet po celou dobu expozice. Druhé patro, pojmenované „Asijské umění v souvislostech“, je už spíše tradičním příkladem přístupu zaměřeného na tvůrčí metody (kaligrafie, ornament) a kulturní fenomény (duchovní tradice). Nepoměrně větší část expozice tak zabere oddíl vycházející z nedávné výstavy *Buddha zblízka*, kterou připravila v roce 2021 pro Národní galerii Markéta Hánová, případně část s čínským dekorativním uměním, která působí, jako by se sem zatoulala z některého z konzervativních českých uměleckoprůmyslových muzeí. Uvítala bych zde spíše zaměření na kontextuální rámce a příběhy, které jsou skryté za samotnými předměty a jejich účelem užití.

To jsem také očekávala od katalogu k expozici, jehož cílem bylo zřejmě poskytnout dostatečný prostor pro pěkné a kvalitní reprodukce sbírkových objektů, jednotlivé kapitoly však bohužel nabízejí jen drobně rozšířené popisky, které jsou i ve výstavě. Katalog se tak nepouští ani do metodologické, ani do hlubší teoretické diskuse, kterou si příprava nové expozice jistě vyžadovala. Snad je to dáno institucionálními podmínkami nebo poptávkou po tomto typu publikací, je to ale škoda, protože expozice rozvíjí tolik potřebnou reflexi vlastní institucionální historie. A je vidět, že se jí nebojí, tak nezbyvá než jen popřát Národní galerii do nového roku, ať jí tato ambice vydrží.

Umění Asie napříč prostorem a časem. Národní galerie Praha – Salmovský palác, od 17. 10. 2025.



Markéta Magdaléna Staňková: Tančit na tvým hrobě je pro mě tou nejsladší představou, 2024



Markéta Magdaléna Staňková

je posluchačkou v Ateliéru video na brněnské FaVU VUT. Základním principem její umělecké tvorby, v níž se zabývá konstruováním fantaskních světů, je kontrast protikladů. Ve své bakalářské práci *Alenka v Matrixu* (2025) kombinovala surrealistické prvky s estetikou postinternetu, internetovou meme kulturou a pocity deziluze z informacemi přehlceného světa.

Záběr pochází z díla *Tančit na tvém hrobě* je pro mě tou nejsladší představou. V krátkém, ručně animovaném filmu, jenž se odehrává v magickorealistickém světě, se hrdinka obává chodit v noci ven, aby nenarazila na krvelačné komáry. Hledá vnitřní sílu k zahnání obav, k čemuž jí pomáhají dva copany se superschopnostmi.

Autorka se věnuje také tvorbě hudebních videoklipů (např. k písni *Smál jsem se a hvězdy padaly* od skupiny *Zapomělse*). Spoluzaložila a organizuje festival *Bezmez ve Velkém Meziříčí*, který se zaměřuje na hudbu, vizuální umění a studentské filmy.

Mezi tragikou a hravostí

Aniž by si toho literární kritika výrazněji všímala, začal se v minulé dekádě do české a slovenské literatury navracet folklor. Zatímco komerčně úspěšné Žitkovské bohyně oplakávaly zánik staletých tradic, vstoupil na scénu nový, méně svazující přístup, v němž se folklor může pojit nejen s bylinkářstvím, ale i s queer identitou.

KAMILA SCHEWCZUKOVÁ

Sedmadvacátého února 2024 se konal historicky první den krojů v Poslanecké sněmovně České republiky. S iniciativou přišla trojice politiků z ANO a TOP 09. Celou scenerii doprovázela etnografická výstava rekonstruovaných krojů, slavnostně zahájená téhož dne. Předsedkyně Sněmovny Markéta Pekarová Adamová sice v kroji nedorazila, ale další rok poskytla akci svou záštitu. Nová tradice se zopakovala, tentokrát pod názvem „Den lidových krojů a krajů ve Sněmovně“, přidal se průvod, folklorní festival s regionálními pochutinami a pěveckými soubory. Já jsem v době vyhlášení prvního ročníku psala diplomovou práci na téma folkloru v současné literatuře a společnosti. Nevěřicně jsem přihlížela, jak mi realita neustále poskytuje další a další důkazy o tom, že folklor se vrací do mnoha sfér kultury a společnosti. A to dokonce přímo v české metropoli, daleko od Moravy, která s ním bývá stereotypně spojovaná. Folklor doputoval z periferie do centra a – jakkoli je to paradoxní – zapouští kořeny v globalizovaném hlavním městě.

Folklorní rezervoár

Z teoretického hlediska to vypadá průzračně: v čase krize sahá společnost do archivů a vybírá pro svou identitu aktuálně nejvhodnější tradice. Folklor bývá chápán takřka jako synonymum tradice, jako to „nejpůvodnější“, co si s sebou neseme z doby před naším moderním světem. Je tak vlastně zakládajícím mýtem naší společnosti. Obrozenci a romantici se podíleli na jeho konstruování skrze sběr písní či falzifikáty eposů, ale také vlastními variacemi na folklorní témata a motivy. Poslední ze jmenovaných přístupů spojuje naši dobu s historickou epochou, kdy pojem folklor teprve vznikal. Literatura si samozřejmě může vypůjčovat celkem dle libosti; její hranice se proměňují a dnes se zdají být vytýčeny zejména etikou. Jak si nicméně povšiml ve čtyřicátých letech minulého století marxistický literární vědec Bedřich Václavek, jsou určitá období, kdy se autorstvo uchyluje k folkloru jako zdroji imaginace více než jindy. Kromě rezonanční funkce, tedy aspektu kontinuity, jež lidová slovesnost vnáší do moderní literatury, vyzdvihuje Václavek funkci regenerační. „Nová“ kultura sahá do folklorního rezervoáru také pro iniciativu, jakousi hybnou sílu v dobách krize kultury, ať už z důvodů vnějších, jako jsou války a politické konflikty, anebo vnitřních, kdy kultura ustrne vinou zkosnatění svých dosavadních schémat. Také novější teoretické rámce se snaží tento jev uchopit v širší perspektivě. Jak zmiňuje

v rozhovoru tohoto čísla [viz s. 20–21] filosof a antropolog Joseph Grim Feinberg, postkoloniální obrat byl zároveň obratem k folkloru, protože umožnil dostat do světa umění dlouho vylučované hlasy a tradice. Orientalizující rozlišení mezi „folklorem“, případně „lidovým uměním“ jako součástí evropské tradice a „uměním domorodců“ jako kulturní produkci neevropských národů a etnik se – přinejmenším v oblasti výtvarného umění – pomalu stírá. Folklor pak představuje shrnující pojem pro projevy lidové tvorby, spojené velmi často s rukodělností. V současném výtvarném umění se ostatně vrací už dlouho. Stačí si zajít na klauzury UMPRUM a člověk nachází vyšívané textilní obrazy, kolektivní plstěnou tapiserii nebo oděvní kolekci inspirovanou Erbenovou *Kyticí*.

Proměny diskursu

Kontinuitu diskursu o folkloru v českém prostředí zkoumá mimo jiné publikace autorského kolektivu kolem folkloristky a historičky Daniely Stavělové s názvem *Tíha a beztíže folkloru. Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích* (2021; viz A2 č. 13/2022). V úvodu autoři a autorky kontextualizují také vývoj po roce 1989: postkomunistický disidentský diskurs kódoval folklorní hnutí v předcházejícím režimu jako „skrýš“ a „přetvářku“. Monopol ztratil tento pohled až v desátých letech, což publikace dává do souvislosti s výsledky sněmovních voleb z let 2013 a 2017 (vítězství ČSSD a posléze hnutí ANO) a také s „revizionistickým“ obratem v historiografii. Folklor začal být vnímán nikoli jako „kolaborace“, ale jako „nehmotné kulturní dědictví“. S tím koresponduje skutečnost, že v roce 2003 byla na zasedání UNESCO přijata Úmluva o zachování nemateriálního kulturního dědictví a do seznamu byly postupně přidány (zejména v desátých letech) například fujara, evropský modrotisk, loutkářství v Česku a na Slovensku nebo jízda králů na Slovácku. Ve slovenském prostředí lze vyjít z Feinbergovy předmluvy ke slovenskému překladu jeho knihy *Vrátit folklór ľuďom* (2018; viz A2 č. 13/2019), která je etnografickou a filosofickou sondou do košického tanečního folklorního souboru na začátku desátých let. Autor svůj tehdejší výzkum již historizuje, v roce 2018 ho od něj totiž dělí rok 2015, spojený s vyvrcholením uprchlické krize. S tímto milníkem spojuje radikalizaci části slovenské společnosti a novou vlnu nacionalismu, která se projevila vstupem fašistické LSNS do parlamentu v roce 2016. Antropolog Juraj Buzalka v knize sebraných esejí *Postsedliaci. Slovenský ľudový protest* (2023) hledá zdroj radikalizace

v dědictví venkovské mentality, jež podle něj stále přetrvává v jádru slovenské společnosti a kultury. „Postsedliaci“ se mají vyznačovat odporem proti globalizaci a nedůvěrou vůči elitám, což přizívuje populistická hnutí. Tomuto esencionalizujícímu pojetí oponuje sociolog Dominik Želinský. Současný stav slovenské politiky je podle něj daleko spíše produktem mocenských vztahů a médií, nelze tedy takto zjednodušovat a vycházet ze stereotypů. Slovensko nicméně stále staví svou identitu na folkloru, a to v jeho konzervativním pojetí.

Efekt Žitkovských bohýň

Také v tuzemské literatuře jsou desátá léta počátkem pozvolného pronikání folkloru blíže centru společenského a kulturního zájmu. Zatímco v dějinách současné slovenské literatury, jak je konceptualizují vědkyně a vědci ze Slovenské akademie věd v knize *Hľadanie súčasnosti* (2014), se objevuje proud regionalismů, v dějinách české literatury pečlivě mapovaných v sérii *V souřadnicích...* (2008, 2015 a 2025) se úběžníky současné literatury od devadesátých let soustředí na témata, jako je minulost a paměť. Geografické měřítko regionu nebo dichotomie města a venkova přitom v sérii nejsou příliš podstatné. Literární kritika pak operuje například s pojmem vesnický román (v případě próz Jiřího Hájíčka), ale ani v ní se prizma folkloru neobjevuje. Když ale budeme číst vybrané romány vznikající od desátých let zpětně, perspektiva folkloru se může ukázat jako nápomocná. Umožňuje komparativně usouvztažnit tvorbu odlišných národních literatur – a to nejen v rámci stře-doevropské literatury, ale také třeba se současným hispanofonním folk-hororovým feministickým proudem. Nabízí také čtení dějin dané národní literatury z nové perspektivy a objevování nečekaných literárních vztahů mezi autorstvem. Z tohoto úhlu pohledu tak Kateřina Tučková navazuje na Boženu Němcovou a zároveň na Olgu Tokarczuk. Z dosud uvedeného je také zřejmé, že trend literárního folklorismu je výrazně genderován. Hrdinky románů některých autorek se totiž často věnují ruční práci coby folklorní praktice, skrze níž spoluutvářejí svou femininí identitu. Vysvětlení mohou nabízet feministické teorie kladoucí důraz na umlčování žen a jejich systematické vylučování z dominantních diskursů, jak o něm mluví například Mary Beard nebo Magdalena Szczuka. Zdroje imaginace čerpají ženy v mýtech (třeba o Arachné, jež vyzvala Athénu k soutěži v tkaní), které jsou sice kanonické a dnes i globální, ale předpokládají specifický typ vzdělání a kulturního kapitálu. Proto se

skromnost

Folklor v současné české a slovenské literatuře

jako alternativní zdroj osvědčuje folklor. Jakožto lidová pokladnice je široce dostupný a jeho pravidla se postupně rozvolňují – jen je oproti univerzalizmu mýtů lokálně ukotvený.

V české literatuře počátku desátých let se jako bestseller prosazuje román *Žitkovské bohyně* (2012) Kateřiny Tučkové z oblasti Moravských Kopanic v česko-slovenském pohraničí. Lidé se sem chodí léčit k bohyním, které na rozdíl od *Šeptuch* (2019, česky 2022; viz A2 č. 21/2022) Aleny Sabuchové strnuly ve své historické podobě, již protagonistka, respektive sama autorka vyčetla z archivů. Závěr tak přináší smutné poselství o konci jedné tradice, kterou postupně pokořily po sobě jdoucí režimy, všechny navíc ve spojení s patriarchátem. Pokud Tučková varuje ženy před zlým světem, má to své opodstatnění; to ovšem neplatí pro patologické rámování lesbického vztahu nebo exotizaci Slovenska. Se slovenskými autorkami nicméně Tučkovou spojuje (pseudo)etnografický rámec a metoda, které v hojně míře nacházíme i u českých autorek 19. století, jako byly Božena Němcová a Karolina Světlá.

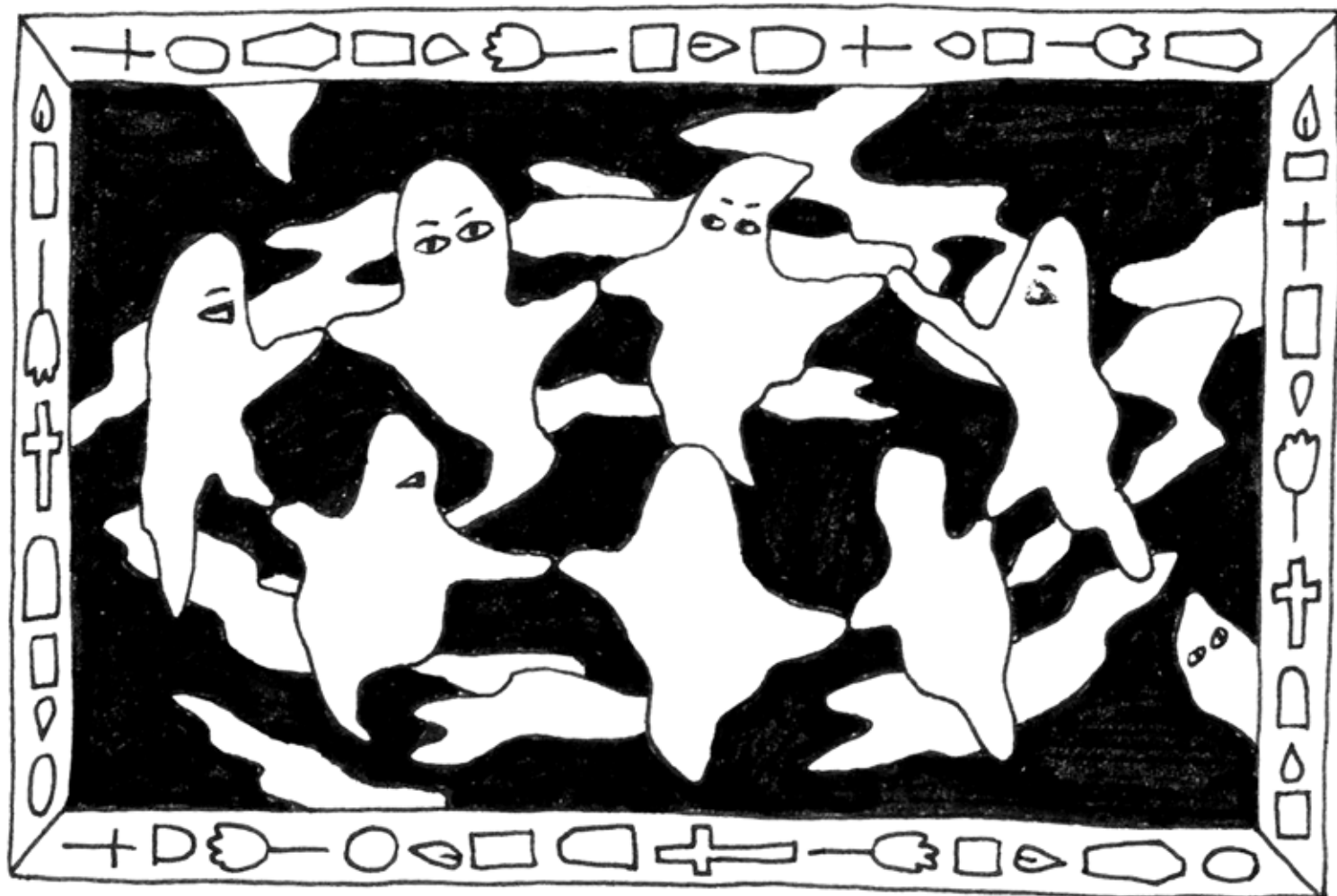
O pár let později přichází Anna Bolavá s románem *Do tmy* (2015), v němž překladatelka a sběračka bylin podléhá nemoci, která se prolíná s její posedlostí sběrem. Ani závěr tohoto románu neprorokuje ženskému pokolení světlou budoucnost – motivy neviditelnosti a neplodnosti naznačují spíše opak (podobně jako mizení v *Tělech* Kláry Vlasákové z roku 2023). Po dalším díle *Ke dnu* (2017), kde autorka rozvinula společenskou rovinu maloměsta, se trilogie uzavřela románem *Po potopě* (2020), v němž její mytologizující rámec kulminoval postavou otce-vodníka. Anna Bolavá nicméně jako jedna z mála současných českých autorek dokázala zasadit folklorní tradici do postmoderního světa, obě tyto sféry konfrontovat, a přitom si vytvořit svébytný jazyk a poetiku.

Šeptuchy, výšivky a drag

Na slovenském literárním poli folklorní tendence desátých let poprvé vrcholí při vyhlášení Anasoft litery za rok 2019. Ve finálové pěti-ci se setkaly prózy Čepiec Kataríny Kuchelové a *Šeptuchy* Aleny Sabuchové, v longlistu ještě doplněné románem *Svätynie* Dominiky Madro. Někteří kritici a kritičky si této podobnosti témat a motivů všimli a shrnuli je pod jeden etnograficko-mytický či folklorně-magický proud. Poetiky jmenovaných autorek se však značně liší. Básniřka Katarína Kuchelová podnikla autoetnografický umělecký výzkum a ve své debutové próze proplétá svůj příběh a příběh své babičky s osudem stařenky, která ji v Nízkyh Tatrách učí vyšívat čepec. Kuchelová otevřeně reflektuje své pochyby o současné podobě folkloru, svoji vykořeněnost i z ní plynoucí touhu po zapuštění kořenů. To se jí nakonec daří, a navíc vnímá kontinuitu ženského rodu, která je na tyto tradice navázána. Nevadí, že „svůj“ čepec nedokončí; práci dovede k závěru někdo jiný, možná její dcera, možná její potomkyně za sto let.

Také Alena Sabuchová podnikla etnografický výzkum, a to na polsko-běloruské hranici, zpracovala jej však odlišně. I přes dokumentární uvedení místa a data a fotografický doprovod vypráví fiktivní příběh. Hrdinka se vrací do místa, kde vyrůstala – a ke svým duchům, zejména k duchu své nejlepší kamarádky. Sabuchová skrze postavy lidových léčitelů (a jednoho léčitele) zpracovává téma specificky ženské samoty, ať už vdovské, učitelské, nebo zkrátka života bez partnerstva. Její ženské postavy si vytvářejí nové rituály, s nimiž konfrontují jak patriarchát, tak církev.

Kniha Dominiky Madro je z této trojice nejlyričtější – vypráví baladický příběh ženy a tragického konce vztahu v zamlžených kulisách historických Myjavských kopanic. Svou poetikou se blíží slovenské lyrizované próze



Ilustrace Karla Gondekové

čtyřicátých let, jakou psali František Švantner nebo Margita Figuli. Dominika Madro – podobně jako Bolavá (a Vlasáková nebo Zuzana Říhová) – tematizuje neplodnost. Závěr knihy se pak svým pesimismem přibližuje vyznění románů jmenovaných českých autorek.

Neznamená to však, že by se v románech současných autorů folklor neobjevoval. Jeho rámec však není využíván pro zkoumání maskulinní identity. Například ve stalkerovské trilogii Maroše Krajňaka, kterou otevírá *Carpathia* (2012, česky 2015), se jedná o kulturní paměť zanikajícího společenství Rusínů. Humorná povážská trilogie jeho současníka Lukáše Luka zase ohledává identitu regionální, případně slovenskou. *Letnice* (2023) Miroslava Hlauča, původem slovenského vítěze loňské Magnesie Litery, pracují se standardními genderovými stereotypy, milostný trojúhelník nevyjímá. Folklorně laděná díla najdeme i v žánru reportáže, například *Slon na Zemplně* (2018, česky 2019) Andreje Bána – i jemu jde však spíš o slovenskou identitu. Zmínku zde zasluhuje i *Pálenka* (2014) Matěje Hořavy, která je svým vzpomínkovým a lyrickým laděním blízka *Carpathii*. Pokud jde o zmíněné hájičkovské venkovské romány, v odkouzleném světě jejich protagonistů stylizovaných do badatelů (genealogů) bychom folklorní či mytické prvky hledali jen těžko.

Jinak je tomu v tvorbě Jakuba Speváka, který již ve svém debutu prozkoumává vesnické prostředí a sahá pro obraznost do Bible. Definitivně folklor pojmenovává v autobiografické próze *Všetko, čo som ti nestihol povedať* (2025), adresované zemřelému otci, kde se mimo jiné věnuje protnutí dragu s folklorem – ten se tak stává zároveň nástrojem k uchopení vlastní queer identity, podobně jako je tomu u jmenovaných ženských autorek.

Posedlost a pospolitost

Co z folkloru nebo jakou jeho podobu současná literatura – zejména ta psaná ženami – tedy zobrazuje? Pro některé znamená folklor pojidlo, vytváří kontinuitu jako pro Katarínu z *Čepce*. Pro jiné představuje pospolitost: jeho rituály nás vážou k sobě jako osamocené vdovy

na hřbitově v *Šeptuchách*. Folklore se objevují také v množném čísle jako předávání lidských archetypů v povídkové sbírce *Dom pre jeleňa* (2022) i v básnickém debutu *Deti Hamelnu* (2020) Dominiky Moravčíkové. V řečovičské trilogii Anny Bolavé je folklor spojen s posedlostí a nedokáže přežít v novém neoliberálním řádu. Zánik folkloru jako lidskou a zejména ženskou tragédií pak zachycují *Žitkovské bohyně*.

Prostředky, jimiž autorky vepisují svá témata do folklorního rámce, se kříží s těmi, které jsou typické pro autorský mýtus, jak o něm píše Blanka Činátlová: zobrazení předmoderní tradiční společnosti, cykličnost času, v němž jsou velké dějiny na pozadí, katarzní funkce zděděná po tradičních mýtech. Jelikož autorky spíše než z mýtů těží z folkloru, jejich tvorbu by lépe vystihl pojem autorský folklor. Ten lze pak najít i v dalších odvětvích kultury – určitě to platí v hudbě, v níž část českého folku přerostla v nový folklor, který dýchá jak městem, tak lesy. V experimentálních projektech, jako jsou *Spievanky* (2024) freakfolkového česko-slovenského dua Púčik, slouží folklor zároveň k ironické reappropriaci tradice, která je v tomto případě využita pro rámování zkušenosti trans lidí.

Nové folkové hudební kolektivy nebo písničkáři, jako Severní nástupiště, Do hor, Cardo Decumanus a Člověk krve, se nebojí ani patosu, který zažívá renesanci také v literatuře, zejména v poezii. Dobře je to vidět v tvorbě Terezy Šustkové, jejíž sbírka *Koutnice* (2024) v sobě nese křesťanské poselství, ale také poetiku bolesti, blízko románům Madro, Bolavé nebo Říhové. Také Klára Krásenská ve své poezii tíhne k venkovu, křesťanské spiritualitě a přírodní lyrice. Obě autorky přitom nemají daleko od estetiky cottagecoru, jak je patrné například z instagramového účtu Krásenské (@klara.krsnsk). Ve slovenské poezii najdeme podobné tendence nejen u Dominiky Moravčíkové, ale také u Jely Abasové [viz rozhovor na s. 6], která vedle kvazimytologických básní píše také haiku. Epitěžší básně s postavami jako Všeded a Strombaba se u ní střídají s drobnými obrazy z venkova. Debutantka Patrícia

Gabrišová zase využívá folklorní motivy spjaté s vodou, například postavy mořských panen.

Dvě podoby folkloru

S genderovaností folkloru v poezii už to tak horké není. Přestože témata mohou variovat (a pro autorky zůstává mateřství jedním z těch podstatných), není těžké najít ani autory. Miloš Doležal, který svou sbírku *Jana bude brzy sbírat lipový květ* (2022) uvádí citátem z Erbenovy *Kytice*, spojuje ženu se sběrem bylin podobně jako Bolavá. V básních oslovuje Boha a jako Jób se ho ptá na svůj těžký úděl, ztrátu milované ženy. Spirituálně v úzkém spojení s mytologiemi najdeme i v poezii Vojtěcha Štěpána. Petr Šmíd ve svých básních [viz s. 23] i prózách staví na variantnosti folkloru, osidluje své texty novými folklorními bytostmi jako Oškrdá Haštal nebo Paškrt Smolinka a vymýšlí si říkanky a pořekadla. Jeho venkov je celá paleta venkovů – od „venkova usebrání“, který podle něj ovšem nikdy neexistoval, přes dnes už vymýcený „venkov pracovní“ až po „venkov komicový“, přežívající v posledních reliktech.

Autorský folklor tak na jedné straně znamená individualizaci folkloru a jeho prodej pod autorskou značkou – jinak to v současném světě ani nejde – zároveň ale přináší obohacení o nové poetiky, což se v české literatuře projevilo již s *Žitkovskými bohyněmi*, následně s řečovičskou trilogií, *Letnicemi* nebo nejnověji s thrillery Petry Klabouchové. Ještě výrazněji to platí pro slovenskou literaturu, v níž se tento myticko-etnografický proud (anebo prostě literární folklorismus, pokud se mu tak rozhodneme říkat) stává jedním z hlavních.

Joseph Grim Feinberg rozlišuje dvě podoby nové folklorní tvorby: „tragickou“, typickou pro dobu postkomunismu, a následně alternativní až utopickou podobu „radikálně historickou“. Ta první dobře charakterizuje díla řady jmenovaných českých autorek. Velká část současné produkce už je však projevem nového, „radikálně historického“ folkloru, který proti zavedeným hierarchiím tlačí hravým způsobem zdola – bez ohledu na to, co se zrovna děje v parlamentu.

Autorka je komparatistka.

Hledání cizího svého

V současnosti zaznamenáváme renesanci zájmu o folklor, v rámci modernity už poněkolikáté. S antropologem Josephem Grimem Feinbergem a muzikoložkou Dominikou Moravčíkovou jsme si povídali nejen o návratu folkloru, ale také o tom, jak historicky souvisí s migrací a třídou, nebo o vyjednávání na poli současného slovenského folkloru.

KAMILA SCHEWCZUKOVÁ

Při zkoumání folkloru v současné kultuře jsem dospěla k tomu, že sledujeme jeho návrat. Přitom už není jen doménou vesnice a tradičních hodnot – přivlastňují si ho také queer a feministické kolektivy. Jak se folklor vrací, v jakých podobách – jako paradigma, nebo jeden ze zdrojů imaginace?

Joseph Grim Feinberg: Na Slovensku se očividně folklor „vrací“ už nejen tradičnějším způsobem jako spojka mezi městským a vesnickým. Nyní se objevuje zájem o folklor mezi lidmi, kteří se o něj předtím z různých důvodů nezajímali vůbec. Začínají jej vnímat čím dál víc jako bohatou látku nebo jako bojové pole, v němž ideologie není určena předem, a oni tak mají možnost zúčastnit se „soutěže“ o identitu moderního Slovenska.

Na celosvětové úrovni bych zdůraznil jiný rozměr. Za pozornost stojí vývoj na světové umělecké scéně, kde postkoloniální obrat přinesl nový zájem o folklor, který tak slouží jako médium, skrze nějž se dlouho vylučované hlasy a tradice dostávají do světa umění. Na velkých mezinárodních výstavách jako Benátské bienále nebo nám bližší Pražské Quadriennale je v posledních letech kladen důraz na lidové umění zúčastněných zemí, především na folklor jejich kolonizovaných menšin. Zatím se ale tomuto fenoménu nedostalo patřičné pozornosti, asi částečně proto, že tradičně není umění „domorodců“ vnímáno jako „folklor“, jenž je typicky chápán jako záležitost evropských národů. Podle mě ale toto rozdělení není namístě.

Dominika Moravčíková: Ve folkloru teď nacházejí nové nebo „obnovené“ zdroje různá odvětví umění, jako drag nebo nezávislá hudební scéna. Linii žité zkušenosti pódiového folkloru zastupuje například Jakub Spevák se svou knihou Všetko, čo som ti nestihol povedať, která obsahuje reflexi participace na této kultuře i pozdější vyčlenění se z ní coby queer osoby. Spevák pracuje s folklorními prvky ve své drag performanci, ale také přímo v knize. Vrství tradiční motivy v postgenderové a posthumánní sekvenci: „Som dievčina, ktorá plačúc chodí po hore, som junák s vybíjaným opašekom, som lastovička, ktorá včas ráno šteboce.“ Vůbec možnost obrazně být tím vším je subverzivní vůči původním folklorním narativům. Vizualní umělec Samuel Čenger dosahuje podobného efektu v interaktivní instalaci Vlastný kroj, v níž videoprojekcí výšivky na tělo návštěvnictva realizuje „kroj pro každého“, tedy i těch, kteří by mohli být původně z folkloru vyloučení.

Také nástup Martiny Šimkovičové do čela ministerstva kultury obohatil mobilizaci folkloru v různých subverzivních aktech, i když ty jsou již „šířeji“ zaměřené a méně subjektivizované. Folklor se tedy nevrací jako ucelené paradigma, ale spíše jako fragmentarizované pole.

Co přesně myslíte těmi šířeji zaměřenými subverzivními akty?

DM: V podhoubí iniciativy Otvorená Kultúra! se zformovala komunita „protestního“ folkloru, která zorganizovala demonstraci a rozšířila její „hymnu“ Nebojím, nebojím sa pána! Tato lidová píseň široce zarezonovala, protože funguje jako reakce na pseudofeudální vnímání ministerstva kultury ze strany současné ministryně. Šimkovičová se opakovaně vyjádřila způsobem, který naznačuje, že vnímá svůj resort nikoli jako správce kulturního provozu, ale jako vrchol pyramidy lenního systému. Vznikla představa lidové „vzpoury“ vůči nové úřednické elitě, která škrtá granty, likviduje celá oddělení a snižuje počty zaměstnaneckého ve stylu amerického DOGE, přičemž argumentuje úsporností a konsolidací, ale také odstraňováním údajně

korupce. Je pozoruhodné, že se folkloristická komunita dokázala protestně zmobilizovat, jelikož na Slovensku do té doby taková tradice neexistovala. Začátky současných kulturních protestů podrželo zejména vizuální umění, studentstvo a komunita kolem VŠVU a až v druhé řadě „obvyklí podezřelí“: bratislavští herci a herečky.

Joe, jaká je perspektiva badatele zabývajícího se Slovenskem, který však žije v Praze?

JGF: Je sice klisé říct, že se česká společnost nezajímá o folklor, ale v jeho tradičním chápání je to stále do jisté míry pravda. Nicméně v Praze pozoruji zájem o folklorní fenomény, které se na první pohled nekategorizují jako český folklor. Jsou sbory a soubory, které se věnují moravskému nebo slovenskému folkloru. Folk a country už zcela zdomácněly a předávají se jako folklor z generace na generaci. Mě osobně nejvíce zajímá okrajový trend kultivace starých pracovních a dělnických písní. Věnuje se jim nejen Pražský revoluční sbor – jehož jsem občasným členem –, ale také nové album zpěváka a muzikologa Vojtěcha Kouby Řemeslo má zlaté DNA.

Já jsem členkou sboru Družyna a také my jsme nakonec vyřadili české a moravské písně a těžiště repertoáru spočívá v polských a ukrajinských písních. Kamarád ze sboru Michael Kačur mluví o folku jako o českém folkloru – a ten je městský. Rozlišujete městský a vesnický folklor, nebo v současnosti splývají?

JGF: Předěl mezi vesnickým a městským folklorem se, zvláště ve střední a východní Evropě, stal v moderní době zásadním, ale nemuselo to tak být. Slovenská lidová kultura nebyla vždy výrazně „vesnická“. Slovensko bylo známé potulnými pracujícími – zedníky, voraři, dráteníky –, nebo zbojníky, kteří se vyhýbali jak městům, tak vesnicím. Pastýři, kteří sice měli vztah k vesnici, ale nosili po horách kulturu dalekých zemí podobně jako romští a židovští muzikanti po vesnicích, jejichž obyvateli nebyli jen rolníci, ale často spíše horníci. Jako čistě vesnický kulturní projev začalo být toto všechno chápáno během 19. a 20. století. Když komunističtí folkloristé hledali folklor pracujících, lidé jim vyčítali, že vnucují Slovákům něco nepřirozeného. Přitom sama komunistická kulturní politika rozšířila představu o slovenském folkloru jako o čemsi především vesnickém. Souvisí to mimo jiné se snahou oddělit slovenskou kulturu od maďarské, s níž byla silně spojena ve slovenských městech. V minulosti lidé nevnímali tyto kulturní projevy jako projev dvou národností, hlavní rozdíly byly statusové, třídní a funkční. Ale pokud tvrdíme, že autentická lidová kultura pochází od většinového obyvatelstva každé vesnice, můžeme od sebe oddělit prvky kulturního celku. A tak to pak vypadá – když se vesničané přestěhují do měst, městská kultura není jejich. Mnozí Slováci a Slovenky ve městech pocítují tuto rozdvojenost vesnického a městského folkloru jako trauma, nebo alespoň jako pocit odcizení: bydlí ve městě, ale tradiční městská kultura není „jejich“, protože jejich kořeny jsou údajně daleko na venkově a vesnický folklor nemá – až na performativní scénu – ve městě co dělat. S tím se potýkají lidé, kteří hledají a konstruují nové typy slovenského městského folkloru.

V Česku se nejdříve hledal stejný typ vesnického folkloru, jaký se vyskytoval na Slovensku, jenže ten se našel v uspokojivém množství hlavně na Moravě. Moderní a městský folklor nebyl dodnes přijat jako plnohodnotný – jako se to stalo na folkloristice ve Francii nebo v Severní Americe. Hledáme něco kolektivního, co nám může být cizí, ale ne úplně.

Vstřebáváme spoustu podnětů z celého světa, přitom se ale snažíme najít něco, co nám aspoň trochu bude patřit.

DM: Z městského provozu znám lépe jen bratislavský formát U strún v Rómerově domě, který je inspirovaný legendární budapeštskou lidovou krčmou Zsír. Tato místa mají dramaturgicky kosmopolitní šmrnc a slovenská lidová hudba je jen jednou z tradic, které jsou zde prezentovány. Kromě ní tam můžete slyšet písně například z Gruzie nebo Tádžikistánu, a všímám si také intenzivního dramaturgického zájmu o pohraniční oblasti či tradice na pomezí kultur. Například Mérges banda (Banda našťvaných) z Komárna přišla s repertoárem středověkých uherských potulných muzikantů, ale zahrála také odposlechnuté romské melodie z Bidovců. Komunita kolem U strún se překrývá s posluchačstvem experimentální hudby. Založili ji Ela Bodnárová, Štefan Szabó a Martin Nosál, kteří ji přitáhli z prostředí multižánrových festivalů. Jde o velmi mladé lidi, kteří nemusí mít s folklorem spojené všechny nánosy a boje, jež zmínil Joe, a mohou ho poznávat jinak než moje generace.

Na místě jako Strečno, odkud pocházím, je intenzivní důraz na lokálně definovaný folklor a afektivní komunitu, která spolu tráví enormní množství času. Tato semknutost je daná potřebou udržovat a cizelovat lokální folklor. Když na akci pozvou folkloristy z jiného regionu, třeba skupinu Chlopi z Helpy, dochází k vyjednávání, jak tuto tradici situovat pro místní publikum a obecně jak vytvářet širší komunitní vazby napříč lokálními buňkami folkloru.

Souvisí skutečnost, že se slovenský folklor začal situovat jako vesnický, s národním obrozením? Je obraz slovenského člověka jako vesničana, dokonce rolníka, produktem maďarizace?

JGF: Z hlediska vznikající maďarské národní kultury se všichni lidé z království mohli přidat k vysoké uherské kultuře, a přitom mezi sebou mluvit třeba slovensky. Nicméně intelektuálové různých kulturních skupin se začali – a ne bezdůvodně – domnívat, že v této vznikající vysoké kultuře není pro jim bližší kulturní jevy místo. Chtěli, vcelku legitimně, vyzdvihovat kulturu, která byla z té vysoké vyloučena, a vesnická kultura tvořila její zásadní část. Šlo o každodenní estetiku většiny tehdejších obyvatel království. Bylo to však osudové rozhodnutí, nikoli jediné možné, konstruovat vyloučenou kulturu jako explicitně vesnickou a „slovenskou“. Mohli vytvořit sociální koncepci folkloru všech vyloučených lidí, kteří mluvili mnoha jazyky, bydleli na různých místech a vykonávali různé druhy práce. Nemuseli se definitivně odseknout od vysoké uherské kultury, mohli ji konfrontovat a vybojovat si v ní místo. Tím, že se to z dlouhodobého hlediska nestalo, ztratili Slováci něco velkého – třeba Budapešť jako hlavní město –, ale také získali vzácnou příležitost vytvořit něco nového.

První polovinu loňského roku jsem žil v Budapešti a rychle jsem poznal, jak je v porovnání s českou kulturou ta maďarská blíže slovenské. A to i přes více než stoleté sepětí Česka a Slovenska. Měl jsem pocit, že teprve teď Slovensku rozumím. Dlouhá léta jsem znal jen jeho vesnickou, nebo slovy Jura je Buzalky „postsedláckou“, stránku, která ještě opatrně hledala ukotvení ve městech – přitom už tehdy byla městská kultura dlouho součástí slovenské zkušenosti. Jenže ta stránka slovenskosti se nálepkovala historicky jako „maďarská“.

DM: Je zajímavé sledovat, jak fungují různé konstrukce národního, ale i lokálního folkloru. V mé vesnici jsou slova, která by mohla být označena za bohemismy, situovaná jako

Rozhovor o mnohotvářnosti folklorů

nářečí a mají významnou roli ve folklorních představeních coby lokalizační signifikant. A formy, které jsou vnímány jako lokální, existují i na dalších územích. Výrazně specifické místní tradice jako terchovská muzika jsou naopak vnímány jako národní, což posílil zápis do UNESCO v roce 2013. V uplynulém létě jsem se trochu zabývala vystěhovaleckým folklorem v rámci přípravy uměleckého programu na Zemplíně. Tuto tradici jsem částečně vnímala jako komplikaci narativu uceleného slovenského folkloru, a tedy nepříliš zajímavou pro národní využití, protože se zakládá na multikulturní premise, příběhu o migraci a vzdání se části své kultury. Mám ráda lidovou píseň, která vyjadřuje rozhodnutí nevrátit se domů a zůstat v Americe. Etnoložka Andrea Jágerová pěkně popsala, že Američané „odcházelí do ciziny v kroji a domů se vraceli v panském“. Tyto

městského aspektu z ideálu slovenskosti s tím, že Slováci odmítli přijmout svého Jiného – maďarské dědictví?

JGF: Zajímají mě utopie, které nepocházejí pouze z hlav intelektuálů, nýbrž se nacházejí na cestách historického vývoje, kterými jsme se nevydali – ale mohli. Skutečnost, že slovenské národní hnutí hledalo něco „svého“, nemaďarského, je pochopitelná, ale přece jen tragická. Máraiova kniha se v originále nejmenuje Zpověď, ale Zpověď měšťana. Její snahou bylo nejen oslavovat uherskou městskou kulturu, ale také upozornit na třídní rozpory buržoazní kultury, z níž byli mnozí vyloučeni. Ne proto, že by nebyli Maďaři, ale protože nebyli měšťané. Když lidé čtou tuto knihu pod českým titulem Zpověď, mají tendenci zapomínat na autorovo rámování problematiky a redukovat ji na idealizaci ztracené kultury.

a ten velký svět mu mohl zčásti patřit, bez ohledu na to, zda se označoval jako „maďarský“, „americký“ nebo „slovenský“.

Návraty emigrantů a emigrantek do Česka nebo na Slovensko líčíte jako veskrze pozitivní. Z mé četby – třeba povídek Václava Pankovčína a současné polské literatury – spíš vyplývá, že návrat není možný. Člověk se vrací jako „domácí cizinec“, dokonce se říká „vrátit se domů zemřít“. Jak spolu komunikují tyto dvě strany migrace?

DM: Rozpor je vždy přítomný. Márai se do Košic už nevrátil, nedobrovolně a snad i tragicky. Pankovčín zemřel příliš mladý, a stejně tak Dominika Madro, která jako on tvořila v duchu jakéhosi slovenského magického realismu a jejíž román Svätyně vychází z historické krajiny myjavských kopanic, z hra-

dvora nebo zahrady, kde se pracuje, byl u nás spojený s vytrácejícími se standardizovanými zdvořilostními výměnami – „Pánboh pomáhaj“, na což je potřeba odpovědět „Pánboh uslyš“. Bylo potřebné to vyslovit s vážností, což jsem se já nikdy nenaučila. I v téhle „vrozené neintegrovatosti“ může spočívat „domácí cizinec“, které si s sebou jako referenci nesu všude – domov je nejen místo, kde jsem doma, ale i kde jsem cizí.

To mi připomíná, když moje městské babičky přepnou do východňarštiny při návštěvě svých venkovských sourozenců. Mně samotné je tento dialekt vzdálený, ale protože ani mé babičky už v něm nejsou doma, je pro mě lehčí do něj vklouznout a napodobit ho. Vede to k oboustranně humorné situaci a sblížení. Mám ale dojem, že oba nabízíte klíč k nabytí pocitu domova v současném globálním světě. Ve vaší prozaické tvorbě je pohyb jedno z hlavních témat. Jak se to má s folklorem a pohybem v případě vašich protagonistů a románů samotných?

DM: Moje nová kniha zkoumá zejména pohyb v kontextu automobilové dopravy a její infrastruktury. Vycházela jsem původně z pojmu petromelancholie, zbyla z něj ale jen vzdálená poetická reference. Zajímá mě pohyb v podobě nárazu, života po autonehodě, ale také automobil jako intimní prostor, nástroj útěku od nebezpečí a života na útěku celkově. Poslední povídka je o ztrátě starého rodinného pozemku, který odkoupí stát kvůli stavbě dálnice. S tím zanikl i způsob spoluzití rodiny. Prvkem zlidovění je zde i nejasnost, jestli se předložená historie pozemku doopravdy odehrála.

JGF: Protagonistou mého románu je typický folklorista, pro nějž folklor není jeho domácím prostředím, ale něčím, za čím se musí vypravit na průzkum. A přijde na to, že co je pro něj exotické, je pro jiného až příliš známé a někdy dusivé. Když se ale do lokálních demonologických legend ponoří víc, zjistí, že jsou divné i pro ty, kteří s nimi žijí. Folklor je zajímavý proto, že je jiný. Vždy je na pokraji zániku, protože si ho všímáme až tehdy, když se jeden společenský svět dostává do střetu s druhým a to, co údajně zaniká, se stává zajímavým. Ale folklor je zároveň něco domácího. Proto jsem začal psát právě o demonologických legendách. Je to folklor Jiného, kterého se bojíme, ale po němž často i toužíme. Vyjadřuje něco v nás, čemu nerozumíme a co nám uniká.



Dominika Moravčíková a Joseph Grim Feinberg na n:ear festivalu. Foto Slavo Uhrín

motivy zčásti navazují na to, co Joe označil jako vyjednávání mezi městskou a vesnickou kulturou, i když protipól tu nepředstavuje vysoká uherská kultura, ale diasporická modernita. Ukotvení původu a podstaty národa může být kdekoli mezi tím. Na Zemplíně se ukázalo, že americké příběhy umění vzbudit vlastenecké emoce i proto, že se zakládají na úsilí o sebeprosazení Slováků, Slovenek a „slovenskosti“ ve světě. Vyvolávají také různé druhy tesknosti – smutek po vzdáleném domově, po příbuzných a toužení po imaginárním translokálním domově, který je situován v minulosti stejně jako národní folklor.

Spojení maďarskosti a městské zkušenosti potvrzuje i moji zkušenost. Moje rodina pochází z Košic (maďarsky Kassa) a mně až postupem času došlo, že můj obraz Slovenska je velmi městský a vlastně i maďarský. Po návštěvě Maďarska jsem Košice viděla jinak, evokovaly mi román Zpověď od Sándora Máraie. Souvisí podle vás vyloučení

Stejně zajímavé je, že moderní československá myšlenka vznikla mimo jiné právě v Americe, kde slovenští Američané nepotřebovali moderní kulturu uherských měst, protože měli pittsburskou nebo clevelandskou moderní městskou zkušenost. I ta však časem ztratila kontakt s vývojem na Slovensku a vzniklo nové napětí mezi slovenskou vesnicí a „českým“ městem. Otázka migrace také ukazuje, že sami Slováci nikdy nebyli historicky tak silně identitárně ukotveni ve venkově a zemědělství. Pro srovnání: velká část emigrantů z českých zemí toužila založit farmy ve státech jako Nebraska nebo Texas. Vycházeli ze sedlácké kultury a nesli si s sebou sen o velkém statku. Slovenští emigranti však šli převážně pracovat do dolů a železáren západní Pensylvánie a severovýchodního Ohia – odkud pocházím –, protože v neúrodných územích, z nichž masivně emigrovali, vedla odjakživa nejrychlejší cesta k úspěchu přes práci v dalekých krajích. Vesnice nebyla v jejich představě odtržená od moderního světa. Člověk mohl jít do světa a vrátit se domů – ideálně s hromadou úspor a často s novými tanci a písněmi –,

ničního území kousek od Slovácka. Jeden pán ze Slovácka mi vyprávěl, jak truchlí po jazykovém dědictví svých předků, které se vytratilo, po svém „staříčkovi“, který sedával na „legátku“ (křesle). Znam takový intimní vztah k jazyku a některým jedinečným slovům, jejichž význam a náboj se nedá jednoduše vysvětlit lidem zvenčí. Když už není s kým je sdílet, nastává pocit zmizení části světa. V migrantské zkušenosti jsou tyto ztráty ještě rozsáhlejší. V Chicagu, kde nyní pár měsíců žiji, jsem jednou v obchodě zaslechla ženu za sebou těžce vzdychat: „Můj Bože, můj Bože.“ Připadalo mi vtipné, že tohle byla první slovenská slova, která jsem zde zaslechla, protože dobře vystihují slovenské „byť“ v jazyce, jež je usazené ve vyjadřování únavy, neklidu nebo úzkosti. Takové povzdechy mám spojeny s ženskou prací na vesnici, jak ji znám z dětství.

Bytí na pomezí kultur může být i generační. Moje sestřenice folkloristka se vyjadřuje současným jazykem a přízvukem, ale umí přepnout do jiného kódu. S jinými slovy má najednou i jiný tón hlasu. Přechod kolem

Joseph Grim Feinberg (nar. 1979) je spisovatel a antropolog, pracuje ve Filosofickém ústavu Akademie věd ČR. V roce 2018 mu vyšla kniha Vrátiť folklór ľuďom. Dialektika autentickosti na súčasnom Slovensku a v roce 2025 publikoval román A Demonology of Desires. Po terénním pobytu v Košicích (2010–2012) žije od roku 2012 v Praze.

Dominika Moravčíková (nar. 1992) je básnířka, prozaička a doktorandka muzikologie. V roce 2020 vydala debutovou sbírku básní Deti Hamelnu, za níž získala Cenu Nadácie Tatra Banka v kategorii Mladý tvůrce. V roce 2022 vydala prozaický debut s názvem Dom pre jeleňa. V současnosti je v rámci Fulbrightova stipendia na výzkumném pobytu na University of Chicago.

PRÍNĚ RADOŠTNÝCH OBĚTÍ

Návraty k folklorním prvkům bychom vám rádi představili prostřednictvím aktuální tvorby Dominiky Moravčíkové (viz rozhovor na s. 20–21), Jely Abasové (rozhovor na s. 6) a Petra Šmída. Nechybějí tu useknuté kohoutí hlavy, oráči, nebohé dívky hledající pokoj na krchově, mytická monstra nebo zakleté děti. Motivы, které dobře známe, ale potřebujeme je stále a znovu.

Dominika Moravčíková

Pohybom dokážeme prežiť

Ako dieťa sa počas letných mesiacov v Klžanici Daniela hrávala v ruine béžovej škodovky zaparkovanej v ňaňovej záhrade. Nebola to Škoda 100, ale ešte starší typ, 1000 MB. Auto spolu s ďalšími deťmi premenila na detský palác so zásobami sladkostí, s prakmi a ďalšou huncútskou výbavou. V ňaňovej záhrade dostala prvú menštruáciu, schovala sa vtedy do auta pred mamkou a babičkou Bledotylovou, nazývanou baba, ktorá ju podchvíľou hnala na plenie hriadok či upratovanie domu. V škodovke tiež prečítala svoju prvú knihu – Draculu, neskôr Gričskú čarodejnicu. V kabíne auta raz zaspala po večeri, a keď sa prebudila, všade bola tma a dom bol zamknutý. Baba Bledotylová na ňu zabudla. Sestra, brat a bratrance už spali v dome, zrejme sa v ten deň ako ona unavili na roli a zadriemali bez toho, aby si všimli, že im chýba jeden kus. Ťažko deti neriešil vôbec, bolo mu jedno, či boli tri, alebo ich bolo tridsať, a sotva ich vnímal. Daniela vyhodnotila, že najjednoduchšie sa dnu dostane cez pivnicu, pretože prízemie na dome bolo vyvýšené, a ak by chcela vliezť cez okno do kuchyne, musela by si k nemu pritlačiť ťažkú železnú lavičku. Vhupla teda cez otvorené pivničné okno, avšak ocitla sa v zamknutej časti pivnice, kobke plnej jabĺk a hrušiek a ich intenzívnych pachov. Späť vyliezť nedokázala. Musela prespať na udupanej hline, medzi ovocím a demižónmi na výrobu pálenice. Ráno ju baba Bledotylová vyslobodila a vytasala po riti. Za trest šla dolámaná po noci na holej zemi rovno makať na roľu. Plakala, až sa jej zadrhával hlas, a napoludnie protestne ušla do brezového hájika, kde tvrdo zaspala. Baba ju zatiaľ hľadala na roli a po dome, takže mala nerušený odpočinok.

Polia na Ovčiarokach boli dlhé a konča tých najvzdialenejších ňaň vlastnoručne postavil latrínu. Daniela ako mestské dieťa opovrhovala latrínou, ale naučila sa ju používať. S latrínou sa spájali všakové hrôzy. Zahodila do nej svoju prvú cigaretu, ktorú ju nechal Jakub Jób dokončiť, a v núdzových prípadoch aj hrubé socialistické vložky. V jame ich zakamuflovala toaletným papierom a hlinou, ktorú v rukách nanosila z role a nahádzala do diery. Ak jej to baba Bledotylová dovolila, najradšej putovala na záchod až domov, hoci to trvalo dobrých desať minút tam a naspäť chodníkom pozdĺž role, cez sady a okolo kože farmy. Jakub Jób raz do jamy latríny hodil ježka. Daniela musela skočiť dnu a vyloviť chůďa zo záplavy toaletného papiera a hovien. Vo vedre ho odniesla pred dom a tam ho vystriedala hadicou. Za trest neskôr spolu s Ester zamkla Jakuba Jóba v latríne. Dvere zapečatili vonkajším zámkom a cez vyrezané srdcové okienko vhodili niekoľko zapálených chumáčov trávy. Takto bratranca vyúdili a pustili von, až keď sa rozplakal. Hneď po otvorení dveri škriekajúci Džejdžej utekal cez roľu, na líkach slzy ako hrachy. Na hriadkach sa potkol a padol napred tvárou do blata. Takto ostal ležať v roli a zavýjať. Zveličeným nárekom si od baby Bledotylovej vyslúžil ruskú zmrzlinu aj trest pre kruté sesternice – Daniela a Ester museli kľačať na polienkach s ťažkými topánkami zdvihnutými nad hlavou a odriekať pritom spolu s babou ružencové modlitby. Keď sa odmodlili celý ruženec, baba ich hnala naspäť do poľa a plieskala po chrboch tým istým ružencom, ak sa zašivali nad burinou. Ruženec bol vysvätený dakde v Lurdoch, ale sestrám svätý nepripadal. Baba ho používala ako prízemný bičík. Pracovali až do zotmenia a potom ešte museli v letnej kuchyni pri svetle sviečky do noci lúpať fazuľu. Na večer

baba zakaždým prevesila ruženec cez zrkadlo v chodbe a potom zbežne skontrolovala, či sa deti umyli a zalieli pod duchny. Keď bolo v noci horúco, duchny spratala do skrine a nechala deti holé na posteliach, aj pyžamá im zobrala. Daniela si pamätala, že sa občas po večierke vykradli von chytať žaby, len v gačkách a trenírkach. Dakedy vyliezli aj preto, že nemohli zaspáť, lebo im pod oknom chrochtali ježe, ktoré v tráve ňuchali hmyz. Jakub Jób po žabách aj ježoch hádzal horiace zápalky a raz v noci holatý vyliezol na strechu humna, len aby zamachroval. Keď sa snažil zliezť zo strechy, zapadol do škáry medzi humnom a mašťalou a ledva sa odtiaľ pretisol von. Baba Bledotyľka ráno objavila jeho škrabance. Vyčistila mu ich alpou a pinzetou povytáhovala kúsky štrku, ktoré ostali zarezané v koži. Už vtedy mu zaprorokovala „zaujímavý život“. Danielinho brata Dávida ešte na začiatku toho leta uštípla včela do úst, jeho prázdniny sa skončili predčasne a nemal tak príležitosť spáchať veľa neplechov.

Daniela a Ester sa každý deň prázdnin tešili na večerné rozprávačky v letnej kuchyni pri lúpaní fazule, prípadne triedení kuracích vnútorností zo zabíjačky, alebo zaváraní ovocia. Baba Bledotylová a ďalšie ženy nad strakatou maslovou fazuľou, ktorú nazývali „kravičky“, rozprávali príbehy o ľuďoch, čo kedysi žili na Ovčiarokach a v Klžanici, medzi nimi aj o nebohej Rahab. Zomrela v sedemnástich, viac sa jej požiť nedalo, narodila sa nedovyvinutá vo viacerých smeroch. Psychicky retardovaná, tak ju nazvala baba Bledotyľka. Stále bola so zvieratami, s ľuďmi sa nedružila. Brala si čierneho kohúta aj do posteľe. Dakedy aj morku. Bledotyľka tvrdila, že v jedno leto prechádzali dedinou legionári. Časť regimentu prespávala na majeri. Zložili sa v mašťali, ale večer popíjali a hrali karty v tej istej letnej kuchyni, v ktorej o desiatky rokov neskôr Ester a Daniela lúpali fazuľu. Rahab mala svoju kuticu v druhej miestnosti za letnou kuchyňou, až neskôr z nej bola práčovňa a sušiareň jabĺk. V noci, keď legionári hrali karty, vyšla z izby nabráť si vodu pre kohúta. Vynorila sa do svetla kuchynskej petrolejky, stíšený kohút na rukách, čierne perie splývalo s jej dlhými vlasmi, oblečenú mala iba voľnú ľanovú košeľu a nohy mala bosé. Na chlapov sa dívala mlčky a neodzdramila sa im, podľa baby Bledotyľky bola sprostšia než ten kohút. Jeden z týchto legionárov sa do Rahab zamiloval. Ráno nechcel odísť a zanechať ju, ani toho kohúta nechcel opustiť. Ale Rahab sa pred chlapom zavrela v kuracom výbehu, prestupovala tam bosá v blate a mrmlala si popod nos svoje bláznivé nezmysly. Legionár lomcoval plotom na kuracinci, až sa natriasal aj nahnitý kurín a celý majer, ziapal „Vylez, cipka!“ a hádzal ponad plot kamene. Nakoniec sa mu podarilo preliezť bránku a lapiť Rahab, prehodil si ju bezmocnú cez plece a otvoril kuracinec. Odvliekol ju do domu, tam ju zložil na kuchynskú lavicu, zvolal celú rodinu a požiadal o jej ruku. A keďže Rahab mala kurací mozog, rodina okamžite súhlasila, veď to bol úspech, v ktorý ani nedúfali, hoci Rahab bola krásna, akurát oči mala krivé. Na svadbe Rahab bol prítomný kohút, nasadili mu korunku z pokrčeného papiera a nechali ho ťobať do svadobného koláča. Legionár potom odišiel na rok do služby a Rahab zomrela na tehotenstvo. Jej telo nebolo na taký stav prispôsobené a skolabovalo pod ťarchou legionárskeho syna, ktorý jej rástol v bruchu. Keď sa legionár vrátil na Ovčiarok a našiel už len Rahabin hrob, zo zármutku zabil kohúta. Najprv sa ho pokúšal vojensky zastreliť, ale čierny bes sa šikovne vyhýbal guľkám, dobreže nevzlietol a neušiel hnevu vdovca do výšin. Legionár ho nakoniec musel chytiť holými rukami, tak ako keď pred rokom v blate kuracinka chytil Rahab,

a položil ho na klát. Uťatú hlavičku nechal Rahabiným sesterniciam, aby ju pred zakopaním vyzdobili stužkou previazanou o zobák a štrikovaným klobúčikom. Z kohútieho torza vytrhali perie a bola z neho polievka. Z Rahab nebolo nič. Legionár dokopal ťažkými topánkami jej náhrobok, potom ťahal kade-ľahšie a nikdy už nevzkročil do Klžanice. Tento a podobné príbehy hovorila baba Bledotyľka pri lúpaní fazule. Bohvie, či sa to naozaj stalo.

Letá u ňaňu spočívali v lopote a hrubej výchove baby Bledotyľky, ale vycepovali Danielin charakter. Jej a Ester bolo súdené stať sa dve generácie po babe matrónami širokej rodiny. Naučili sa modliť k starozákonnému bohu, chápať význam opakovania rodinných krstných mien, rozumieť potrebe rozširovať a mapovať rodokmeň. Takto vychovaná, vycibrená Daniela sa v osemnástich vydala za solídneho chlapa, študenta medicíny, ktorý disponoval domom o pár dedín vyššie na západ. Tehotná odmaturovala na obchodnej škole a na jeseň porodila zdravé dieťa, svojho jediného Adama. Ester si založila rodinu až po tridsiatke a občas vpravievala, ako závidí Daniele, že si materstvo odbavila skôr a mala ho ostatných desať rokov úplne preč z cesty. Daniela vedela, že nebolo čo závidieť. Syna vychovala naslepo a popletene, vysokú školu si urobila popri ňom a práci, vyčerpala sa a na ďalšie dieťa neostalo síl. Keď raz po iksť raz uvažovala nad diaľnicou a predaním pozemkov po ňañovi na základe vyvlastňovacieho zákona, zapísala si do diára vetu: *Pohyb je dôležitejší než domov*. Znamená oksyličenie a prežitie. Aj semenko rastliny sa snaží odletieť čo najďalej. Veta sa zjavila ako možné vyriešenie dilemy s diaľnicou, ale nebola si istá jej pravdivosťou. Diaspóra bledotyľského potomstva tak či onak ustúpila zákonu a dopustila predaj. Dom sa zbúral, polia zarovnali, vetchá latrína sa obrátila v popol, drevo sa spálilo a jamu zasypali štrkom. Aj jablone boli vypílené. Po ňañovom pokolení neostalo takmer žiadne hmotné dedičstvo, potomkovia z domu akurát poodnášali pár zaprášených demižónov, hrncov a obrusov. Zachovalo sa ešte pár fliaš jablkovej pálenky, ktoré ňaňa zakopal na viacerých miestach. Niekoľko z nich synovia a vnuci vykopali pri príležitostiach svojich svadiel a zopár ostalo navždy pochovaných pod diaľnicou, azda aj rozdrvených rýpadlom.

Z českého a slovenského autorského folkloru

Petr Šmíd

**
svítá
nad polem zvonky ovcí
v lese kameník
začíná modlitbou
uprostřed bušení kladívek dlát
rodí se
kamenný kříž

**
jsi oráč a pracuješ s pluhem
jsi Hésiodos
jsi stvořitel a neopouštíš své dílo

**
písně radostných obětí
v polích
a na březích

svítání nad starou krajinou
dojemné obrazy družnosti

**
prosinec tma
měsíc jak kost
zastav se v hospodě
v klenuté jizbici teplo
a v kamnech
jak když se hovoří

**
Barklova rokle
bořit se do nor
štěkot psa
a krátký moment
na slunci

**
uprostřed lesa
v nejzazší temnotě
v mrtvém pařezu obrostlém choroši
při korytu vyschlého potoka

hnízdo

probírá se k životu
když jdeš kolem
přidáš do kroku

**
vy mé matky přicházíte
oděny v teplácích
v kravíně v siláži
rodičky hrobnice
splývají

**
hospodář už nemá sílu
a rozpouští se v oranici

stvoření se lopotí
a Bůh už zemřel v každém z nich

**
když pivovar stavěli
zlá voda od rasovny tekla
a planýř vzali a šindel z kostnice
do základů a na krov položili

**
a vlasy postříhat
popravčí zvonek rozhoupat
u rathausu na káru
a tělo zakopat
kde místní říkají
kobylí krchov
tam Markyta pokoj najde



Ilustrace Tereza Ignáčová

Jela Abasová

Všeded a Strombaba

Množí sa červenými letokruhmi
A vykoreňuje spomienky.
Má oči najmä v dúbravách
A chodidlá pod brezami
Stále tú istú šatku, červenú.
Môj starý otec ju poznal po mene.
Lenže starý otec nehovoril veľa
A to meno sa mu zalomilo v krku.
Raz sa vznášala nad lesom.

Páchla ako jelení trus a z okrajov jej
kvapkal loj

A čierny med.
Celá dedina zatvorila okenice
Deväť dní kašu varili
Delili, tomu do hrnčeka, tomu na tanierik
A poslednému zjedla prst.
Častejšie nachádzam iba stopy jej prítomnosti
Kopčeky v hline, kde mrví prstami
A vyoráva mŕtve mýšatá.
Raz za búrky sa zlomila.
(Ale na to nechcem spomínať.)
V noci býva strašná
S papulou plnou vylámaných šindľov

A s mihotavým svetielkom
Na prahu pažeráka.
Ale cez deň jej vyrastie
Toľko jarabiny za uchom.

Všeded žije najmä v hmyze.
Rodom je pravnuke Strombaby, no ostarel
Tisícrou drobných životov.
Bajúzmi cicia miazgu
A vo vráskach plačujú sa kačice.
Keď jednu z nich prichytí
Krkom jej zakrúti
Do peria sa oblečie
Štyridsať dní nad vodami gagoce.
Raz som ho našla mliečnobieleho
V dutine stromu, odkiaľ vyhnal sôvátá
A krvopotne sa snažil narodiť.
Počúvala som jeho škrabotanie
Pazúry mali nefritový zvuk.
Hovoril: Načri mi do ucha
Bude tam hojnosť.
A naozaj: Miska gulášu
A v druhom štyri krajce

No v treťom, štvrtom, piatom uchu
nebolo nič.

Najedli sme sa dosýta

Trval na tom, že zoberieme kravské
zvonce

A zvonili sme, zvonili.

Po tom lete vyhynuli všetky strombaby.
Všededi sa (dúfam) len uložili na zimu.
Z ovčincov vyrašili tenké stvolý
A podľa spôsobu, akým sa na nich
odrážalo slnko
Som hneď vedela, aké sú to kvety.

**

Staručký farmár
Pod nechtami si nesieš
Riadny kus sveta

**

Na pár sekúnd vír
V rozpálenej pahrebe
Koniec motýľa

**

Staletá lípa
Jen nejvrchnejší květy
Zbydou pro včely

**

Na lesní louce
Kosti ztracené krávy
Pohladí slunce

Kletba

Synku můj, do vlka zakletý,
my číši medoviny,
ty vědro ovčí krve,
na oslavě tvých křtin.
Medvědí tlapky ti byly přiřknuty
sudičkou v brokátu,
peklička, dukáty,

chlebem a kořením z veliké jižní cesty
uctili jsme tě, synu.

Pod kožíškem z bělostného zajíce
bodla mě jehla.
Tři kapky krve
kvetou – psí máky.
Nezломím, zlomím, nezlomím.
Pod peřinou vycpanou kachním peřím
jehla mi nedá spát.
Královna na jehle.
Přes devadesát devět polštářů
ji nedokáží zlomit.

Kopřivu jsem sklízela,
teď bez úst vyšívám
pro tebe košilenku.
Netrhej! Nepářej labutě!
Lehni na kobereček,
zítra je taky den.

V polích řvou zkrocení lvové,
tento kraj musí být plný králů.
Rozhodně plný ovsu.

Vlčku můj, do syna zakletý,
na naši domovinu vrány sedají,
mlhavé a pusté.

Petr Šmíd (nar. 1985) je spisovatel, publicista a historik pocházející z Broumovska. Vydal prozaické texty *Dějiny světa* (2023) a *Středomoří a Pomezí* (obě 2024). Jako básník debutoval sbírkou *Barchoviny* (2024). Ukázka pochází z připravované sbírky *Venkov*.

Medailon **Dominiky Moravčíkové** najdete na straně 21.
Medailon **Jely Abasové** najdete na straně 6.

Kamarádství s Bedřiškou

O výjimečnosti jednoho sousedství



Na Bedřišce vzdorují aroganci politické moci silou komunity. Foto Petr Zewlakk Vrabec

Ostravská lokalita Bedřiška dlouhodobě čelí snaze města o její likvidaci i přesto, že je uváděna jako příklad dobrého sousedství. V posledních týdnech roku 2025 došlo na popud městské části k demolicím několika domů. Autor v osobně laděném komentáři vysvětluje, proč by měla být tato komunita zachována.

JANEK ROUS

Když jsem se loni zamýšlel, kam půjdu „slavit“ 17. listopadu, Bedřiška – jedno z mých nejoblíbenějších míst – byla jasnou volbou. Jen pár dní před takzvaným svátkem svobody a demokracie totiž na Bedřišku místní radnice poslala bagry, aby během bleskové a překvapivé akce v brzkých ranních hodinách srovnaly se zemí několik domů i přes to, že byly v poměrně dobrém stavu a některé z těchto dvojdomků také částečně obydlené. Přitom právě schopnost rezistence vůči arogantním mocenským projevům a síla místní komunity jsou obdivuhodné a svou podstatou naplňují funkční demokratické principy.

Žít spolu

Bývalá hornická osada, nacházející se v jedné z centrálních částí města Ostravy v obvodu Mariánské Hory a Hulváky, je místem s bohatou historií, kde obyvatelstvo dlouhodobě usiluje o důstojné podmínky k životu. V průběhu devadesátých let se stala izolovanou, sociálně vyloučenou lokalitou s mnoha typickými problémy, ovšem její následný vývoj je mnohem komplexnější a Bedřiška inspiruje urbánní aktivity v Česku i zahraničí (viz text Ostrava pro „slušné“ v A2 č. 16/2018).

Zdejší lidé vybudovali ve stínu dlouhodobého nezájmu městského vedení a navzdory snaze o jejich vystěhování pevnou a semknutou komunitu. Bedřiška je v tuzemském kontextu výjimečná i tím, že zde žijí pospolu zástupci majority i Romové, a ačkoli ji tak řada komunálních politiků označuje, nelze ji v současnosti považovat za takzvanou vyloučenou lokalitu. Sociální problémy pro tato sousedství typické se místním daří společně, otevřeně a demokraticky řešit. Osadu považují za svůj domov a pod heslem „Zůstaneme a společně přeměníme“ již řadu let aktivně pečují o své domy i veřejný prostor. Důležitým bodem nejen zdejšího společenského a kulturního dění se stalo komunitní centrum, jež pomáhá dětem i dospělým.

Příběh Bedřišky by měl zajímat nás všechny, protože přináší zprávu o možnostech, jak si poradit se stále narůstajícími sociálními

problémy, které se už dlouho netýkají jen těch nejchudších. Bedřiška ukazuje, že společná práce na zlepšování životního prostředí či pokojné soužití různých společenských vrstev, etnik a národů není žádná utopie, ale přirozená lidská potřeba, kterou je „jen“ důležité v určitý moment pochopit a podpořit, aby se mohla posléze sama rozvíjet a inspirovat další místa.

Příklad pro všechny

Bedřiška je místo, které svým charakterem neživí strach a předsudky a kde tolerance a respekt nejsou jen prázdná slova, ale běžná praxe. Zastupitelstvo obvodu se však dlouhodobě snaží tuto příkladnou komunitu rozložit a s odvoláním na špatný stav domů všechny vystěhovat. Kolonie má ale hodnotu, která se nedá nahradit novými domy ani přestěhování „do lepšího“: hodnotu sociální, komunitní i lidskou. Proto je důležité, aby její budoucnost byla projednávána podrobně, otevřeně a společně, s velkou mírou porozumění pro významný přesah lokální problematiky. Za zmínku stojí i její architektonická jedinečnost. Příkladem je třeba projekt studia re:architekti, který před několika lety v zájmu revitalizace a dostavby kolonie vznikl na objednávku města Ostravy. Projekt vyzdvihuje cenné pozůstatky charakteristické hornické architektury a silný genius loci osady.

Bývalý primátor Ostravy Tomáš Macura (ex-ANO) si byl dobře vědom toho, jak výjimečná Bedřiška je a jak inspirativní by tak Ostrava mohla být pro mnoho dalších míst, která se s hlubšími sociálními problémy a chudobou též dlouhodobě potýkají. Prvním předpokladem úspěchu při řešení problematiky sociálně vyloučených lokalit je (nejen podle něj) silná místní komunita lidí, kteří sami chtějí lokalitu zlepšovat: „Pokud máme v Ostravě takto ojedinělý příklad takové komunity, bylo by mrhání energie, kdybychom to ignorovali a její obyvatelé pak rozeseli do zbytku města.“

Klíčem tedy zjevně není ani tak množství peněz, které by se do vyloučených lokalit

a jejich obyvatelstva mělo investovat, ale hlavně otevřená komunikace, schopnost pochopení a budování dlouhodobých vztahů. Jak mezi lidmi a místy, kde žijí, tak mezi místními samosprávami a jejich občany. Eva Lehotská, jedna z vedoucích postav bedřišské komunity, ve filmu z cyklu *Architektura soužití* (2020) tvrdí: „Když budete říkat lidem, co dělají špatně a co mají dělat, protože to víte líp a máte plán, tak to je cesta do pekel. Vždy to musí jít odspodu, od lidí. Jinak tam můžete nalít miliardy a nestane se vůbec nic. Lidi se nepohnou, protože to není jejich nápad, jejich věc, kterou by si vzali za svou,“ vysvětluje. „My na Bedřišce ukazujeme, jak lze uspět i s minimálními náklady a že je možné se tak zařídit i v jiných lokalitách.“

Zní to prostě a naše zkušenost je stejná. Bedřišce i dalším „vyloučeným“ lokalitám se již delší dobu věnujeme s uměleckým kolektivem Artyčok.TV, s Architektury bez hranic a Mobilní architektonickou kanceláří MAK!. Hledáme možnosti, jak prostřednictvím architektonických a uměleckých nástrojů či znalostí můžeme přispět k lepším mezilidským vztahům a k posilování společenské soudržnosti. Všude mají místní lidé potřebu a touhu se svým domovem, společnými prostory a vzájemnými vztahy něco významného udělat, ovšem potřebují zároveň cítit a slyšet, že jsou jejich potřeby vnímány a místními politiky brány v potaz. Nemohou se cítit vytlačovaní na okraj zájmu, což je ovšem nejběžnější praxe, jež problémy prohlubuje a mimo jiné se i ekonomicky prodražuje.

Obecně se v naší zemi lidé stále více propadají do chudoby a sociálně vyloučených lokalit přibývá, navzdory všem možným represivním opatřením. Potřebujeme tak začít pracovat na smysluplném řešení z úplně jiného konce. Není možné nikoho přesouvat z místa na místo a nechat ho přežívat v neustále vykonávaném stavu. Je nutné pochopit, na základě čeho si lidé v různých lokalitách vytvářejí pocit sounáležitosti a domova a dále tyto znalosti rozvíjet.

Rakouský architekt Alexander Hagner, stojící za řadou velice úspěšných sociálně prospěšných projektů, hovoří primárně o nutnosti proměny vnímání okolního světa z ME na WE. Tato přesmyčka v sobě skrývá stejně jednoduchou zprávu a poznání, které známe i z Bedřišky, kde se obyvatelé v bodě zlomu (v době, kdy byly sociální problémy nejtěživější) rozhodli začít všechny těžkosti řešit společně, dokud nedojdou k uspokojivému konsenzu pro všechny. Není to úplně snadné, protože je nutná vyšší míra pochopení a nasazení pro druhé, ale je to pravděpodobně jedna z mála cest, po které bychom se měli vydat, pokud máme uchovat to, co nám ještě zbývá z demokracie.

Boj pokračuje

Pokud odkaz a ideály 17. listopadu někde ještě doopravdy žijí, je to právě mezi obyvatelkami a obyvateli Bedřišky, jak dokazuje i masivní vlna podpory, které se jí v posledních týdnech dostalo z mnoha koutů republiky i zahraničí. Bedřiška zatím není dojemným příběhem se šťastným, nicméně ještě ani s nešťastným koncem. Je především neutuchajícím a statečným bojem mnoha lidí za důstojný život, který stále nekončí. Všichni si přejeme, aby byla naše společnost zdravá a prosperovala. Jestliže jsme díky Bedřišce měli možnost objevit lék, proč bychom se ho měli zbavovat? Přejme si naopak svět, v němž Bedřiška stojí a žije. Přejme si svět, ve kterém je Bedřišek mnohem víc.

Autor je umělec a člen kolektivu Artyčok.TV.

Článek vychází z textu pro výstavu Umění aktivismu v GHMP, psaného s Kateřinou Vídenovou a Adamem Wlazelem.

Šum na kostech

Bone music neboli rentgenizdat

Asi každý někdy zaslechl o samizdatu. Víte ale, co se skrývá za termínem rentgenizdat? Jde o techniku využívání rentgenových snímků, díky níž se v padesátých a šedesátých letech v Sovětském svazu šířila zakázána hudba. Rentgenové vinyly se tak staly svéráznou odpovědí na režimní cenzuru.

OLGA PAVLOVA

Fenomén tzv. bone music, tedy sovětských nahrávek vyrytých do použitých rentgenových snímků, se dnes prezentuje jako kuriozita. V Sovětském svazu jim říkali žebra, rentgenizdat nebo kosti, někdy i rock či jazz na kostech. Kusy, které se dochovaly, dnes vystavují v galeriích, prodávají se jako designové předměty a píší se o nich texty, které tyto podomácku vyrobené nosiče proměňují v estetické vintage artefakty. Takový způsob vnímání bone music je nicméně velmi pohodlný i zjednodušující a nutně posouvá realitu. Nešlo přece o smysl pro experiment, nýbrž o přímý důsledek represivní kulturní politiky. Byla to nutnost. Hudba se z rentgenových snímků nelinula proto, že by toto zvláštní médium výrobcům připadalo zábavné či romantické, ale z toho důvodu, že jiné prostě nebylo k mání. Rentgenové snímky zachycovaly obrazy zlomenin a chorob, neboť se zkrátka používal dostupný materiál. Z dnešního pohledu může být působivé, že se na rentgenizdatu objevují fragmenty cizích těl, ale tehdejší tvůrci v tom žádnou poezii neviděli.

Když stačí málo

Za vznikem bone music stál tvrdý ideologický tlak. Po druhé světové válce vládla Ždanovova doktrína, která kulturu definovala jako prostředek boje a žádala správné socialistické umění beze stop cizích vlivů. Stát hlídal každou notu, rozhlas a samozřejmě i oficiální katalog gramofonových desek: všechny skladby musely projít schvalovacím procesem. Hudba přicházející ze Západu byla označována za dekadentní a její veřejné šíření bylo stále obtížnější. Kromě oficiálních – a dobře placených – hudebníků, kteří pod ochrannou rukou státu vystupovali v estrádách a nahrávali pro státní vydavatelství gramofonových desek, jiná hudba prakticky nebyla k mání.

Zvukový technik Ruslan Bogoslovskij z tehdejšího Leningradu spolu s Borisem Tajginem sestrojili improvizovaný nahrávací aparát z vrtáků, starých gramofonů a všeho, co jim zrovna padlo pod ruku. Říkali si Golden Dog Gang, parta domácích lisovačů, která převáděla zakázanou hudbu na fólie s otisky cizích kostí. Podle pozdějších legend „zachraňovali“ vyřazené rentgeny přímo u nemocnic. Kromě toho, že byly rentgenové snímky levné, spočívala jejich hlavní výhoda v tom, že byly pružné a dostatečně měkké na to, aby je stroj dokázal vyřezat. Snímky se daly sbírat z odpadků nebo koupit od personálu, který po jejich skutečném využití raději moc nepátral. Následně se vše nařezalo na klasické sedmipalcové kotouče a středový otvor se vypálil třeba cigaretou. Výsledek byl někde na hraně použitelnosti: standardem byly nejrůznější šumy, praskání a životnost několika málo přehrání. Přesto to stačilo. Pro mnoho posluchačů šlo o jedinou šanci, jak se k zakázané hudbě vůbec dostat.

Výtržnické nahrávky

V rámci bone music se nejčastěji objevoval neustále zakazovaný a znovu povolovaný americký jazz, raný rock’n’roll (například Elvis Presley) a písně z emigrace či tvorba autorů, kteří se do oficiální normy nevešli. Na fólie se tak dostaly romance Pjotra Leščenka nebo Alexandra Vertinského, stejně jako skladby domácích neoficiálních hudebníků, jejichž původní nahrávky kolovaly po bytech a přežívaly jen v šeptané paměti. Kopírovalo se všechno, co nebylo k sehnání běžnou cestou, a téměř nic z toho, co stát všem vnucoval. Oficiální estrády a písně vojenských pěveckých sborů nikdo nepotřeboval lisovat do cizích žebířů.

Rentgenové desky a improvizované řezačky nebyly jen experimentem, ale také svéráznou odpovědí režimu. Výrobci kopií se většinou nepovažovali za disidenty, přesto někteří skončili ve vězení. V roce 1958 Sovětský svaz

přijal zákon, který zakazoval domácí nahrávání gramofonových záznamů „kriminálně výtržnického charakteru“. Šlo především o útok na subkulturu, která si říkala „styláci“ (stiljagi) a snažila se o napodobování západního stylu. Po přijetí tohoto zákona se každá domácí nahrávka mohla stát důvodem k výslechu nebo trestu. Jistý Rudolf Fuchs tak například v Moskvě lisoval nelegální nahrávky na rentgenové vinyly, a protože odmítl prozradit další kontakty pokoutné sítě, dostal dva roky natvrdo. Již zmíněný Bogoslovskij kopíroval jazz a raný rock ve sklepě činžáku a několikrát se ocitl u výslechu. V průběhu padesátých a šedesátých let byl třikrát odsouzen a strávil pět let v sibiřských pracovních táborech. Po propuštění se vrátil k výrobě nahrávek a zůstal mimo oficiální kulturní struktury až do své smrti v roce 2003. Bohužel však mnoho originálních nahrávek a vybavení později pohřbil požár v jeho domě.

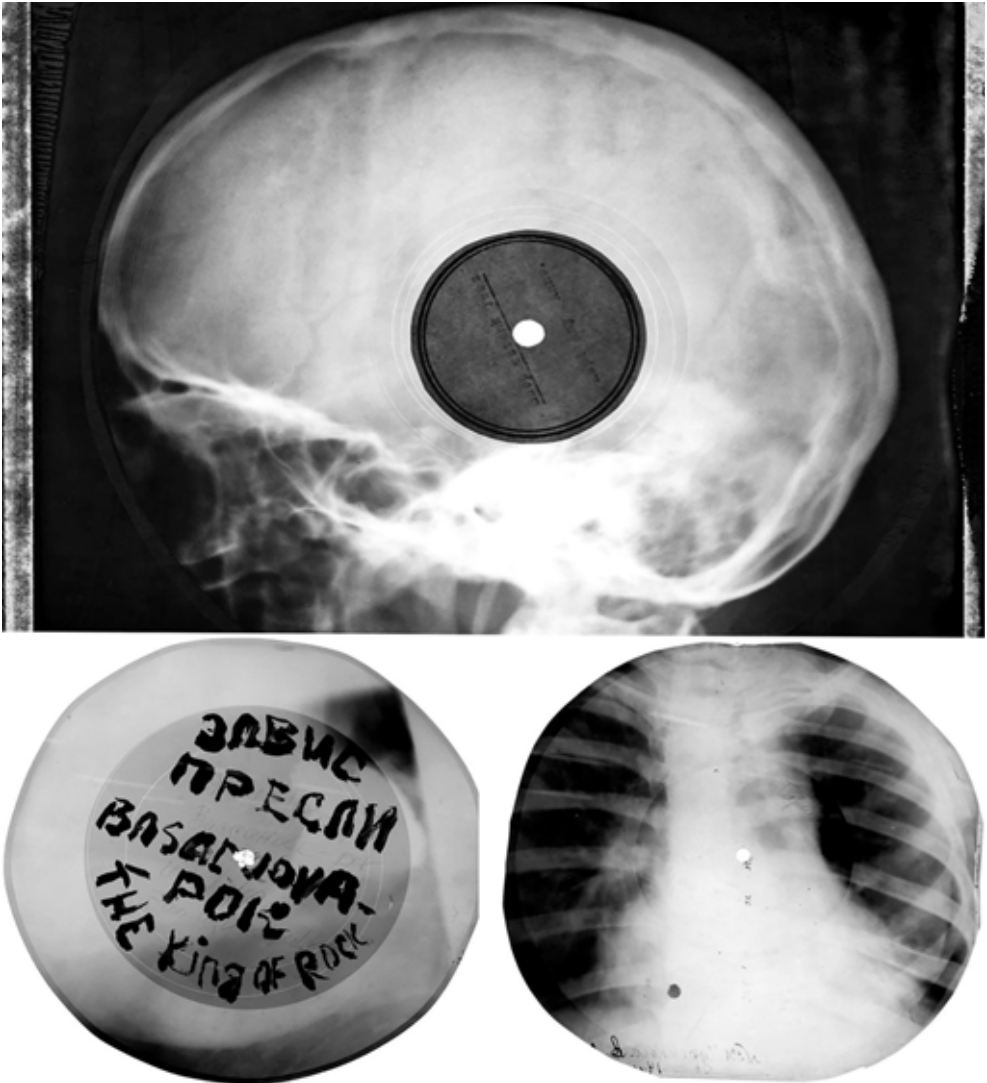
Státní kontrola koncertního života ve Svazu byla tvrdá. Agentury, filharmonie i hudební kluby musely získat schválení úřadů a jejich repertoár odpovídal ideologickým normám. Komsomol dohlížel na hudební kluby, ověřoval programy a rozhodoval, kdo může hrát. Neoficiální kapely, koncerty v bytech nebo dílny riskovaly razie a konfiskaci nástrojů. Stát aktivity Bogoslovského a dalších kutilů bral vážně: milice dělala razie, Komsomol vysílal „hudební hlídky“ a některé improvizované dílny likvidoval přímo na místě. Nešlo přitom o jednotnou scénu, ale o roztržitou síť improvizovaných pracovišť. Představa, že rentgenizdat měl společný rukopis nebo ideologii, je produkt pozdější nostalgie. Pamětníci, kteří nebyli spojeni s pozdějšími extremistickými a neonacistickými odnožemi ruské rockové scény, jako hudební kritik Artěmij Troickij, připomínají praktičtější motivace: nešlo o romantiku zakázaného ovoce, ale o prostý fakt, že jinak by si novou hudbu neposlechli. Přesto byl zájem o improvizované desky, které byly hlučné a nespolehlivé a vydržely jen několik málo přehrání, vskutku enormní.

Ozvěny represe

Druhá populární interpretace fenoménu bone music mluví o fascinujícím příkladu kulturního odporu. Tento výklad je sice přesnější než romantické retro, ale ani zde by nemělo zapadnout, že bone music byla hlavně řešením vynuceným politickou situací. Když v šedesátých letech začaly být dostupnější magnetofony, improvizované rentgenové desky rychle mizely. Nikdo po nich netruchlil. Lidé přešli k médiu, které znělo lépe a nevyžadovalo tolik práce.

Bohužel kontrola nad kulturou a cenzura v Rusku nejsou jen historickým reliktem. Dnes se podobné problémy týkají spíše mediálního prostoru a omezené svobody projevu než masové výroby či distribuce. Situace sice není srovnatelná, protože výrobu díky moderním technologiím nejde zastavit, problém ale spočívá v nastavení pravidel. I dnes může pár tónů stačit k opakovanému zatčení. V říjnu 2025 se v Petrohradu stala zpěvačka Diana Loginova, vystupující pod jménem Naoko, z pouliční kapely Stoptajm obětí takzvaného zatýkáckého kolotoče, tedy opakovaného krátkodobého zadržení hned po propuštění, které slouží jako forma psychického nátlaku. Kapela přitom v petrohradských ulicích ani nehrála vlastní hudbu, ale populární hity a také skladby interpretů, které současné ruské úřady označují za „zahraniční agenty“. Poté, co Loginova zazpívala protiválečnou píseň Ty, soldat od Monetočky, jejíž text vykresluje zraněného, unaveného vojáka s „ocelí v srdci“ a očima plnými bolesti, vyhodnotily úřady právě tento obraz jako diskreditaci armády, přestože píseň neobsahuje žádnou otevřenou kritiku. Loginové se podařilo kolotoč přerušit a podle posledních informací byla na konci listopadu propuštěna a opustila Rusko. Přesto trend, kdy může veřejné zpívání písniček vyústit v represivní zásah, připomíná období bone music a nenechává zapomenout na stále přítomné mechanismy dohledu a nevyhnutelného trestu v ruské společnosti.

Autorka je komparatistka.



Podle legend se vyřazené rentgenové snímky „zachraňovali“ přímo u nemocnic. Foto cameralab.org

Bez těla i bez hlasu

Další autobiografický esej Didiera Eribona

Ve své předposlední knize, nyní dostupné ve slovenském překladu, se francouzský filosof a sociolog Didier Eribon opět vrací do dělnického prostředí, v němž vyrůstal a ze kterého se mu podařilo vymanit. Tentokrát se však nezaměřuje na své „třídní přeběhlictví“, ale na stárnutí a smrt matky, jež interpretuje skrze jejich třídní podmíněnost.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Podobně jako v autobiografickém eseji *Návrat do Remeše* (2009, česky 2019) i v knize *Život, staroba a smrt ženy z ludu* (Vie, vieillissement et mort d'une femme du peuple, 2023) nás sociolog a filosof Didier Eribon hned na první straně zavádí do vesnice poblíž Remeše. Místo Muizonu je to nyní ale Fismes, obec, v níž v pečovatelském domě pro seniory strávila poslední týdny života jeho matka. Obě knihy mají mnoho společného – nejen to, že jsou psány stejným esejistickým stylem, v němž úspěšně kombinují literární i akademické odkazy s analýzou autorovy osobní historie, respektive s ponorem do života jeho dělnických rodičů, kteří jsou nahlíženi především skrze svou třídní příslušnost a habitus, jenž se k ní váže.

Druhý návrat do Remeše

Dalo by se říct, že Eribon se do Remeše vrací podruhé. Už se tolik nesoustředí na vlastní příběh gaye vyrůstajícího v rasistickém a homofobním proletářském prostředí ani na zkušenost „třídního přeběhlíka“, i když té se zde nemůže zcela vyhnout. Pozornost tentokrát upírá ke stárnutí a umírání vlastní matky, a nepřímě pak ke všem stárnoucím lidem, kteří s ochabujícím tělem i myslí přicházejí o možnost rozhodovat o rytmu svého života a s tím často i o chuť dál žít: „Matka nielenže stratila svoju autonómiu, ale stratila aj slobodu, dokonca by som povedal, že aj status ľudskej bytosti. Presne tak to bolo: staré osoby boli depersonalizované, prestali byť ľudskými bytosťami.“

Zatímco v *Návratu do Remeše* přesvědčivě vylíčil takřka nepropustné třídní bariéry, které spolehlivě zamezují v přístupu ke kultuře a vzdělání všem mimo střední a vyšší vrstvy, nyní Eribon reflektuje pomyslné vězení, z něhož není úniku a místo dozorců v něm u „výkonu trestu“ sekundují věk a fyzický úpadek. V předchozí knize autor mimo jiné ozřejmil, jak se volební hlasy tradičně prokomunistické dělnické třídy přelévají k fašizující krajní pravici; nyní se zaměřuje na „zbytečné lidi“, s nimiž už se nepočítá, možná i proto, že nedisponují žádným kolektivním hlasem, který by vedl k politické akci. Jejich individuální projev sice může být příčetný i slyšitelný, ale postrádá jakýkoliv veřejný dosah, je omezený na komunikaci s několika málo příbuznými a zůstává uvězněn mezi stěnami

domovů pro seniory, které v posledku paralyzují jejich tělo i mysl.

Eribon tak ukazuje, co všichni sice podvědomě tušíme, ale zpravidla jsme s tím konfrontováni až ve chvíli, kdy se tento problém začne přímo týkat někoho blízkého nebo nás samotných. Není žádným tajemstvím, že stárí a umírání patří v našem kulturním okruhu k nejpřehlíženějším aspektům lidské existence.

Společně, ale sami

Příběh své umírající matky autor prokládá mimo jiné literárními odkazy. Sice se odvolává i na své oblíbené myslitele, jako je Michel Foucault, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir či Pierre Bourdieu, nejlépe mu ale slouží úryvky z románů. Cituje přitom tak odlišné autory a autorky, jako jsou Annie Ernaux a Philip Roth (a české čtenářstvo možná zaujme, že opakovaně cituje z Hrabalovy novely *Harlekýnovy miliony*). Všimá si také skutečnosti, že odborné či publicistické texty o umírání mají sice často vyslovené apelativní charakter, ale přesto se jim nedostává takové pozornosti, jakou by si zasloužily. O smutné realitě za zdmi pečovatelských domů jako by nikdo nechtěl slyšet, a těm, kteří jsou zde společně lapeni bez nároku na vysvobození, chybí kolektivní hlas („jeden vedľa druhého, ale vlastne každý sám a oddelene, uzavretý sám do seba“).

Když už za ně někdo veřejně promluví, bývají to zaměstnanci těchto zařízení, publicisté a reportéři, případně různí sociální vědci. A pak také synové a dcery. Ostatně i Eribon by problematika umírání a života v domovech pro seniory s největší pravděpodobností minula, kdyby nebyl svědkem toho, jak rychle zde jeho matka ztratila (zřejmě vlivem tzv. syndromu sesuvu) vůli žít. Nevystačí si přitom s psychopatologickou terminologií, která mluví o „nevědomé sebevraždě“, protože se domnívá, že matka byla dostatečně přismyslela na to, aby pochopila, v jaké je situaci. Při čtení první poloviny knihy, která se skoro výhradně zabývá popisem a interpretací stárnutí a umírání autorovy matky, se mi na mysl opakovaně vkrádal citát z románu Philipa Rotha *Jako každý člověk* (2006, česky 2009), jež sice Eribon nezmiňuje, ale klidně by mohl: „Přemýšlel jako člověk odsouzený k likvidaci.“

I když se nastíněného hlavního tématu drží i druhá část knihy, dozvíme se z ní více také

o životě ženy, kterou jsme v první části eseje viděli stárnout a nakonec zemřít. Záblesk svobody zažila vlastně až po osmdesátce, po smrti manžela – v podobě pozdní lásky, kterou ostatní členové rodiny považovali za nevhodnou. Když Eribon hodnotí matčino pětapadesátileté manželství, stejně jako jinde v knize nenechává žádný prostor pro romantizaci: „Aby som to teda zhrnul, moje matka bola celý život nešťastná.“

Život bez psychologie

Čtenářům *Návratu do Remeše* bude jistě řada námětů připadat povědomá, ať už jde o matčin nezastíraný – ovšem také nepřiznaný – rasismus, patriarchální charakter chudé dělnické rodiny, v níž je ženské podvolení odrazem mužské nadvlády, třídní předurčení, z něhož je takřka nemožné se vymanit, nebo o rozpad třídního vědomí, který bývalou komunistku a aktivní odborářku vede k volbě krajní pravice. Nejzajímavější jsou ovšem ty pasáže, v nichž autor přichází s něčím novým. Za pozornost stojí například filologický exkurs, v němž obnažuje ve Francii všeobecně zažitou hierarchii přízvuku, ve které není místo pro nářečí ani pro specifický žargon dělnické třídy. Rasismus své matky, za nějž se styděl podobně jako za jazyk, jímž v mládí sám mluvil, Eribon rozebírá na základě Bourdieuova „zákona o zachování sociálního násilí“, podle něhož se slabí obracejí proti ještě slabším. V druhé půlce knihy se vůbec častěji ke slovu dostává teorie, zvláště pak odkazy na spisek *O osamělosti umírajících* (1984, česky 1998) Norberta Eliase a na text *La Vieillesse* (Staroba, 1970) Simone de Beauvoir.

Patrná je Eribonova nechuť k psychoanalýze a psychologizování vůbec, čemuž již ostatně věnoval i jednu ze svých knih. U sociologa, který se snaží do hry vracet třídní rozměr, to není překvapivé. Francouzská politická filosofie, a zvláště ta levicová, byla jednu dobu psychoanalýzou doslova přesycená, což nutně vyvolalo protipohyb. Eribon pokračuje ve foucaultovské a deleuzovské kritice, což mu nicméně nebrání, aby některé z principů psychoanalýzy sám používal. Většinou tak ovšem činí jen formou specifické autoanalýzy, která souzní s jeho vlastní teorií subjektivity. Pochopitelná nevráživost vůči doktríně, jež ve své klasické podobě patologizovala například homosexualitu, je jistě na místě, jenže nyní už nežijeme v době Freuda a Lacana – i psychoanalýza se zásadně proměnila. A právě ve chvílích, kdy Eribon rodinnou dynamiku vysvětluje výhradně v kontextu třídních rozdílů, působí jeho myšlení až příliš mechanicky. Jako by za návrat vytěsněné sociální perspektivy platil určitou psychologickou otupělostí. Jako by jeho „sociologii syna“ chybělo něco podstatného v rovině emocí.

V závěru knihy autor svědomitě popisuje, jak je stárí kontinuálně vylučováno z diskursu i teorie. Zároveň ale nepočítá s tím, že by jeho text mohl něco změnit. Těžko můžeme integrovat tak výsostně lidský fenomén, jako je umírání, když ho odsouváme mimo naše zorné pole. Namísto toho se vzájemně přesvědčujeme o tom, že jsme až příliš živí na to, abychom se mohli bavit o smrti. Ani Eribon ostatně není schopen bezezbytku zodpovědět otázku, jak mluvit za ty, které nikdo neslyší. Jistý si je nakonec jen se o to musíme znovu a znovu pokoušet. „Moje matka plakala, ale nemala možnost hovoriť.“ Díky knize *Život, staroba a smrt ženy z ludu* můžeme zaslechnout nejen její pláč, ale i slova, která se za ním skrývají.

Didier Eribon: Život, staroba a smrt ženy z ludu.
Přeložil Peter Žiak. O. Z. Kapitalks, Bratislava 2025, 296 stran.



Ilustrace Mykhailo Shostak

Navždy postsedliaci?

K úlohe ľudovej symboliky v slovenskej identite

Fráze o venkovském a folklorním charakteru slovenské společnosti bývá často odpovědí na všechny otázky po slovenské identitě. Všudypřítomný folklor jako by zastíral pravou podstatu věcí. Ta se totiž utvářela v potýkání s maďarskými a českými sousedy. Co se skrývá za folklorní fatamorgánou?

DOMINIK ŽELINSKÝ

Pred parlamentnými voľbami v roku 2023 vydal antropológ Juraj Buzalka zbierku esejí *Postsedliaci*, ktorá sa ihneď stala bestsellerom. Niet divu. *Postsedliaci* prišli práve v príhodný moment, keď slovenskou „čítajúcou triedou“ (slovami Wendy Griswold) lomcoval pocit epistemickej neistoty. Prečo je slovenská spoločnosť rozdelená v otázkach očkovania a podpory Ukrajiny? Prečo sa z politického záhrobia vracia Robert Fico a jeho Smer? Buzalka ponúkol istý typ odpovede. Zdrojom slovenských problémov je v jeho optike modernizácia „sui generis“ a vidiecky charakter slovenskej spoločnosti, v ktorej prežívajú morálne hierarchie, estetické preferencie a politické štýly vidieckych spoločenstiev. Základný rámec tohto argumentu nie je nový – naopak, diskusia o téme „hybridnej modernity“ a „vidieckosti“, podľa ktorej Slovensko kultúrne a mentálne nedosiahlo západoeurópsky štandard, funguje ako chytľavý refrén slovenského intelektuálneho karaoke, ktoré v ostatných dekádach reprodukovali takí ideologicky odlišní autori ako Peter Zajac či Sergej Chelemendik.

Je to lákavá optika, najmä preto, že vysvetlí veľa (nezriedka vlastne všetko), pritom úsporne a intuitívne presvedčivo. Vidiecke dedičstvo, prepojené s akcentom na folklórnu symboliku a obraznosť slovenskej prírody, je skutočne dôležitým komponentom „slovenskosti“. Stačí sa pozrieť na politické rituály, pri ktorých sa na Slovensku stále politická reprezentácia z centra víta v kroji s chlebom a soľou. Na Slovensku sa často ani otvorenie diaľnice či posilňovne nezaobíde bez družiny v ľudovom odeve. Mnohým sa tak zdá evidentné, že tu predsa vidíme spoločnosť, ktorá sa ešte celkom nedostala do „autentickej“ modernity. Čo ak je to však celé trochu inak – čo ak ľudovosť, vidieckosť a folklórnosť nie sú príčinou problémov, ale kostýmom, ktorý zakrýva skutočný charakter slovenských problémov?

Z ducha kontrahegemónie

Pretrvávajúce folklórnej symboliky v slovenskej politike a spoločnosti je dôsledkom komplexného vývojového oblúka, ktorý idea „slovenskosti“ prekonala v priebehu ostatných dvoch storočí. Kľúčovú úlohu pritom zohral vývoj romantického nacionalizmu od začiatku 19. storočia a predovšetkým to, ako bol vývoj slovenského národného hnutia zakliesnený v dynamike približovania a vymedzovania sa voči susedným etno-národným projektom, maďarskému a českému, ktoré priestor horného Uhorska a jeho slovansky hovoriacu populáciu považovali za súčasť svojho „politického tela“.

V prvej fáze sa slovenská identita utvárala v konflikte s maďarským národným vývojom, ktorý – ako ukazuje napríklad Alexander Maxwell – pomerne rýchlo opustil model etnicky pluralitného Uhorska, sformovaný koncom 18. storočia, a prijal ideu „magyar politikai nemzet“ (maďarského politického národa), teda víziu jazykovo homogénnej, maďarsky hovoriacej krajiny. Maďarský nacionalizmus ponúkol aj napriek neúspechu revolúcie v rokoch 1848 – 1849 silnú a vitálnu syntézu, ktorá kombinovala romantický akcent na tradície s liberálnou modernizačno-demokratizačnou ambíciou. Podľa Oszkára Jásziho boli liberálni nacionalisti ako Lajos Kossuth „absolútne presvedčení, že politika maďarizácie bola aj politikou demokratizácie a že maďarská vec bola vecou Slobody a Rozumu“. V dynamickom konflikte so silnejším maďarským hnutím, ktoré vďaka lepšiemu politickému a ekonomickému zázemiu monopolizovalo liberálno-modernizačný pól ideologického priestoru, profilovalo slovenské prostredie slovenskú identitu v intenciách folklóru, ľudovosti a zbožného konzervativizmu.

Československý politický projekt predstavoval pre slovenský priestor emancipačný moment, aj v rámci neho – a aj vďaka nemu – si však idea



Politické rituály se na Slovensku často neobejdou bez lidových krojů. Foto facebook Martiny Šimkovičové

slovenskej identity zachovala tento folklórno-traditionalistický obsah. Českoslovakistický rámec v sebe, napriek politickému a inštitucionálnemu rozvoju Slovenska, zachovával aspekty českej kultúrnej hegemonie, ktorá paradoxne kombinovala presvedčenie o identickosti českej a slovenskej spoločnosti (ako písal Jan Patočka ešte v šesťdesiatych rokoch, pre Čechov hovoriť Slováci len českým dialektom) a fundamentálnom kontraste medzi modernitou, ktorú v československom diskurze reprezentovala česká časť republiky, a tradičným zvyškom krajiny. Podľa Marty Filipovej, „na budúcnosť orientovanej, pokrokovej a demokratickej krajiny“, v ktorej „česká časť bola spájaná s výdobytkami modernity... kým Slovensko a Podkarpatská Rus boli omnoho častejšie vykresľované ako predindustriálne a predmoderné“. Aj napriek industrializácii v socialistickej obdobi a rýchlej konvergencii vzdelanostnej stratifikácie (už v roku 1950 bola prakticky identická) táto optika pretrvávala – kým československý projekt bol moderný, myšlienka „slovenskosti“ (podobne ako identita iných menšín, napríklad moravská) zostávala symbolicky vyplnená folklórom, tradíciou a prírodou.

S národom – ale ktorým?

Súčasťou hľadania tohto procesu bolo aj štiepenie slovenskej elity, ako podotýka Gil Eyal, na „lojalistov a autonomistov“. Vitalita maďarského a československého projektu – a v prípade maďarského neskôr aj tvrdá maďarizačná politika – celkom prirodzene vtáhovala veľkú časť vzdelanejších vrstiev aj pokrokových intelektuálov a intelektuálov. Ako píše Ľubomír Lipták, „úspechy maďarskej vedy, kultúry, lesk Budapešti, búrlivo rastúcej v miliónovú metropolu, sebavedomé predstavy o misii a veľkosti dvadsaťmiliónového Uhorska“ boli pre „vzdelanejších Slovákov, Srbov, Nemcov, Rumunov“ oveľa príťažlivejšie ako kontrahegemonické projekty formulujúce národnú nezávislosť. Modernizačný či liberálnejší prúd spoločnosti tak nezriedka realizoval svoje ambície v rámci iného ako slovenského projektu. Stával sa preto objektom kritiky a odmietania z pohľadu ortodoxných nacionalistov a autonomistov – ako „maďaróni“ či neskôr „pražskí Slováci“. Pre túto spoločenskú vrstvu zasa slovenský projekt, ktorý bez ekonomických a politických zdrojov nevedel presvedčivo formulovať vlastnú modernizačnú myšlienku, zostal synonymom zaostalosti a tradicionalizmu.

V čase vzniku samostatného Slovenska a v kontexte dobového konfliktu už priestor pre utváranie novej národnej identity na liberálnejšej strane politického kompasu nebol. Okrem iného aj preto, že práve tento

spoločenský priestor bol (s väčšími alebo menšími výhradami) spätý s československým projektom a na formulovaní samostatného projektu, ktorý vnímal ako dôsledok historicky retrográdnej ambície slovenských nacionalistov, nemal veľký záujem. Obsah slovenského projektu preto formuloval opäť predovšetkým konzervatívno-nacionalistický priestor a staval pritom znova na ideovom a symbolickom základe, ktorý sa mu v priebehu ostatných dvesto rokov podarilo vymedziť ako slovenský a nie československý či uhorský, teda na ikonografii folklóru, mytológii Veľkej Moravy (ktorú národoveckí historici v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch redefinovali ako predchodcu slovenskej spoločnosti) a politickej symbolike vidieka.

Folklor ako fatamorgána?

Súčasné Slovensko má dnes tendenciu klamať telom – a nezriedka to mylí aj analytikov. Iste, slovenský verejný priestor je presýtený folklórnymi a tradičnými (či skôr kvázifolklórnymi a kvázitradičnými) motívami, odkazmi na vidiecky život a rétorikou „tradičných hodnôt“. Táto symbolika však nutne nevypovedá o tom, čím Slovensko skutočne je. Ide skôr o dôsledok komplikovaného vývoja slovenského národného hnutia a obsahov, ktoré sa jeho ideológom v priebehu ostatných dvoch storočí podarilo v procese vymedzovania sa voči hegemonickým projektom na území Slovenska izolovať ako jednoznačne „slovenské“. Je to škupina vonkajškovej „slovenskosti“, ktorá pre intelektuálky a intelektuálov často pôsobí ako červené súkno – vidia kroje, počujú „tradičné hodnoty“ a diagnostikujú anomálie modernity.

Možno je však namieste vidieť aj skrz túto symboliku a vnímať ju skôr ako mechanizmus symbolického prekladu než pôvodný zdroj. „Tradičné hodnoty“ dnes neoznačujú skutočnú historickú kontinuitu, ale pokus konzervatívnej pravice vnútiť atomizovanej spoločnosti neskorého kapitalizmu obraz prirodzených hierarchií a pevne daných sociálnych rolí. To, čo čítame ako rebéliu vidieka, je neraz moderná politika autoritárskeho populizmu, ktorý premieňa skúsenosť nespravodlivosti, neistoty (objektívnej i statusovej) a marginalizácie na hnev a resentment. Prežívajúca tradičnosť slovenskej spoločnosti, ktorú často signalizuje význam folklórnej a rustikálnej ikonografie vo verejnom priestore, potom nepredstavuje vysvetlenie, ale skôr fatamorgánu – je to estetická vrstva, ktorá z moderného politického konfliktu robí boj moderného a archaického. Najmä kritická ľavica sa tu nemusela nechať nachytať.

Autor je sociológ.



**witold
bombrowicz:
teradydurke**

MeetFactory (Theatre)
10. 1. 2026

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

MINISTERSTVO
KULTURY

Quantcom

PRAHA 5

Deník

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.

Přednášky v Městské knihovně v Praze

**Městská
knihovna
v Praze**

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

21. 1.
Podcast Na Východ!
míří do střední Asie

28. 1.
Večer s badateli:
Žáby v mlíku

26. 1.
Laboratoř mysli:
Spánek a jeho poruchy
v průběhu vývoje
člověka

Začátek vždy v 19.00

Ústřední knihovna,
Mariánské nám. 1, Praha 1

Více na
mlp.cz/prednasky



Více-než-lidská literatura



Donna J. Haraway
Zůstat u nesnází
Utváření příbuzenství
ve chthulucénu

Vinciane Despret
**Autobiografie
chobotnice**
a jiné anticipační
příběhy

UTOPIA LIBRI

Culture Moves Europe



Podpora krátkodobých
zahraničních pobyťů pro umělce
a kulturní profesionály
Objevuj – Tvoř – Vzdělávej se – Sítuj

**Kancelář
Kreativní Evropa
Kultura**

Spolufinancováno
Evropskou unií



Záblesk a tušení jediné cesty

Karel Kosík a rok 1968

Pátý svazek spisů Karla Kosíka přináší texty spjaté s procesem, který vyvrcholil tzv. pražským jarem. Což mimo jiné znamená, že jde o klíčové eseje jednoho z nejvýznamnějších českých filosofů 20. století. Rok 1968 totiž představuje v dobrém i zlém úběžník Kosíkova myšlení.

MATĚJ METELEC

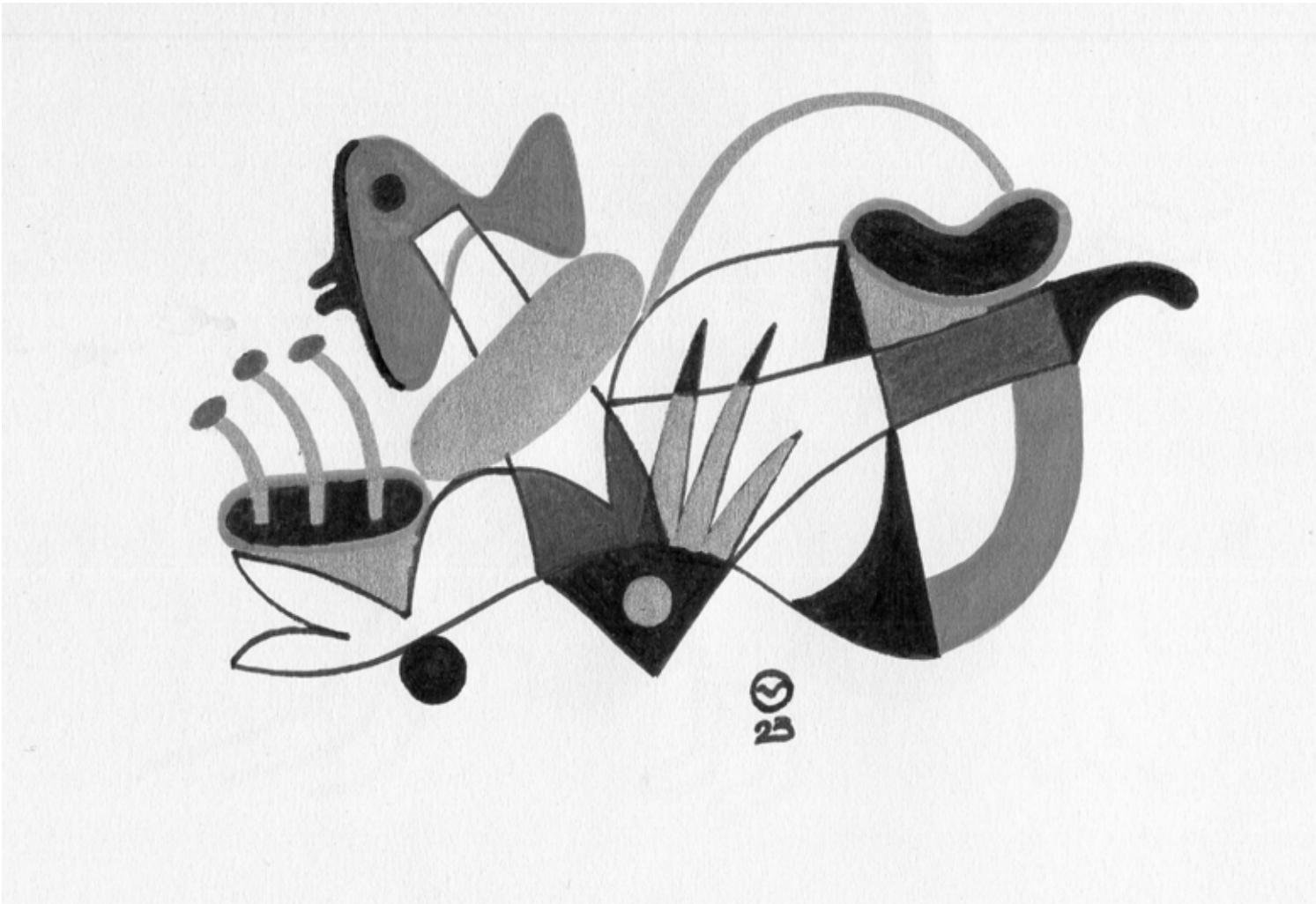
Jestliže na Západě generací roku 1968 rozumíme tehdejší bouřící se studenstvo, v Československu ji představovali více méně usedlí čtyřicátníci, kteří toužili reformovat socialismus. Toto vymezení pomohla ukotvit slavná rozhovorová kniha A. J. Liehma nazvaná prostě *Generace* (1969), v níž najdeme mimo jiné také rozhovor s filosofem Karlem Kosíkem. Ten patřil k nejvýraznějším tvářím oné „generace“, každopádně k té její části, která po válce spojila svůj život s komunistickým hnutím. Pro Kosíka šlo o „logické“ vyústění válečného angažmá v odbojové skupině Předvoj, a bylo by hezké říct, že podobně „logickým“ vyústěním nonkonformního komunismu Předvoje byl radikální reformismus konce šedesátých let. Předvojem však prošli také komunisté, kteří zůstali „konzervativní“, jako literární kritik Jiří Hájek, případně se rozhodli najít modus vivendi s normalizací jako Radovan Richta.

Nadvláda techniky

Pátý svazek Kosíkových spisů, který připravili pod titulem *Krise moderní doby* Roman Kanda, Ivan Landa a Jan Mervart, představuje filosofovy nejznámější a nejvlivnější eseje. Vedle nich v knize najdeme také příležitostné texty, výstupy z různých kulatých stolů, řeči na ÚV, kam byl zvolen na vysočanském sjezdu, nebo svědectví před komisí historiků v roce 1990, vcelku v rozpětí od roku 1964 po rok 1998. Krom témat spjatých s „osovým rokem“ 1968 je v nich možné sledovat také pokračující emancipaci Kosíkova marxismu z vyjetých kolejí stranické filosofie. Když v roce 1966 Kosík píše, že „marxismus neznamena ani negaci individua ve prospěch dějin sestávajících z nadosobních sil, ani interpretaci individua jako prostředku“, musí si být vědom, že přesně to stalinistický marx-leninismus znamená. K osvobození se z jeho těsné kazajky bylo nutné pustit se do hledání ztraceného smyslu nejen revoluce, ale také jednotlivce a národa. Kosík tak činil mimo jiné v dialogu s českou emancipační tradicí, do níž vedle radikálních demokratů řadil také Jana Husa nebo Tomáše Garrigua Masaryka.

Do jisté míry přitom Kosík stále vychází z nejedlovské interpretace českých dějin. V textu Co je střední Evropa, jednom z vrcholů Kosíkovy esejistiky, sice afirmuje specifčnost středoevropského prostoru, ale současně dává za pravdu Jungmannovu pojetí národa spjatému s jazykem, a tím také jazykovému nacionalismu, před pojetím Bolzanovým, jež odmítá coby falešnou alternativu. Myšlenka jazykové emancipace a ustavení politického národa pro Kosíka představují dvě strany jedné mince (a tato myšlenka se Čechům ve Slovácích vrátila jako bumerang).

V šedesátých letech Kosíkova emancipace marxismu do značné míry přerůstala v emancipaci od marxismu, jež se odehrávala prostřednictvím Heideggerovy filosofie. Ačkoli se Kosík totiž, jak bylo řečeno, obrací například k Husovi nebo Masarykovi, hledá u nich étos, kdežto u Heideggera nachází terminologii a problematiku. Podobně jako později v případě Václava Havla ani Kosíkova heideggerovská inspirovaná kritika modernity nerozlišuje mezi kapitalismem a socialismem. V obou



Pražské jaro bylo osou Kosíkova myšlení. Ilustrace Olena Zahrebina

systémech nemá rodina čas, „aby se sesedla kolem stolu a žila pospolitost blízkých lidí“, v obou je „venkovská náves zničena, protože majestát doby – obchodní dům – zastihuje staleté lípy a barokní kostel či kapli“, a „nová epocha již neví, co je studna, věž, dům, jablko, kroužící orel“.

Z hlediska heideggerovského jazyka, jímž Kosík mluví o nebezpečí „systému všeobecné manipulovatelnosti“, vlastně nesejde na tom, o jaký režim se jedná. V obou případech je hrozbou „technický rozum“, který ovládne skutečnost a všechno „netechnické, nedisponovatelné, nemanipulovatelné a nepropočitatelné postaví proti sobě“. Tato představa konvergence systémů v „zotročující nadvládě techniky“ však obchází otázku diktatury a kontaminace socialismu totalitářem. To sice Kosíkovi umožnilo (ať ze subjektivních, nebo objektivních důvodů) abstraktně kritizovat státní socialismus, pro následnou dvojí obranu pražského jara (po roce 1968 a po roce 1989) však faktická absence politické teorie do značné míry znemožňovala dostatečně brizantně problematizovat status quo.

Osmašedesátý

„Naše nynější krize je především sporem o smysl národní a lidské existence,“ píše Kosík v jednom z klíčových esejů roku 1968. Vymezuje se v něm proti pasivitě vnucené shora i přijaté dole, a také proti socialistickému konzumerismu, který z někdejší revolučních mas udělal poddajný objekt manipulace. Proto by je podle něj měli nahradit socialističtí občané – pak lze počítat s tím, že „současné události v Československu by měly ukázat – za předpokladu, že se tento experiment podaří –, že socialismus a demokracie patří vnitřně k sobě“. Experiment se však nezdařil, nestál totiž ve vzduchoprázdnu, nýbrž byl od počátku zakotven v mezinárodní konstelaci, se kterou vůdčí experimentátoři zcela nepočítali. Z perspektivního mesianismu pražského jara se rychle stává mesianismus retrospektivní, jemuž podléhá i Karel Kosík.

V textu Váha slov, příspěvku do polemiky o českém údělu, Kosík namítá (skeptickému)

Václavu Havlovi, že rok 1968 není v únoru 1969 ještě uzavřená záležitost. V dubnu téhož roku už byla uzavřená nade vší pochybnost, a zavírat se začali také odpůrci nastupující normalizace. Někteří reformní komunisté se stali vedle členstva Hnutí revoluční mládeže a nezávislých socialistů obětmi režimní represe, jiní, jako Kosík, ztratili vůli se angažovat, ačkoli možná dál věřili, že normalizaci ukončí restart reformního projektu. Petr Pithart v knize *Osmašedesátý* tvrdí, že českoslovenští reformátoři neměli podlehnout představě o vlastní světovosti a usilovat o reformu socialismu, ale měli se zaměřit na uskutečnitelný projekt národního komunismu. Přehlíží však, že nešlo jen o lokální český mesianismus, že velká očekávání byla vlastní globálním šedesátkám, v jejichž rámci představovalo pražské jaro autonomní radikální projekt, navazující na představu národní cesty k socialismu. Právě díky národnímu rozměru se v něm na okamžik spojila reformní vůle shora s touhou po změně zdola – a invaze armád Varšavské smlouvy možná přišla právě včas, než se utopický rozměr pražského jara mohl rozplynout v prozaické institucionalizaci polovičatých výdobytků nebo zlomit pod tíhou nenaplnitelných očekávání.

Když se Karel Kosík na začátku devadesátých let v esejí Pražské jaro, „konec dějin“ a šauspíler pokouší obhájit mýtus československého roku 1968, stěžoval si, že byl pohřben dvakrát: poprvé normalizátory a podruhé vítězi po roce 1989. Přitom však sám v rozhovoru s komisí historiků k událostem roku 1968 prohlásil, že prvními hrobaři osmašedesátého byli vedoucí reformisté. Kosíkovo rozčarování z polistopadové současnosti, kdy „anonymní diktatura policie a byrokracie byla vystřídána anonymní diktaturou trhu a – trhovectví“, případně láteření, že „podle tvrzení ideologů začíná věk mikroprocesorů, počítačů – budoucnost náleží čipu“ (což se v roce 1993 skutečně dělo), ústí v nostalgické hudební, které notně přeceňuje dějinné možnosti československého osmašedesátého.

Namísto konstatování otevřené konstelace, která patřila k šedesátým letům jako

takovým, artikuluje zbožné přání, že pražské jaro „ve svých klíčových okamžicích, akcích, myšlenkách zpochybnilo paradigma moderní doby vcelku a v obou variantách“, a nadále „trvá jako záblesk a tušení jediné cesty, která může lidstvo zachránit před globální katastrofou, jako nesmělý náznak imaginace, z níž se jednou zrodí nové paradigma“. Po dalších více než třiceti letech vidíme, že panegyrika z počátku devadesátých let vycházela hlavně z Kosíkova výrazně negativního hodnocení tehdejší současnosti. Naděje nejen pražského jara, ale celých globálních šedesátek se buď zcela nenaplnily, nebo (možná) nenapravitelně zvrhly.

Paralyzující kocovina

Rozhodnutí editorů svazku přiřadit k textům z roku 1968 i Kosíkovo apologetické ohlížení z let devadesátých bylo prozřivé, ukazuje totiž, jak ve svých intelektuálně nejbrilantnějších představitelích pražskojarní ideál sedimentoval a mytologizoval. Krom drobných chyb, jako špatná datace poslední popravky v Terezíně (konala se 2., a nikoli 5. května), již Kosík unikl, nebo označení liberála Emanuela Mandlera za konzervativce, však v jejich předmluvě zásadně chybí otázka, proč v roce 1968 tolik angažovaný Kosík zůstal po nástupu normalizace dalších dvacet let politicky téměř zcela pasivní. A proč v tom nebyl mezi reformními filosofi zdaleka ojedinelý.

Odpověď možná souvisí právě s přehnaným očekáváním vloženým do reformního procesu. Ve chvíli, kdy byly tyto dveře do budoucnosti v roce 1969 zavřeny (a to samotnými vrcholnými politickými představiteli polednové politiky), kocovina po reformním opojení byla tak silná, až se stala paralyzující. Když odezněla, ze zmíněných očekávání zbyla nostalgia za velkou epochou, která je ve své podstatě větší iluzí než ty dobové, jež se v souvislosti s rokem 1969 skloňují v pamětnických nebo historiografických reflexích nejčastěji.

Karel Kosík: Krise moderní doby. Články, projevy a rozhovory o československém roce 1968 a střední Evropě. Filosofie, Praha 2025, 521 stran.

Na koních a velbloudech

Putování s Ibn Battúťou po Africe, Asii a Evropě

Cestovatel a soudce Abú Abdalláh ibn Battúta ve 14. století procestoval mnohem větší území než nepoměrně slavnější Marco Polo. Ve svém cestopisu přitom prokazuje nejen nebývalou otevřenost k odlišným kulturám a nesporný literární talent, ale nezřídka obnažuje i vlastní nedostatky.

JAN KONDRYS

Je potěšující, že množství českých překladů klasických děl středověké arabské literatury konstantně narůstá. Mezitím se však již některé tituly přeložené v poněkud vzdálenější minulosti hlásí o nová vydání, ať už pro jejich obtížnou dostupnost, nebo kvůli nutným aktualizacím. Vybrat pro reedici knihu největšího středověkého cestovatele Ibn Battúty byla rozhodně dobrá volba.

Není náhodou, že v porevoluční době byly z arabské klasiky znovu vydány především překlady Ivana Hrbka v rámci proslulé řady Živá díla minulosti nakladatelství Odeon. Překlad – či dle zbožných muslimů výklad významu – *Koránu* vyšel už v roce 1989 opakovaně v dotiscích, reediciích i zcela nových vydáních. Výrazně upraveného a rozšířeného vydání se v roce 2011 dočkal překlad Ibn Tufajlova filosofického románu *Živý, syn Bdíciho*, jenž údajně inspiroval Daniela Defoea k napsání *Robinsona*. Třetím z nově vydaných Hrbkových překladů je právě Ibn Battútův cestopis. Původně vyšel už v roce 1961, a pod stejným všeříkajícím názvem *Cesty po Africe, Asii a Evropě vykonané v letech 1325 až 1354* jej v mírně revidované podobě vydalo nakladatelství Argo. Nově je součástí i překladatelův medailonek, jenž připomíná legendu československé orientalistiky, islamologie a afrikanistiky.

Ať cestují

Cestování hrálo v muslimském prostředí historicky velmi důležitou roli. Arabové odpradáвна cestovali za obchodem a sám prorok Muhammad se v jinošských letech účastnil obchodních karavan směřujících z Arabského poloostrova do Sýrie. Po vzniku islámu se stalo také úctyhodnou činností cestovat za poznáním. Dle známého hadíthu Muhammad nabádal muslimy, ať cestují „za věděním třeba až do Číny“. Islám také předepisuje věřícím pouť do posvátné Mekky, k níž se záhy přidaly i poutě na další nábožensky významná místa, zpravidla spjatá s různými lokálními svěťci či s imámy, které uctívají šittští muslimové. Motivací k cestování pro Ibn Battútu bylo zároveň náboženství, poznání i obchod, respektive ryze profánní či politické záležitosti. Najdeme u něj ovšem i jeden další, v jeho době poněkud atypický důvod, jímž je sama láska k cestování. Motiv „cestování pro cestování“ jej v mnoha ohledech přibližuje současným mladým backpackerům, včetně toho, že předal zážitky z cest publiku v poutavé formě odpovídající soudobé mediální praxi. Jak vtipně poznamenala jedna recenzentka, Ibn Battúta byl „travel blogger ze 14. století“.

Muhammad ibn Abdalláh ibn Battúta (1304–1368/1369) se narodil v marockém Tangeru do rodiny učenců berberského původu a stal se znalcem islámského práva a soudcem. V rané dospělosti se, jak se na muže jeho vzdělání a postavení slušelo, vydal do Mekky. Neplánovaně však zůstal na cestách téměř čtvrt století a bezprostředně po návratu do vlasti si cestování raději ještě o dalších pět let prodloužil. Projel územím 44 dnešních států od Mali na západě po Čínu na východě, od Ukrajiny na severu po Tanzanii na jihu.



Ilustrace z manuskriptu tzv. Harírího Maqamátu

Z Evropy ovšem poznal jen její „okrajová území“ – Krym, Konstantinopol, Sardinii a tehdy ještě muslimy ovládaný jih Španělska. Během svých cest na hřbetech koní a velbloudů, na různých vozech a tu a tam i na lodích urazil přes 120 tisíc kilometrů, tedy násobně více než na Západě proslulý Marco Polo. Procestoval většinu světa islámu a navštívil i území „nevěřících“, ať již v Evropě, nebo v daleké východní Asii. Setkal se s více než padesáti lokálními vladaři, celých šest let pak pobýval u dvora vládce indického Dillí, kde zastával funkci vrchního soudce. O tom všem podal podrobnou a velice barvitou zprávu, kterou nadiktoval sekretáři marockého sultána Muhammada ibn Džuzajjovi. V dobovém duchu nesl text okrášený názvem *Dar pozorovatelům zvláštností zemí a podivuhodností cest*. Mezi muslimy se však záhy ustálil jednodušší název *Rihla*, v arabštině výlet, cesta, ale také cestopis.

Člověk plný protikladů

Nabízí se otázka: procestoval Ibn Battúta opravdu vše, o čem kniha pojednává, nebo jde jen o informace z druhé, třetí, čtvrté či dokonce páté ruky, jak bylo v dobách před ním i po něm zcela běžné? Autenticita autorova líčení byla ještě za jeho života a i několik století poté vícekrát zpochybňována. Ačkoliv se samozřejmě dopustil mnoha omylů a zkreslení, na svoji dobu jde o mimořádně poctivé a hodnověrné dílo podávající realistický popis tehdejší (nejen) muslimské společnosti, z nějž odborníci čerpají dodnes. Jak uvádí Hrbek v obsáhlé předmluvě, jako fiktivní lze s poměrně značnou mírou spolehlivosti pro časové i narativní nesrovnalosti odmítnout pouze jeho návštěvu města Bulgar na Volze. Naopak o jistých místech, ať už v subsaharské Africe, nebo jihovýchodní Asii, psal jako první a jeho informace byly později potvrzeny. Některé reálie popsané v knize potvrdili jako pravdivé na základě archeologických nálezů až moderní badatelé. Srovnáme-li Ibn Battútovu *Rihlu* s velmi populární knihou *Cesta kolem světa* (první český překlad je již z 15. století) jeho současníka a „křesťanského protipólu“ Jana z Mandevilla, je zřejmé, že se pohybujeme na mnohem pevnější

půdě, ať už jde o historicitu a působení autora, či o popis exotických, dosud neprobádaných končin. Současný člověk by jistě mohl jinak převážně na fakta orientovaného Ibn Battútu místy nařknout z pověřivosti či ochoty věřit v nadpřirozené jevy, oproti Mandevillovi a mnohým dalším se u něj ale s lidmi prapodivného vzezření a s různými bizarními úkazy potkáme jen okrajově.

Cesty jsou i po tak dlouhé době obohacující četbou, zdaleka nejen coby historický dokument, ale i pro svoji literární hodnotu. Ibn Battúta se vymykal svým poměrům nejen tím, co všechno viděl, ale i tím, jak sám sebe – ať již vědomě, či nevědomě – vykreslil coby člověka z masa a kostí, plného protikladů, s mnohými ctnostmi i nectnostmi, ať už jde o jeho přístup k moci, materiálním statkům, nebo mezilidským vztahům. Jako ilustrativní příklad lze uvést jeho postoj k ženám. Na jedné straně, z pozice striktního soudce, kde mohl, tam prosazoval přísnou veřejnou morálku – na Maledivách energicky, byť nepříliš úspěšně bojoval proti nahotě místních muslimek, v Mali už byl pouze odevzdaně pohoršen –, na straně druhé si plnými doušky užíval ženské společnosti a možnosti, jež mu islámské právo skýtalo, využíval doslova „až na dřeň“. Na svých cestách se postupně oženil (a následně rozvedl) s deseti manželkami a měl nespočet konkubín ze všech koutů světa, které procestoval, patrně s výjimkou Číny, kde je ohledně těchto reálií překvapivě skoupý. S chutí také nechával jako soudce různé provinilce bičovat a ponižovat vedením ulicemi, z brutálních poprav provozovaných indickými a čínskými vládci byl ale upřímně znechucen. Někdy byl na svou dobu nezvykle humanistický a útlacitný, jindy ovšem překvapí svou nesmlouvavou tvrdostí. A podobných rozporů bychom u něj našli mnoho. Jisté však je, že ať už nám Ibn Battúta bude, či nebude sympatický, případně na něj budeme názor zas a znovu měnit s přibývajícími přečtenými stránkami, nudit se s ním rozhodně nebudeme.

Autor je arabista.

Abú Abdallah ibn Battúta: Cesty po Africe, Asii a Evropě vykonané v letech 1325 až 1354. Přeložil Ivan Hrbek. Argo, Praha 2024, 584 stran.

ULTIMÁTUM

Pod vodou

RADEK KUBALA

„Poprosil bych to rozbité globální oteplování, aby se znovu zaplo, aby nebyla taková zima,“ řekl na nedávné tiskové konferenci šéf Motoristů a taky ministr životního prostředí a zahraničí Petr Macinka. V tomtéž období mezinárodní meteorologická organizace Copernicus vydala hodnocení, podle něhož je prosinec 2025 celosvětově druhý nejteplejší v dějinách měření. Ostatně i v České republice jsme kolem 10. prosince zaznamenali na mnoha místech teplotní rekordy.

Vysvětlovat lidem, jako je Macinka, rozdíl mezi počasím a oteplením planety nemá smysl. Lidé jako on by v tomto duchu tvrdili, že ve světě neexistuje hlad, protože se právě najedli. Tedy pokud by jim za to někdo zaplatil. Pohled do zpráv ze světa nicméně ukazuje, že globální oteplování, nebo raději říkejme klimatická krize, rozhodně rozbité není.

Takřka bez zájmu českých médií prožívá jihovýchodní Asie na konci roku zkázu obřích rozměrů. Tamní klimatickou krizí značně posílněné monzuny totiž způsobily hned v několika státech masivní záplavy, které mají už přes tisíc sedm set obětí. Devět set mrtvých hlásí Indonésie, další stovky pak Filipíny, Malajsie, Thajsko nebo Vietnam. Silné monzuny navíc přišly velmi krátce po úderu supertajfunu Fung-wong, který zdevastoval rozsáhlé oblasti Filipín a Thajska.

Z pohodlí měst globálního Severu se může zdát, že klimatická krize nepokračuje a můžeme pohodlně řešit, zda se místem životního prostředí stane Petr, nebo Filip. Realita klimatického rozvratu je však už dávno zde a nejsilněji dopadá právě na státy globálního Jihu, které mají nejméně prostředků na řešení následků. Fond na úhradu ztrát a škod prosazený v rámci OSN, který by měl chudším státům alespoň finančně kompenzovat náklady spojené s podobnými událostmi, zatím zeje prázdnotou.

A nezdá se, že by státy globálního Severu měly zájem s nastalou situací něco udělat. Duch doby je neúprosný a globální politiku řídí lidé hájící zájmy fosilních firem, jako je v USA Trump, v Rusku Putin a u nás Babiš s Macinkou. Český fosilní oligarcha Daniel Křetínský uzavřel lukrativní dohodu o společném podniku s francouzským gigantom TotalEnergies, která jej z tuzemska katapultuje na světovou scénu po boku firmy, jež pravidelně porušuje lidská práva právě v zemích globálního Jihu.

Čína jde opačnou cestou. I kvůli obavám z klimatických změn, které podle předpovědí na tuto východoasijskou zemi dolehrou zvláště masivně, v současnosti staví nejvíce obnovitelných zdrojů. Sama to ale nevytrhne. Je tedy potřeba duchu doby ukázat prostředníček. Úspěšné mobilizace velkých protestů proti Motoristům stejně jako třeba úspěch kampaně Zohrana Mamdaniho ukazují, že světu vedenému fosilní i jinou oligarchií je možné vzdorovat.

Nezbývá nám než pokračovat a snažit se budovat sociálně ekologické hnutí, které jednou změní poměr sil ve společnosti. A taky se připravit na to, že klimatická krize se nepokazí, ale její důsledky budeme pociťovat další dekády, ať už se průměrná teplota zvedne jakkoliv. Ostatně státy globálního Jihu s nimi žijí už poslední tři dekády. Lidé tam umírají, ale také bojují. Nic jiného dnes v rozpadajícím se světě vlastně ani nemá smysl.



Rjúnosuke Akutagawa Život jednoho blázna

Přeložil Jan Levora
Malvern 2025, 159 s.

„Žiji nyní v tom nejnešťastnějším štěstí. Kupodivu však ničeho nelituji. Jen je mi líto každého, kdo měl tak špatného manžela, dítě nebo rodiče, jako jsem byl já. Takže sbohem,“ napsal japonský klasik Rjúnosuke Akutagawa svému příteli v dopise krátce předtím, než v roce 1927 spáchal v pětatřiceti letech sebevraždu. Poslal mu ho společně s autobiografickou povídkou Život jednoho blázna, uzavírající stejnojmenný soubor textů, které z velké části můžeme znát už z knihy Tělo ženy a jiné povídky. Akutagawovo předsmrtné dílo je zpodobí brilantního autora, který v 51 krátkých epizodách zachycuje klíčové okamžiky svého života. Jemné detaily a lyrické náznaky, atmosférické zkratky i velmi přímé, nelítostné účtování s vlastní hanebností obnažují podstatu autorovy osamělosti a strachu z šílenství. Popis prvního dne po svatbě, kdy ženě vyčte rozhazovačnost kvůli kyctici narcisů, již mu koupila, nebo zkoumání bolesti během pokusu o oběšení na okenní mříži jsou jedněmi z nejpůsobivějších ztvárnění syrové autenticity, záblesky ryzí literatury, v níž už neexistuje žádný filtr mezi autorovým prožíváním a vnějším světem. Ve starších povídkách nalezneme odkazy na klasickou literaturu a umění, jímavé expresivní scény a psychologické ponory do trpící duše (povídka Pochybnosti) a najdeme zde i pár pěkných nadpřirozených zápletek (Kouzlo magie, Podivný příběh). Povídky klasika, který „svůj život trávil ve věčném soumraku (...) jako by se opíral o tenký meč se zlomenou čepelí“, jsou po sto letech od svého vzniku aktuální až k neuvěření.

Karel Kouba



Radek Stavěl Předávání

Host 2025, 288 s.

Centrem třetího románu Radka Stavěla (nar. 1971), jehož předchází prózy (Sluneční cyklus, 2017, a Cigarety, 2019) víceméně zapadly, je dejvické Vítězné náměstí, známé jako Kulafák. Protagonistou a zároveň vypravěčem je dvakrát rozvedený muž, který už sice žije sám, ale prostřednictvím svých dětí se stýká s oběma předchozími manželkami. S tou první, která je smrtelně nemocná, spíše z nostalgie, s tou druhou, v té době těhotnou s jeho bývalým nadřízeným, z povinnosti. Vypravěč rovněž vzpomíná na své prarodiče – babička se znala s nedaleko bydlícím Ladislavem Fuksem, dědeček byl vysoce postavený vojenský důstojník a nejspíš i tajný agent, který byl možná na Fukse nasazený. Pátrá se po spisovatelově údajném deníku, což je v závěru vylíčeno až dobrodružně. Deník se nenajde, avšak záhada zůstává... Próza se dobře čte, neulpívá na podružnostech, jednoduše „odsejpá“. Autor navíc účelně propojuje dvě časové roviny a vytváří nezaměnitelný genius loci ikonického náměstí. Tomu napomáhá i dějová linka tematizující architektonický návrh budovy „Mušle“, která má vyrůst v jeho volné severozápadní části. Textu naopak škodí nejen poučující pasáže o Fuksově osobnosti včetně citací z odborné literatury, ale také označení knihy jakožto „románu o tom, co jsme zdědili a co předáváme dál“. Tato linie je totiž v příběhu nejslabší, pokud ji vůbec zaznamenáme, a pravděpodobně souvisí se zvláštní psychosomatickou poruchou, již hrdina trpí. S tím má nejspíš až průhledně rezonovat jeho jméno: Dušan Stracený. Kdyby se Stavěľův román obešel bez obdobných „literátských figlů“, vyloženě by mu to prospělo a pozvedlo jej na mnohem vyšší úroveň.

Erik Gilk



Stanislav Motl Jak jsem hledal Malého prince

Universum 2025, 400 s.

Stanislav Motl je české veřejnosti znám z dob minulých jako reportér pořadu Na vlastní oči, v současnosti jako dlouholetý tvůrce cyklu rozhlasových pořadů Stopy, fakta, tajemství. Zároveň je autorem řady knih z žánru literatury faktu. Přestože některé jeho práce mohou působit senzacechtivě, byl za ně opakovaně oceněn, a to i v zahraničí. Jeho poslední kniha je završením zájmu trvajícího více než třicet let. Malého prince (1943) od francouzského spisovatele a pilota Antoina de Saint-Exupéryho znají téměř všichni, a díky popkultuře i ti, kteří ho nikdy nečetli. Motl nám ale ukazuje, že život jeho autora byl zajímavější, než by se mohlo zdát. Kniha je rozčleněna na mnoho krátkých oddílů chronologicky sledujících Saint-Exupéryho život. Mezi ně jsou pak vloženy dvě delší kapitoly: Co ukrývalo moře a Střípky vzpomínek. První je rekonstrukcí pátrání po autorově letounu, jehož pád zůstává dodnes neobjasněný – Saint-Exupéry, který byl oblohou a létáním fascinován od dětství, si povoláním pilota splnil svůj sen, jenž se mu ale v době druhé světové války stal osudným. Do kapitoly Střípky vzpomínek pak Motl shrnul své osobní zápisky ze zkoumání osudů oblíbeného spisovatele. Jak jsem hledal Malého prince není vědecká práce, ale jedná se o obstojně napsanou populárně naučnou knihu – a vedle toho je i vkusným vyznáním autorovi, v jehož mnohovrstevnatém a hlubokém díle se skrývá poselství pro nás všechny.

Martin Dolejský



Levoruká (Left-Handed Girl)

Režie Ši-Cching Cou, Tchajwan, Francie, USA, Velká Británie, 2025, 109 min.
Premiéra na Netflixu 27. 11. 2025

Matka samoživitelka Šu-Fen se s dvěma dcerami přestěhuje do Tchaj-peje, aby tu začaly novou životní etapu. Šu-Fen si otevře stánek s nudlemi na nočním trhu, kde pracuje i její starší, dvacetiletá dcera, ta ovšem do rodinného rozpočtu přispívá o něco pofidernějším způsobem. Pro mladší, pětiletou hrdinku I-T'ing se tak stává noční velkoměsto zvláštním meziprostorem, kde pobývá či pospává a kde má na svůj věk až příliš volnosti. Snímek, premiérově uvedený v loňské canneské sekci Týden kritiků, se celý odehrává tak trochu „mezi“. Hrdinky se pohybují na skútrech moderním velkoměstem, ale přitom levačce I-T'ing dědeček stále nakazuje, ať nepoužívá tuto „nečistou“ ruku. Dívka si tak začne myslet, že je její levačka posedlá dáblem, a proto ji tajně používá k drobným krádežím. A na různých tajemstvích a rodinných traumatech film stojí. Jde o suverénní debut, na němž je znát podíl spoluscenáristy, stíhače a stálého autorčina spolupracovníka Seana Bakera. Lze tu najít podobnosti s jeho snímkem Florida Project (2017), který stál rovněž na přirozené energii mezi ženskými hrdinkami, na autentickém zachycení prostředí a na sledování dění dětskou perspektivou. Protagonistka Levoruké však rozhodně není takový živel jako její americký protějšek, je spíše neúčastněnou pozorovatelkou. Film plynule přechází mezi hektickou atmosférou tržiště a noční ospalostí a vyniká především lehkostí, s níž umí vyprávět o celé řadě břemenech.

Tomáš Stejskal



Lorenzo Třetí rozměr

Art brut Praha, 11. 12. 2025 – 10. 1. 2026

V jisté fázi dětství se můj svět začal strukturovat kolem kolejí a vlaků, což mě pak už nikdy neopustilo. Něco jsem z toho během let vytěžil, něco tomu obětoval, každopádně jsem však zůstal jedním z tisíců šotoušů, které nemůže nechat chladnými, když kolem jede bardotka (T478.1) nebo kredenc (M262). Dominik Šipr s uměleckým jménem Lorenzo, který v malé galerii Art brut Praha vystavuje už podruhé, tuto fascinaci důsledně a vytrvale proměňuje nejen v malby a linoryty, ale nově i v trojrozměrné objekty – knížky s rozkládacími akvarelovými sceneriemi českých motoráků a evropských tramvají, atlas cukrovarských parních lokomotiv, album škodováckých trolejbusů 14 Tr, kartonový model ostravské tramvaje nebo vlastnoručně ušité boty s bardotkami na špičkách. Z obyčejných fotografií posbíraných po internetu dokáže zejména díky práci s barevnými plochami vytvořit výjev s až mystickou atmosférou – a přitom na malbách nechybí to, co je pro šotoušské oko nezbytné, tedy charakteristické prvky té které lokomotivy a jejího náteru (často včetně rudé hvězdy na čele – Lorenza zajímají jen vozidla státních dopravců a starší než on sám). Krajina se může slévat v několik tmavozelených sloupů musí být patrné. Výstava je samozřejmě vhodná i pro nešotouše – stejně se mi nechce věřit, že by se skutečně obešli bez nějaké podobné páteře světa, jakou poskytuje linková veřejná doprava nebo Kryšpínův systém číslování lokomotiv ČSD...

Michal Špína



Jakub Štrba, Diviška Rysová: SLUDGE (bytový zázrak)

PLATZforma, Brno, psáno z brněnské premiéry 29. 11. 2025

Jeden pozdní večer postupně odhaluje náročnou životní situaci trojice mladých spolubydlících, kteří se snaží vyrovnat s každodenními problémy. Autorská dvojice, režisér Jakub Štrba a dramaturgyně Diviška Rysová, se ve svém dramatickém textu dotýká především krize bydlení, psychických úzkostí, křehkosti mezilidských vztahů i nedostatku peněz a času. Jednotlivé postavy zároveň reprezentují poměrně čitelné archetypy spolubydlících. Fanny (Ema Červenáková) trpí psychickými potížemi, které ji omezují v „běžném“ fungování ve společnosti. Pečovatelskou Adélu (Šimona Horynová) vyčerpává vysokoškolské studium i neustálá snaha udržet v bytě pořádek, zatímco Kryštof (Martin Mlčouch) má v plánu skončit v ubíjející, byť relativně dobře placené práci. Klíčovým prvkem inscenace je melancholická atmosféra, již podporuje civilní herectví s nádechem patřičné existenční monotónnosti a duševní vyprázdněnosti. Právě tato poloha umožňuje hluboké prožití jevištního celku. Výraznou roli zde také hraje bezradnost a zacyklenost celé situace, kterou tvůrci nenásilně rozvíjejí, a připomíná tak svět, v němž dnes žijeme. Bez přehnaného nátlaku hra naznačuje, že i v obtížných životních podmínkách stále existuje naděje – především skrze sdílení a duševní blízkost. Insenační tým pracuje s velmi silnými tématy důsledně a s citem, který na současné scéně nebývá samozřejmostí.

Milan Hábl



Carlo Masala Když vyhraje Rusko. Možný scénář

Přeložil Martin Pokorný
Prostor 2025, 135 s.

Útlá knížka německého politologa s italskými kořeny, který působí na univerzitě Bundeswehru v Mnichově, nabízí až překvapivě zneklidňující čtení. Masala přichází s hypotetickým scénářem – tradičním nástrojem obranné politiky –, v němž Rusko na Ukrajině zvítězí a s nově nabytým sebevědomím podnikne na jaře 2028 „omezený“ útok na estonskou Narvu, inspirovaný Hitlerovou remilitarizací Porýní. Ať už si o pravděpodobnosti takového útoku myslíme cokoli, popis reakcí západních lídrů působí v mnoha směrech zcela pravděpodobně. Právě ty pasáže Masalova scénáře, které připomínají filmový thriller – například sestřelení významného německého průmyslníka raketou Stinger nebo rozsáhlá sabotáž britské námořní základny v Clyde –, vyznívají paradoxně „uklidňujícím“ dojmem. Kniha, jež v němčině vyšla v březnu 2025, funguje jako zjednodušený model: složitě procesy redukuje na několik klíčových setkání. Její přesvědčivost však umocňuje vývoj posledního roku, zejména snaha Donalda Trumpa válku na Ukrajině ukončit. Riziko, že Evropa zůstane v případě ruského pokusu pokročit v obnově někdejšího impéria osamocena, za Trumpova prezidentství narůstá. Evropské státy navíc stále tíží vnitřní problémy, které podvazují jejich vůli jednat. A části Evropy bez čerstvé historické zkušenosti s ruským imperialismem k tomu často ani nevidí důvod. Masalova kniha nejspíš nebude dostatečně hlasitým budíčkem, rozhodně však stojí za přečtení.

Matěj Metelec



Temný Rudo Devil May Cry

Digitální album, pinkwatergun 2025

Slovenská alternativní rapová scéna zažívá období nebyvalé energie. Její představitelé vědomě propojují politickou a osobní výpověď. A právě do tohoto proudu se svou novinkou Devil May Cry zařadil rapper, který si říká Temný Rudo. Jeho tvorba je inteligentní, sebevědomá a otevřeně aktivistická. Temný Rudo se nebojí míchat vlivy globální popkultury s odkazem velikánů slovenské hudby, jako byl Dežo Ursiny. Ve svých textech zachycuje atmosféru současného Slovenska, kde se sociální i politické napětí mění v každodenní úzkost, bezmoc či vzdor. Rapuje o zemi, v níž se dá celkem dobře bydlet, ale těžko se v ní žije, a vystihuje tak zkušenost části mladé generace, která odmítá cynismus současného pravicového obratu a hledá svobodný prostor mimo oficiální jazyk moci. Výsledkem je sugestivní atmosféra temného hyperrealismu, v níž se mísí únava z pozdního kapitalismu se vztekem. Albu ovšem nechybí ani nadhled a ironie. V tracku I Hate Packeta rapper opakuje, že mu titulní nenáviděná přepravní firma ničí vinyly, protože „neznáša jeho hudbu“. Skladba však není pouhou stížností na jednu kurýrní službu. Osobní zkušenost přetavuje v kritiku společenského systému, v němž se umělecké artefakty mění v křehké položky logistického řetězce a každodenní frustrace se stávají jeho symptomem. Devil May Cry je temná, intimní, a přitom angažovaná nahrávka. Dokazuje, že slovenský alternativní rap dnes patří k nejpoličtější scénám v regionu – a Temný Rudo je jednou z jeho klíčových tvář.

Miroslav Lukačovič

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET FREDA BRUNOLDA 2026

UŽ
20 LET
HOŘÍMEHOŘTE
S NÁMI
DALŠÍCH
DVACET LET!předplatte si
Ádvojku

TIŠTĚNÉ PŘEDPLATNÉ

+ přístup do elektronického archivu

roční férové – 2561 Kč / 26 čísel

roční zvýhodněné – 1430 Kč / 26 čísel

roční zvýhodněné pro studenty,
seniory a ZTP – 1222 Kč / 26 čísel

roční pro knihovny a kavárny – 1066 Kč / 26 čísel

půlroční zvýhodněné – 760 Kč / 13 čísel

čtvrtletní zvýhodněné – 370 Kč / 6 čísel

ELEKTRONICKÉ PŘEDPLATNÉ

všechna čísla ve formátech
PDF, MOBI, EPUB

roční – 910 Kč / 26 čísel

půlroční – 520 Kč / 13 čísel

čtvrtletní – 270 Kč / 6 čísel

Objednávejte na www.advojka.cz/predplatne nebo si naskenujte QR kód.

eskalátor

Jak Rusko snáší obrovské ztráty na Ukrajině? Proč nevyvolávají společenskou nespokojenost? Jak to, že jeho lidské zdroje dosud nevyšly? Copak se kremleští vládcové neobávají budoucí demografické krize? Odpověď na část těchto otázek nabídl loni v listopadu ruský exilový ekonom Vladislav Inozemcev, mimo jiné autor pojmu „smrtonomika“. Většina příslušníků ruské armády jsou prý lidé, které „ruská ekonomika nepotřebuje ani teoreticky“. Značnou část dobrovolníků představují muži nad padesát let, kteří „v životě nevidí jinou příležitost k výdělku, či přesněji, nevidí pro sebe žádnou perspektivu v ruské realitě“. Autor připomíná, že i podle ruských úřadů je důležitým předpokladem pro dobrovolnou účast ve válce obtížná ekonomická situace. Oficiální doporučení s neskrývaným cynismem hovoří o tom, že rekrutaci je vhodné provádět mezi dlužníky, lidmi v osobním bankrotu nebo nezaměstnanými. Na frontu se už neposílají jen odsouzení vězni, ale i vyšetřovaní a obvinění.

Služné v armádě, náborové příspěvky a především odměna pro pozůstalé v případě smrti leckdy značně převyšují částky, které by si tito lidé mohli realisticky vydělat do konce života. Suma, již lze vstupem do armády získat, se liší podle regionů. V některých případech dosahuje až tři čtvrtě milionu korun, zpravidla je však nižší. Jednorázová kompenzace, kterou po vojákově smrti obdrží pozůstalí, pak činí

zhruba milion tři sta tisíc korun. Podle Inozemceva tento systém Rusům umožňuje, aby své zpackané životy proměnili v ekonomické aktivum, armádě zase poskytuje dostatek lidských sil.

Inozemcevu úvahu potvrzuje a doplňuje novosibírská novinářka Rita Loginova, jež se věnuje osudům osob s pohlavně přenosnými nemocemi a drogovou závislostí. Jedněch i druhých je na frontě dost. Rusko podle ní dlouhodobě „připravovalo kohortu lidí, které lze prostě vzít a naložit. Jako odpadky. Které lze poslat do války, a to i proti jejich vůli“.

Miroslav Tomek

Hráč pokeru s černými brýlemi a bezcennými kartami v ruce. Takový dojem na mě udělala umělá inteligence, když jsem jí zadal poměrně složitý úkol: přečíst, zkontrolovat a ohodnotit tři slohové práce. První svízel spočívala v tom, že šlo o naskenované rukopisy, které těžko přečte člověk, natož stroj. To ale Copilot s jádrem ChatGPT nevyhodnotil jako problém, a tak jsem dostal na výběr z několika možných úkonů, od opravy gramatických chyb či nedostatků v syntaxi až po zhodnocení prací včetně návrhu známky.

„Skvěle,“ řekl jsem si a vyžádal si kompletní sadu nabízených služeb. Chatbot je po chvíli chroustání vykonal: všechny tři práce vyhodnotil jako příliš krátké, vytkl jim chyby a u všech navrhl čtyřku. Zarazila mě nejen stejná známka, ale i zcela totožné hodnocení. Zeptal jsem se tedy, zda by mohl práce posoudit individuálně, což bryskně provedl. Jedné

z nich tentokrát přidělil trojku a u další doporučil připojit bezpečnostní sdělení, protože se jednalo o jakýsi návod. Zkusil jsem být trochu zákeřnější a řekl jsem si o opravy přímo ve zdrojovém textu. Představoval jsem si, že mi vyjedou tři červeně podtrhané texty, místo toho jsem ale dostal soubor, v němž z každé z prací zůstal zhruba jeden řádek převedený do textového editoru.

Když jsem po AI požadoval kompletní verze, začala se tvářit trochu překvapeně: na to je prý potřeba nástroj pro rozpoznávání textu – a hned mi i poradila, kde si ho pořídit. To mě zaskočilo. Chatbot předstíral, že s textem dokáže pracovat, ve skutečnosti ho však nezvládl přečíst a posuzoval podle všeho jen úvodní věty – práce mu pak pochopitelně připadaly příliš krátké. Přitom by stačilo, kdyby svou neschopnost přiznal hned na začátku. Těžko bych mu to mohl mít za zlé...

Jiří G. Růžička

„Tak nám skončila klimatická krize,“ píše mi kamarád s odkazem na výrok čerstvého vicepremiéra Petra Macinky a já – věřte, nebo ne – si zrovna mažu koleno opodeldokem. Konec klimatické krize je samozřejmě velká úleva, ale na můj bolavý meniskus to bohužel nefunguje, navíc se hlásí o pozornost další palčivá témata, například krték. Nemyslím přípravku na čištění potrubí, pražské metro ani roztomilého krtčka animátora Zdeňka Milera, ale krtka zpěvačky a rozhlasové moderátorky Jany Koubkové.

Posledních pět let mě krték paní „Mymuzikantsmejednarodina“, jak jazzmanku ve svých

memoárech překřtil Mikoláš Chadima, provázel skoro každé čtvrteční dopoledne, protože jsem si navykl – v čase, kdy většina národa začíná myslet na oběd – vstávat se stanicí Vltava. Pořad Jazzové dopoledne s Janou Koubkovou ve mně současně probouzel i ničil chuť k životu přívalem moderátorkiných rýmů a rozjuchanými skladbami překypujícími sketováním a dalšími jazzovými idiomy. V žádném dílu nemohl krték chybět. Sice neměl jinou funkci než tvořit rým se slovem čtvrtek, ale i tak se stal mým třetím nejoblíbenějším zástupcem tohoto živočišného druhu. Hned po panu Krtkovi z knížky Vitr ve vrábách Kennetha Grahama, díky němuž jsem si uvědomil, že podzemí je nejbezpečnější, neklidnější a nejmírumilovnější místem (i proto, že v něm neexistuje počasí), a nebožátku, jehož bezvládné tělo jsme kdy si s přáteli pod vlivem Gombrowiczova románu Kosmos vsadili do oprátky a nechali viset v kroví na „literární“ procházce Českou Sibiří.

Na ČRo 3 se loni na podzim pozměnila dopolední programová struktura: Jazzové dopoledne bylo ve všední dny vystrnaděno Polední Vltavou a zůstala mu vyhrazena pouze sobota. Koubkovou sice nepřešla chuť rýmovat ani o víkendu („Nejsou ženy nedostupné, chtějí jenom zvýšit vstupné,“ dozvěděl jsem se například v polovině prosince), ale co naplat – ačkoli věrného hmyzožravce do svých průpovědek propašovával i nadále, přesunem ze čtvrtka na sobotu jako by mu ukradli doupě. Máloco působí tak smutně jako krték, který přišel o rým.

Jan Klamm