

A2LAPP

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
4. 2. 2026 ROČNÍK XXII
ADVOJKA.CZ
CENA 69 Kč

3

Ilustrace Ladislava Gažířová, 2026
ISSN 1803-6635



vzpomínky militantního antifašisty
Slavoj Žižek v interregnu
Přestávka skončila Daria Ferrariho

Milost Paola Sorrentina
Dry Cleaning
z nového překladu Constance Debré

editorial

Donedávna platilo, že kdo sám nelarpuje, kouká na larpy skrz prsty – a možná je tomu tak i dnes. Ačkoli se hranice mezi „machry“ a „šprty“ s popularizací nerdské subkultury v posledních dvou dekáдах stala výrazně prostupnější, nedá se říct, že by se rozplynula docela. Možná ji však snáze překračují principy než lidé. To ostatně dokazují i některé texty, na něž narazíte v tomto čísle: LARP (z anglického Live Action Role Play), nebo přinejmenším uvažování o něm, může přesahovat například do divadla, vojenského reenactmentu nebo do politiky. Ale dost možná i mnohem dál. Jestliže larpování vychází z touhy po dobrodružství a hledání linií úniku (odněkud, nebo možná někam?), co si ti, již byli vedeni magnetickou přitažlivostí možných světů nebo únavou z toho našeho, s sebou přinášejí, když se vracejí ze svých výprav zpátky? Nepronikají principy LARPu spolu s nimi hlouběji a hlouběji do našeho světa? Různé rysy larpování nacházíme v oblasti HR, psychoterapie nebo reality shows, ale hraní rolí je také základní strategií pohybu v prostoru vizuálních sociálních sítí, jako je Instagram nebo TikTok, na nichž se lidé pokoušejí předvádět idealizované podoby svých životů. Zneklidňující myšlenka, že svět se larpizuje, která se mi při přípravě tohoto čísla uhnízдила v hlavě, v posledních týdnech díky dění na tuzemské i světové politické scéně značně zmohutněla. Zájem o to, co lidé, kteří se LARPu věnují, v tomto koníčku nacházejí, jestli jde víc o eskapismus, nebo o hluboce lidskou zálibu ve hrách, tak postupně vytěsňovala otázka, zda je LARP spíš umělecká forma, nebo trenažér sociálního chování. Možnost prožít během víkendu malý život a něco z něj si s sebou odnést navždy, jak říká v rozhovoru na straně 28 Anna Urbanová, se může snadno změnit z prostředku hledání něčeho víc vzrušujícího v nástroj hledání ztracené normality. Podle všeho se totiž může velmi snadno stát, že klidné časy, v nichž jsme museli dobrodružství hledat o víkendech, končí.

Matěj Metelec



Ilustrace David Kukoř

Tomáš Procházka



Všechny hospody jsou tu na kraji vsi,
žádná není na nějakém rozumném místě,
kam by to měli všichni stejně daleko.
Jen když bydlíte uprostřed,
máte to nejbliž na lavičku před obchodem,
kde na řetízku visí otvůrka
a dopité láhve se strkají do basy pod lavičku.

Báseň vybrala Michaela Velčková

z obsahu

- 4 Měňavkovitej, neposednej. Básnická kniha Mistr Pavla Novotného / Michaela Melichová
- 4 Zachránit aspoň psy. Román Sympatie Rodriga Blanca Calderóna / Michal Špína
- 5 Zrcadlo blbosti a smíchu. Eseje Sylvie Richterové o díle Jaroslava Haška / Jiří Zizler
- 5 Balounova bašta / literární zápisník Jakuba Sedláčka
- 6 Cítím, až praskám. Prozaický debut Jakuba Fráni / Karolína Hansalová
- 7 Šalamounovo hovno a Fantasima. Revoluční román Daria Ferrariho / Olga Pavlova
- 8 Najít cestu ven. Archeologie emocí ve filmu Hamnet / Martin Pleštil
- 9 Nízkotučná Milost. Politika a melancholie v novince Paola Sorrentina / Petra Chaloupková
- 11 Hrát s někým, ne pro někoho. O podobnostech a rozdílech LARPu a divadla / Štěpán Truhlařík
- 12 Staré kukačky vracejí úder. Master’s Hammer a Necrocock / Viktor Palák
- 13 Jak se smát konci světa. Třetí album Dry Cleaning / Julia Pátá
- 15 Vzbudit zájem o periferii. S režisérem Cristianem Mungiem o fotografii, paměti a východní Evropě / Marie Sýkorová
- 18 Když umírá symbolický řád. Slavoj Žižek v interregnu / Michael Hauser
- 20 Reenactoři nejsou materiál pro armádu. S historikem Petrem Wohlmuthem o výzkumu vojenských reenactorů / Matěj Metelec
- 22 Ukázka z novely Jméno / Constance Debré
- 25 K čemu jsou strany na světě? O limitech nové třídní politiky / Tomáš Obůrka
- 26 Svědectví citlivého rváče. Nad knihou Radka Wollmanna Krev Kruh Černá / Lukáš Rychetský
- 28 Malý vypůjčený život. Rozhovor s hráčkou a organizátorkou larpů Annou Urbanovou / Matěj Metelec
- 29 Paměti vysloužilé nestvůry. Od Dračího doupěte k LARPu / Vilma Kadlečková
- 30 Larpování a politika. Když život napodobuje hru / Matěj Metelec
- 30 Steaky a volkswageny / sloupek Michala Špíny

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
18. ÚNORA 2026

Motoristé škodí sobě

TEREZA STÖCKELOVÁ

Ačkoli jsme zatím slyšeli jen rádoby uhrančivou revoluční rétoriku evokující potoky krve a nastolení nového režimu, jaké přesně plány mají s agendou Ministerstva životního prostředí jeho noví pánové, nevíme. O tom, že je s pojetím resortu životního prostředí něco špatně, bych s Motoristy sobě souhlasila.

Pojem životního prostředí vychází z předpokladu oddělenosti organismů od prostředí, které obývají: organismus je „postavou“ na „pozadí“ životního prostředí nebo je „kontextem“ prostředí obklopen. V jiné konfiguraci spojení „životní prostředí“ vytváří opozici mezi „lidským světem“ či společností a „mimolidskou přírodou“.

Takzvaná ochrana životního prostředí je pak často kritizována za to, že preferuje zájmy žab či motýlů, neřkuli hor či řek, tedy nelidských jsoucen, před zájmy lidstva – a motoristů zvláště. Jako by se tyto zájmy z principu vylučovaly. A i ti, kdo ochraňují životního prostředí fandí, často pracují s modelem, že znečištění či jiné nežádoucí zásahy do „prostředí“ se do lidských těl propisují nepřímo a přicházejí „zvnějšku“.

Jak vyjadřují nejen nejrůznější domorodé kosmologie, ale také nejnovější vědecké poznatky, těla organismů jsou však mnohem prostupnější a ekologické vztahy mnohem komplexnější. Člověkem vytvořené syntetické látky a technologie, od léčiv po rezidua pesticidů a mikroplasty, dnes nevstupují do lidského těla jednoduše zvnějšku, ale podílejí se na samotném jeho utváření. Prostupují mateřské tělo, ve kterém teprve vzniká nová forma života, a v mnoha ohledech formují doslova biologický substrát našich těl. Naše těla jsou vždy již částečně syntetická. A zdaleka přitom nejde jen o látky na první pohled nežádoucí.

Příkladem je jedna z esenciálních aminokyselin, methionin. Ten se po druhé světové válce začal masivně průmyslově vyrábět a přidávat do krmných směsí pro zvířata, která nakonec končí na našem talíři. Zatímco

historicky byl problém nedostatek methioninu, dnes je to zřejmě pravý opak – potíží je s jeho přebytkem ve stravě. Bez ohledu na původ je to totiž právě samotné množství, o které z hlediska veřejného zdraví jde. Jakkoli je methionin pro lidský organismus esenciální, více není vždy lépe. Jeho přebytek nad rámec dietních požadavků nezpůsobuje akutní toxicitu, ale může působit karcinogenně skrze specifické epigenetické mechanismy regulující genovou expresi.

Propustnost a více-než-lidská povaha lidských těl není ovšem jen ohrožující, ale i životodárná. Bez mikrobiomu v dutinách a záhybech našeho těla bychom přežili maximálně někde v laboratorních podmínkách, jako tzv. bezmikrobní myši. Lidská – ani jiná – těla nekončí jednoduše tam, kde je obaluje vrstva kůže. Jsou rozprostřena za její rámec a zároveň prolnuta mimolidským životem, technologiemi a substancemi.

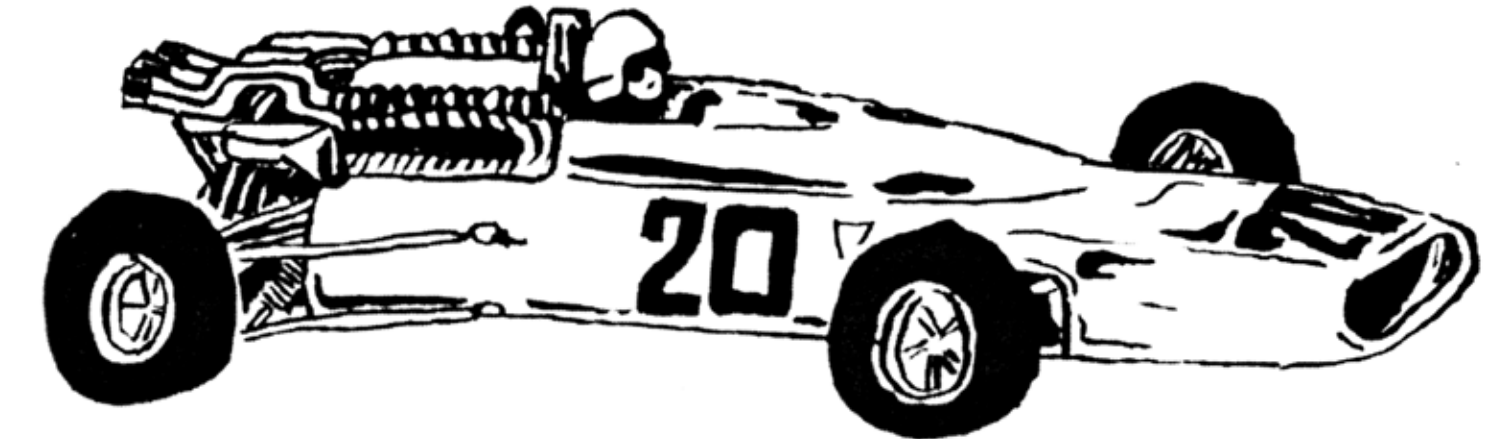
V otevřeném světě existuje tělo jako holobiot: směs různých forem života, jejíž vnitřní a vnější rozčlenění jsou dynamická a kontextuální. Mnohem užitečnější než přemýšlet v termínech hranice je potom sledovat membrány a jejich neutuchající práci selektivního propouštění určitých látek a blokování jiných. Membrány nejen oddělují, ale zajišťují také propojení, která zachovávají funkční integritu těla prostřednictvím regulované molekulární výměny. Vnitřní a vnější rozhraní těla nejsou čáry na mapě nebo malůvky v učebnici anatomie. Jsou to dynamické procesy.

Ve světě polopropustnosti se proto nikdy nenacházíme sami, na pozadí „prostředí“, ale v husté, mnohasměrné a nikdy ne zcela kontrolovatelné síti ekologických a metabolických vztahů, ve kterých je představa samostatného (lidského) organismu velkým a stále méně funkčním zjednodušením. Podobně

jako je stále méně funkční fikce národních států. Otázky migrace, klimatu nebo úbytku biologické rozmanitosti nelze jednoduše roztřídit jako záležitosti domácí či zahraniční politiky.

V dnešní planetární situaci, masivně formované antropogenním působením, potřebujeme soustředit pozornost na prostupnost a propojení a na jejich komplexní podoby, důsledky a regulaci. Sektoru „životního prostředí“ by proto daleko lépe seděl název Ministerstva pro ekologii, s vládním zmocněncem pro planetární zdraví, koordinujícím mezíresortní agendu zejména mezi ekologií, zdravotnictvím a zemědělstvím. Na sedačce osobního automobilu, který je stejně jako představa „životního prostředí“ ikonickým symbolem modernity, ale, obavám se, k podobným krokům nedospějeme.

Autorka je socioložka.



Ilustrace Jakub Bachorík

Neuvážené verše

MARTIN LUKÁŠ

Podoby institucionální podpory literatury, ať jde o dotace, nebo rezidenční pobyty, se nevyhnutelně promítají do podoby literárních děl, která jejich přispěním vznikají. V případě rezidenčních pobytů je nasnadě, že se část díla nakonec nějak odehraje tam, kde bylo napsáno. Vzdát hold místu, kde mi bylo umožněno nerušeně tvořit, může být stejně neodolatelné jako nevyhnutelné. Že se pro takový postup někdo rozhodne, je skutečností mimo dobro a zlo, záleží jen na tom, nakolik organicky se to v díle projeví, jak přesvědčivě to bude působit. Skrytější se podpora literatury promítá do díla v organizaci tvorby, přesněji řečeno: práce, ještě přesněji řečeno: projektu. Dílo pak nevzniká s romantickou představou osudové nevyhnutelnosti ani s odvahou vypsát se z osobního tématu či traumatu, nebo s vůlí stvořit z ušlechtilých záměrů zásadní výpověď – ačkoli právě těmito argumenty bývá následně propagace díla doprovázena. Naopak dílo je předem propočítáno jako to, co by mohlo být podpořeno a mít úspěch, postaru: ohlas. Projekt a úspěch jsou dvě slova, která patří k sobě v myšlení určitého typu. Projekt jako pečlivě naplánovaná činnost směřující k naplnění určeného cíle a úspěch jako odměna za vynaložené úsilí.

Marie Iljašenko ve své třetí básnické knize *Zvířata přicházejí do města* spojila svůj talent

s úkolem psát o zvířatech ve městě, poznat je a poznat jejich příběhy. Nebezpečí, že vytvoří jen „sentimentální impresé“, se rozhodla čelit nastudováním problematiky, aby získala „nějaký balík znalostí“ (srov. rozhovor ve Tvaru č. 15/2025). Tím byla geneze knížky zaštiťena oblíbeným argumentem projektového myšlení: rešersemi. O jejich rozsahu svědčí seznam použitých zdrojů na konci knihy (podle autorky jen zlomek toho, co nastudovala). Ale to všechno nakonec není podstatné, rozhodují povaha a účinek díla.

Problém tkví v průniku několika záměrů a rozporném provedení: kniha deklaruje, že je něčím, čím ve skutečnosti příliš není. Autorka si uvědomuje, že zvířatům přísluší status svébytných bytostí, a hledá způsob, jak jejich svébytnosti být práva. Zároveň však zvířata povětšinou vykresluje – zcela v tradici lidské nadřazenosti – jako hezké, roztomilé, pozoruhodné tvory, nad kterými se lze dojmát, pocítovat vůči nim něhu nebo projevovat „porozumění“ jejich nelehkému osudu. Navzdory uvědomělému postoji vyjádřenému mottem knížky („Nevíme přesně, kým jsou, podobně jako oni nevědí, kým jsme my. Nevíme, kam míří. Je třeba to respektovat.“ Gary Snyder) zde zůstává nejčastější metodou zobrazení zvířat jejich estetizace a antropomorfizace. Čteme umně sestavené, anekdoticky

pointované obrázky ze života polidštěných zvířat, ozvláštěněné poučnými zajímavostmi. Jistě, jsou to všechno básnické figury, jenže verši zároveň prostupuje pohoršení nad lidským postojem ke zvířatům, čímž nevyhnutelně vyvstávají otázky etické. Například potkani v jedné básni promlouvají takto: „ale ve stresu děláme hrozné věci, i když ne horší než člověk“. Kdo rozsoudí, chová-li se hůř potkan, nebo člověk? Rozsoudí to potkan, jež stvořila básnická mysl. Podobně vyznívá báseň, která těží z obraznosti Poeova Havrana (ve skutečnosti Krkavce) a končí veršem: „Právě takový má havran být“. Nebylo však autorčiným záměrem osvobodit zvířata od lidských významů a symbolů? Neměla raději učinit podstatu havrana otázkou? Jen jedna báseň knihy (Život bažanta) klade povahu existence zvířete jako otázku, s respektem, který jinakosti náleží.

Jakkoli úctyhodný autorčin pokus je, zákonitě selhává. My jsme lidé, oni jsou zvířata. Vědci dokáží simulovat, jak vidí kočka, pokud tedy nejde jen o užitečný model skutečnosti, ale kdo zjistí, jaký má pro kočku koncept barvy smysl, pokud vůbec nějaký? Kdo chce jinakost zvířat respektovat, měl by být v líce ní jejich podoby i povahy vynalézavější. Především by měl alespoň na chvíli odolat podezířelým slovům, která se vnucují, jako to udělal

Petr Hruška v básni Rozhrneš houští, vědom si toho, že lidský pohled soudí zvířata podle nezvířecích kategorií: „První vteřina, / kdy ji spatříš / a pocítíš, že lama guanako patří na svět. / Ještě nestačí být krásná. / Ani opuštěná.“

Psát o zvířatech jako zvířatech je nesnadné, ne-li nemožné, ale stojí to za pokus, zvláště v poezii. Mluvčí jiné básně Marie Iljašenko se trefně rozčiluje nad podobou „oslav“ sta let od úmrtí Franze Kafky: „nebude to s ním mít nic společného, uvidíš / nic společného s tím, co napsal“. Nemá však většina básní její sbírky se zvířaty, které zobrazuje, společně jen to, že opisuje jejich více či méně polidštěnou, tedy nevlastní podobu? Na jiném místě se mluvčí pozastavuje nad větou: „Já, kavka ze stanice Kobylisy, už tu nejsem.“ A později k tomu laskavě dodává: „Záchranáři pracovali na případu mnoho dní, / udělali svou práci dobře, / tou neuváženou větou nechtěli nikomu ublížit. / Kavka ze stanice Kobylisy už tu není, / ale zůstalo po ní takové množství otázek.“ Věřím, že ani autorka nechtěla nikomu ublížit, jen neuvážila, jak hluboká propast jí pod rukama vyrostla mezi tím, co podle všeho napsat chtěla, a tím, co skutečně napsala.

Autor je literární kritik.

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

Měňavkovitej, neposednej

Svou autobiografickou pentalogii zakončil Pavel Novotný básnickou knihou *Mistr*. Snaží se v ní zachytit – a na základě vzpomínek pamětníků i rekonstruovat – figuru vlastního otce, bohémského výtvarníka, který se jeho životem jen míhal a brzy z něj zmizel docela.

MICHAELA MELICHOVÁ

Desátého října loňského roku pokřtil básník a germanista Pavel Novotný v holešovické kavárně Liberál básnickou knihu *Mistr*, pátý a závěrečný díl své nenápadné, ale pozoruhodné rodinné mikroságy. Po loňské prozaické *Babičce* (2024; viz A2 č. 11/2025) se v *Mistru*, který doplňuje rodinný obraz o portrét otce, vrací autor k volnější básnické formě. Ta navazuje na poetiku *Zápisků z garsonky* (2020; viz A2 č. 3/2021) a zároveň odpovídá povaze zpracovávané látky – fragmentární a unikavé.

Během autorského čtení, při němž básník přečetl knihu celou na jeden záťah, jak bývá jeho zvykem, se ukázalo, že jeho autobiografický text vyžaduje jiný způsob recepce než poslední dobou tak diskutované autofikční psaní. Novotný nepracuje s vypravěčskou nespolehlivostí, hrou na „rozvzpomínání se“, aby znejistil čtenáře. Jeho vypravěč je důvěryhodný právě proto, že přiznává absenci vyprávěné látky. Autor *Mistra* totiž pracuje se skutečnou dokumentární stopou – kniha vzniká jako pokus o rekonstrukci člověka, který náhle zmizel a jehož fragmentární přítomnost autor hledá ve vzpomínkových rozpravách s lidmi, kteří ho znali, ve fotografiích a několika dochovaných obrazech.

Příloha knihy zároveň obsahuje fotografie Mistrových obrazů, které se Pavlovi Novotnému podařilo dohledat. Většina otcova díla, tak jako on sám, zmizela bůhvíkam. Kniha tak funguje i jako archiv posledních dostupných stop po libereckém výtvarníkovi.

Unikavý obraz

Součástí knihy je QR kód, který odkazuje na zvukový dokument složený ze vzpomínek

Mistrových přátel a známých. Novotný je nahrátl na diktafon a z jejich výpovědí vytvořil zvukovou koláž: jednotlivé útržky seskupil podle motivů, které se v nich objevují – trhavý pohyb, křehkost postavy, neposednost, manšestrové sako, dýmka, tlusté obroučky brýlí, obrazy, ustavičné filosofování. Vznikla tak jakási auditivní encyklopedie Mistrových drobných rysů. Jenže vzpomínání je (skutečně) nespolehlivé: svědectví se rozcházejí, některá si navzájem protirečí a obraz otce se neustále modifikuje.

Záznamy rozhovorů se stávají materiálem pro samotné básně, což autor napříč sbírkou tematizuje: „ke všem těm lidským hrázím / ještě poškozená data, / vadné nosiče, / zmizelá slova, / text, zvuk, / všechny ty zachycené hlasy / ve stovkách stříhů, / v průběžných mixech: / všechno zrušené, / zašuměné“. V poetice zachovává syntax mluveného jazyka, pracuje s kolísavým rytmem řeči a s jejími zádržhly. Vznikají básně-ústrižky hovorů: prozaizované, nespisovné, často jakoby improvizované. „Jak asi tenhle rtuťovitej / brejlatej neposednej drobek / s průsvitnou suchou pleť / jak smirkovej papír, / tenhle pírkovitej hoch, / co se furt vznášel na obláčku, / jak asi přežíval dva roky v Žatci / na letecké základně“.

Podobně jako v předchozích rodinných portrétech podřizuje Novotný formu obsahu. Výsledkem je poezie zbavená ornamentů, zakotvená v rytmu řeči, překvapující obcáným nečekaným rýmem: „ona mu jednou provždy / říkala Mistr; / a já, / já vznikl údajně omylem / nechtěně, nejspíš v rauši / u nás na skládacím gauči“.

Věčně na půl cesty

Knihy je plná věcí-stop – drobných předmětů, hlasů a detailů. Výsledkem je drolivý shluk jednotlivostí, skrze něž se vynořuje i specifická atmosféra místa a času: normalizační Liberec, zakouřené panelákové kuchyně, v nichž se setkávají přátelé, Mistrův ateliér na Pápiovém náměstí. Novotného otec se v těchto fragmentech rýsuje jako bohem s otevřenou myslí a výtvarným (ne-li multimediálním) citem, jehož způsob života je neslučitelný s požadavky normalizační politiky, a zároveň člověk bytostně nepraktický, obtížně uchopitelný, věčně na půl cesty.

Přes nespornou formální přesvědčivost a schopnost vtáhnout čtenáře do procesu hledání a skládání portrétu však *Mistr* ve srovnání s předchozí *Babičkou* nepůsobí tak vrsťevnatě a neposkytuje tolik interpretačních

možností. Zatímco prozaický text o babičce nabízel širší pole významů, nedával jasné odpovědi a ve své tragikomicce vyvolával silné emoční odezvy, *Mistr* zůstává blíže dokumentární rovině a konkrétnosti materiálu. Čtenářský otisk je proto tišší, jemnější, možná méně naléhavý – což však nemusí být nedostatek, ale spíš výraz respektu k povaze zachycených stop a k jejich omezené výpovědní kapacitě.

V závěru básnického uvedení se ukázala ještě jedna podstatná rovina textu. Autorské čtení působí komicky i dojemně ve chvíli, kdy se vyjevuje, *jak je zrychlenej, elektrizovanej, měňavkovitej, neposednej*, že totiž Mistrova podoba vystupuje nejzřetelněji z projevu samotného básníka, v jeho těle a řeči. „Pozoruju před zrcadlem, / co tam ten Pavel / jenom vyryl, / ... / přečíst to nejde, / nejde.“ Autorka je redaktorka časopisu Plav.

Pavel Novotný: *Mistr*. Trigon, Praha 2025, 96 stran.

Zachránit aspoň psy

Zatímco se v ulicích Caracasu za Madurovy vlády šíří násilí a bída, hrdinové románu *Sympatie* se snaží zprovoznit útulek pro odložené psy. Kniha venezuelského exilového prozaika Rodriga Blanca Calderóna nepostrádá napětí, ale také se v ní hodně spí, kouká na filmy a popíjí káva.

MICHAL ŠPÍNA

Kdoví, zda vlna zájmu o Venezuelu, kterou na začátku roku vzbudila agrese Spojených států a únos autokratického prezidenta, vydrží déle než několik týdnů – pokud jde o literaturu a kulturu, dost možná zůstane u několika článků a rozhovorů. Zároveň je potřeba si přiznat, že četbou venezuelské literatury se sice o zemi dovíme leccos, ale přehled o aktuálních poměrech tím stejně nezískáme (a není snadné ho získat ani z médií). I svého času velmi úspěšný román *V Caracasu bude nejspíš stále tma* (2019, česky 2020; viz A2 č. 1/2021)

od Kariny Sainz Borgo nabízel značně omezenou perspektivu. Většina venezuelské literatury – alespoň té, která má šanci prorazit – dnes ostatně vzniká v exilu, nejčastěji ve Španělsku. Platí to i pro *Sympatii* (Simpátia, 2021), druhý román Rodriga Blanca Calderóna, který koncem loňského roku vyšel ve zdařilém překladu Víta Kazmara.

Nezvyklé ultimátum

Ne že by v *Sympatii*, která se odehrává v Caracasu konce minulé dekády, neměla diktatura a všeobecná degradace země podstatnou roli – věci došly tak daleko, že by to nebylo ani dost dobře možné. Když například hlavní hrdina Odysseus Kan potřebuje vyměnit zámek u dveří, dorazí zámečník přes půl města pěšky: „Před měsícem mi kleklo auto. Nejsou náhradní díly. Jezdí už jen pár autobusů a ty jsou nacpané.“ Neblahá situace Venezuely nicméně vstupuje do textu spíš na obecnější rovině, a dokonce podmiňuje celé vyprávění. Titulní *Sympatie* (ve španělštině má slovo širší význam, ale těžko jej přeložit jinak) je totiž název vznikajícího útulku a veterinární kliniky pro psy, které si zástupy lidí utíkajících ze země nemohly či nechťely vzít s sebou a nechaly je pobíhat po ulicích. Nezvyklé jméno protagonisty tím záhy získává smysl: příjmení Kan, odkazující na latinské *canis*, a jméno Odysseus jej spřízňuje s toulavými psy. Už v první větě románu jej navíc opouští manželka – a svůj odchodem ze země vlastně spouští celý děj.

Zatímco Odysseova žena neudrží se svým otcem žádné styky, on sám se s tchánem ještě více sblíží. S ovdovělým vysloužilým generálem Ayalou, kterému se poštětilo neupadnout v nemilost režimu, si povídají o filmech, o ženách a o psech. Brzy se navíc ukáže, že jsou oba sirotci. Když pak generál umírá, celé své rozsáhlé sídlo neodkáže potomstvu, nýbrž Odysseovi – pod podmínkou, že v něm spolu s opatrovníky opuštěných psů Jesúsem a Marielou do několika měsíců zřídí psí útulek nadace Sympatie. Jinak by dům připadl dceři. Ta se však ani tak nechce dědictví vzdát a pustí se do chladnokrevných intrik. O těch se ale většinou nedovídáme přímo, a tak většina napětí v románu plyne z poněkud nezvyklého ultimáta: stihnou postavy svedené dohromady hrou osudu spustit provoz útulku ve stanoveném čase?

Solidarita osamocených

Blanco Calderón ve vyprávění dosahuje pozoruhodného efektu: v ději nechybějí překvapivé zvraty, náhlá úmrtí a někdy až thrillerové prvky, ale zároveň plyne líným tempem. Postavy tráví spoustu času na zahradě nebo v houpací síti, neustále popíjejí kávu, pospávají, koukají na filmy nebo si čtou. Díky bohatství a záštitě generála Ayaly jsou ostatně vyvázány z každodenní, čím dál obtížnější honby za obživou. Vedlejší dějové linky nevedou do chudinských čtvrtí, ale například do luxusního hotelu Humboldt, jenž se tyčí na hřebeni oddělujícím Caracas od moře a v průběhu několika desetiletí byl „střídavě nějakou dobu zavřený a pak opět otevřený, stejně jako se v zemi střídala období naděje a zoufalství“. V něm se Odysseus setkává se stoletým správcem, který sem odešel ze Španělska v padesátých letech – v době, kdy vedly migrační trasy opačným směrem než dnes.

Oproti autorovu předchozímu románu *Knihy noci* (2016, česky 2018; viz A2 č. 13/2018) je *Sympatie* podstatně uměřenější. Fascinace klasickou i okrajovou literaturou nezmizela, ale zjemnila se, ubylo slovních hříček a všelijakých odboček, odstavce se zkrátily. Přestože jsou téměř všechny postavy excentrické, vypravěčská dikce je přece jen drží na uzdě. Dá se říct, že jde o velmi dobře zvládnuté přiblížení se k mainstreamu, s čímž nejspíš souvisí i větší důraz na téma lásky, ať už mezilidské (jako v tragickém příběhu Odysseovy milenky Nadine), anebo mezidruhové – lásky psů k lidem a lidí ke psům. Právě skrze ni jako by kniha načrtávala vratkou solidaritu osamocených: sirotek, bezdětných, lidí bez vlasti, psů bez pána, ať už ve Venezuele, nebo kdekoli jinde.

Rodrigo Blanco Calderón: *Sympatie*. Přeložil Vít Kazmar. Odeon, Praha 2025, 256 stran.



Ilustrace Olena Nurmedova

Zrcadlo blbosti a smíchu

Eseje o díle Jaroslava Haška

Osm esejistických studií Sylvie Richterové, sebraných v knize *Humor jako zvláštní rozměr vědomí, zaznamenává čtyřicetileté přemýšlení nad dílem Jaroslava Haška. V centru autorčiny pozornosti je fenomenologie idiocie a blbosti, proti nimž se lze bránit jen osvobodivým vyšším stupněm poznání: smíchem.*

JIŘÍ ZIZLER



„Má-li Švejk místo duše zrcadlo, Hašek má duši dobře ukrytou za zrcadlem.“ Foto Galerie Kodl

Haškův *Švejk* je patrně nejslavnější české literární dílo. Přece však existuje celá galerie vynikajících kulturních osobností, které *Švejka* nepřijaly, neporozuměly mu či mu porozumět odmítly, ba ho přímo zavrhly: namátkou F. X. Šalda, Václav Černý, Ferdinand Peroutka, Jaroslav Durych, Ivan Diviš, Josef Jedlička. Absurdně a zcela proti obsahu knihy v něm projektivně spatřovaly lajdáka, uleváka a zbabělce, nikoli proroka apokalypsy. Zdá se, že jejich postoj vyvěral z neschopnosti odlišovat iluze od ideálů. Hašek iluzím ve *Švejkovi* neúprosně seká hlavy jako kombajn; sám byl podle všeho pravý, i když nikoli okázale transparentní idealista, avšak ani on se iluzím nevyhnul (jeho role v ruské revoluci je výmluvná). Vyskytlo se však též mnoho těch, kteří nám ohledně Haška otevírali oči – Emanuel Frynta, Bohumil Hrabal, Milan Jankovič, Přemysl Blažíček, Karel Kosík, Václav Bělohradský, Luboš Merhaut a v neposlední řadě také Sylvie Richterová.

Idiocie hubí člověka

Sylvie Richterová otiskuje v knize *Humor jako zvláštní rozměr vědomí* osm esejistických studií z let 1983–2024, její sevřené texty

tedy vycházejí z dlouhodobého promýšlení a úcty k Haškovu dílu. Do centra její pozornosti vstoupily idiocie a blbost jako metafyzické, významotvorné fenomény. „Hašek zviditelněl blbost jako logickou, hodnotovou, poznávací i praktickou zvrácenost.“ Blbost tady ovšem nemá nic společného s inteligencí, kterou podivným způsobem měříme a ještě pochybněji kvantifikujeme, ale představuje antropologickou kategorii, je způsobem vztahování se ke světu, který se subjektu otevírá i zavírá. Jde o celou „architekturu zrcadel, v nichž blbost reflektuje sama sebe, aniž se kdy spatřila“. Blbost ve všech souvislostech znamená mimořádně závažný problém, neboť „idiocie je to, co hubí člověka a může zahubit lidstvo“. To, co diagnostikoval Hašek ve *Švejkovi*, nabývá mimořádně závažné a aktuální podoby dnes, kdy se blbost rozlévá jako starozákonní potopa po dříve pevné souši, její hladina stoupá na všech mořích internetu a hrozí pohltit všechnu soudnost, jemnost i hloubku; odolávají jen poslední ostrůvky zdravé mysli. Politici vůči ní ani dříve nebyli nijak imunní, nyní se však často stávají jejími přímými vyslanci, reprezentanty a personifikacemi.

I na všudypřítomné viry této neveselé skutečnosti však existuje protilék. Richterová ukazuje, že jednu lidskou dimenzi tvoří myšlení a druhou smích, který myšlení překonává a stojí nad ním. Smích vystupuje jako vyšší stupeň poznání, artikuluje transcendenci a noetickou hodnotu, osvobozuje, probouzí, vede k osvětlení. Richterová se zabývá smíchem z různých stran, chápe jej jako výraz a zdroj energie, dobírá se i prostřednictvím *Švejka* podstaty a povahy smíchu jako něčeho zároveň absurdního a svrchované smysluplného, subversivního, bytostně humánního i paradoxního. „Nezničitelný“ *Švejk* však má magický, pohádkový status, ponechává si svou neprůhlednost a unikavost, zůstává jen vykonavatelem rozkladné jazykové funkce.

Duše ukrytá za zrcadlem

Autorka vyvrací klišé a naivní představy vyvozené z povrchního a předsudečného čtení díla. Podobné deformace a zkreslení však poznávají i a zatěžují i obraz Haška samotného. „Má-li Švejk místo duše zrcadlo, Hašek má duši dobře ukrytou za zrcadlem.“ Haškův charakter se ozřejmuje v ostrých a někdy obtížně slučitelných a matoucích protikladech a výjivech, jež často vybízí k snadným závěrům a dezinterpretacím. Hašek, osobnost složitá a rozporná, soustavně mystifikuje, aby se mohl skrývat, zastírá, aby (si) nemusel lhát. „Jeho rozpory jsou zobecnitelné a příznačné pro celou jednu epochu historických ideálů a mystifikací,“ konstatuje Richterová; nepochybně v sobě odrážejí či předjímají i jejich inverzi a ztroskotání.

Sylvie Richterová ve svých neobyčejně koncentrovaných esejích až strhujícím způsobem zobrazuje smysl a důsledky Haškovy výpovědi o hrůzách moderní civilizace, která jej zařazuje vedle Karla Krause, Franze Kafky, Alexandra Solženicyna a mnoha dalších. Témata a otázky její knihy prokazují až podivuhodnou blízkost k nejsoučasnějšímu dění u nás i ve světě, v němž fenomenologie blbosti a smíchu bude i nadále jedním z hlavních klíčů k porozumění době a účinné sebeobraně.

Autor je literární historik.

Sylvie Richterová: Humor jako zvláštní rozměr vědomí. Eseje o Jaroslavu Haškovi. Malvern, Praha 2025, 158 stran.

literární zápisník

Balounova bašta

JAKUB SEDLÁČEK

Upozornění: Následující text obsahuje product placement.

Ta zpráva na sklonku loňského roku veřejným prostorem jen proletěla, přesto by jí literární svět měl věnovat pozornost. Soud v listopadu rozhodl, že využití románových textů pro reklamní účely není nekalým jednáním. O co šlo? O nikoho menšího než o Milana Kunderu.

Společnost Vinograf podnikající v restaurátérství a v obchodu s vínem, jejímž spoluvlastníkem je miliardář Libor Winkler, napadla u soudu svého konkurenta, firmu Bublina gastro. A to mimo jiné pro slogan, jež žalovaná strana při prodeji svých služeb používá: „Šumivá lehkost bytí“. Dle tvrzení Vinografu tím došlo k poškození autorských práv ke Kunderovu dílu. Soud se však vyslovil ve prospěch Bubliny.

Podle jeho názoru nemá Vinograf k žalobě žádné právo a neprokázal žádnou škodu. „Vinograf se domáhal práv, která mu nenáleží,“ tvrdí právní zástupce Bubliny. „Současný držitel práv ke Kunderovu dílu, francouzské nakladatelství Gallimard, používání sloganu společnosti Bublina v souvislosti s vínem a lihovinami nijak nezpochybnují.“

Dovedu si představit, že třetímu největšímu nakladatelskému domu na francouzském trhu jsou žabomyši války českých restaurátérů a alkodealérů poměrně volné. Ostatně je nasnadě, že spíš než o literaturu tady jde o byznysovou soupeření. Vinograf a Bublina dříve pojily vlastnické vztahy, a tak si za celou zápletkou lze představit vyřizování účtů mezi dvěma odrodilými komerčními „sourozenci“.

Nicméně by bylo zajímavé sledovat, jak by se asi spor vyvíjel, kdyby se ho Milan Kundera dožil. Anebo kdyby se do věci vložil literární agent Andrew Wylie, který práva ke Kunderovu dílu spravuje a je znám dravým stylem a ochotou se za své autory nekompromisně stavět. (Což by potvrdil jiný Wylieho klient, Salman Rushdie, kterého agent odvážně podržel v době fatwy a který mimochodem dal na Kunderovu počest svému synovi jméno Milan.)

Slavní spisovatelé a jejich hrdinové se stávají kořistí nejrůznějších spotřebních nápadů

vcelku často. Stačí si udělat vycházku po pražské Malé Straně, kde kraluje Neruda, nebo po Josefově, kde je to samý Kafka. Celému Česku pak vévodí síť „Švejk restaurantů“. Přestože na webu tohoto údajně největšího gastronomického řetězce s více než padesáti provozovnami napříč republikou nenajdeme ani slovo o Haškovi, styl, jímž se lákají hodovníci ke stolu, nám génia hospodského žvástu nemůže nepřipomenout.

„Celý projekt se nese v duchu prvorepublikového období Rakouska-Uherska,“ čteme například, a pokud bychom se snad ztráceli v historických souvislostech, zde jsou konkrétní atributy: „Výčepní nosí švejkovskou čepici“, bílou košili, šedé kalhoty a kšandy. Servírky mají červenou sukni a bílou halenku.“ Také pokrmy zdobí literární glamour. „Jídla jsou rovněž přejmenována do doby dobrého vojáka Švejka, mezi nejznámější patří např. Guláš feldkuráta Katze, Svičková paní Müllerové nebo Balounova bašta.“

Tržní apropriace nebyl ušetřen ani další štamgast české prózy, Bohumil Hrabal. Nymburský pivovar, v němž budoucí autor sál inspiraci spolu s vůní sladu od svých pěti let, vaří Pepinovu desítku, Francínův ležák nebo speciál zvaný Něžný barbar. Na etiketách lahví se pak střídají medailonky spisovatele ve dvou variantách – prostovlasé a s tralaláčkem.

Přiznávám, že vábení literární narážky jsme neodolali ani v Pasece. Když jsme před šesti lety slavili její třicátiny, nechali jsme si vyrobit pivo Tarzan. Vzdali jsme tak hold nejen Váchalovu psisku, známému i z *Krvavého románu*, ale především pulpové edici, která na počátku devadesátých let vydávala Ladislavu Horáčkovi na *Velké dějiny země Koruny české* a další záslužné tituly.

Hranice mezi fanouškovskou poctou a zpeněžením literární značky, jejíž původce se už nemůže bránit, by však měla být za každých okolností zřejmá. I když „šumivá lehkost bytí“ nepřekračuje literu zákona (jak se vyslovil soud), čáru vkusu nejspíš ano. Vidím za tím stejný typ kalkulu, jako kdyby nějaký vykuk spustil prodej robotické Dášeňky nebo erotických pomůcek z řady Divá Bára.

Winklerův Vinograf, který neuspěl s žalobou proti svému konkurentovi, ještě nemusí všet hlavu. V soudním sequelu se nabízí napadnout samotný název Bublina, což, jak ví každý Vont, byl čtyřnohý přítel chlapců z oddílu Rychlých šípů. Skautská nadace Jaroslava Foglara, která licence na Jestřábovo dílo drží, navíc nesídlí na pařížském bulváru, ale v Praze na Senovážném náměstí. Pouhé tři minuty chůze od Vinografu.

Autor je šéfredaktor nakladatelství Paseka.

Cítím, až praskám

Egocentrický neklid Jakuba Fráni

Prozaický debut Jakuba Fráni zprostředkovává vnitřní rozklad mysli zahlcené vjemy i informacemi. Znepokojivý obraz současného světa osciluje mezi vnitřním monologem, filosofickým traktátem a deníkovou zpovědí. A pokouší se ohledat hranici, kde už se naopak snaha zaplnit prázdnotu stává pouhým blábolním.

KAROLÍNA HANSALOVÁ



Ilustrace Anna Banytiuk

Jakub Fráňa vstoupil na literární scénu mnohovrstevnatým debutem *Plno*, jenž zaznamenává hluboce rozrušený duševní stav jedince, který se snaží pojmout moderní svět v jeho komplexnosti a zmatenosti. Text složený z filosofující novely a epistolární povídky uzavírající celý příběh z pohledu vypravěčova syna, který se snaží otcův život nějak uchopit a najít v něm odpovědi na nezodpovězené otázky, přitom nepředstavuje pouze odraz subjektivního prožívání. Snaží se sdělit také zásadní informace o současném stavu světa.

Koncept „plna“ totiž není pouze analogií k neklidným a intenzivním niterným stavům vypravěče, nýbrž prostupuje celým dílem a odráží přítomnost tohoto jevu v širších kontextech bytí. Úzkostné stavy, které zaplňují vypravěčovu duši tak, až se zdá, že musí v každé vteřině prasknout, jsou jen odrazem rozmanitosti a hluku, v nichž dennodenně žijeme, u citlivého člověka nadto mnohokrát znásobených. Jak sám vypravěč dodává, „nic z toho se nemuselo dít mně přímo – stačilo, že jsem to vnímal jako možné, jako někde kdesi se vyskytující“. Svět, v němž se pohybujeme, je nesmírně rychlý a zmatený, v každé vteřině na nás křičí a zahrnuje nás podněty, na něž si vynucuje reakci. Zahlcuje nervový systém a útočí na to, co je v nás lidské. Zaplavuje smysly a nepozorovaně se prodírá skrze vrstvy vědomí až do sféry, o jejichž existenci sami nemáme tušení.

Letargie neboli revoluce

Do tohoto přeplněného světa Jakub Fráňa staví svého vypravěče, který převážně v proudu vnitřního monologu rozebírá své duševní stavy a pohnutky. Jeho nervový systém se pod náporom intenzity vnímání rozpadá až do té míry, že se mu lámou kosti a křiví páteř. Zahlcující pluralita jej vede k paralyzované pasivitě na jedné straně a až manickým stavům na straně druhé. Naskytá se nám tedy pohled v mnoha ohledech brutální, kdy jako na televizním ovladači přepínáme mezi scénami všeprostopupující letargie, sebenenávisti a zoufalství a těmi, v nichž vystupují do popředí vypravěčovy revoluční a mnohdy násilné sklonky. „Je možné, že jsem konal nespravedlivě, přeplněn (zrovna v ten den) k neúnosnosti zvláštní vášni k mystice,“ obhájuje protagonista své, vlastními slovy, „zhřešení“.

Tyto tendence, často vychýlené z představ o konvenčním životě, vedou k smývárání hranice

mezi lidmi dobrými a zlými, mezi agresory a oběťmi. Žádný čin se nejví dost závažným, aby mohl jakkoli ovlivnit chod světa – ani vražda není neomluvitelná. Jako by násilí bylo jen přirozenou a ospravedlnitelnou složkou existence a tragédie rutinní součástí bytí.

„A tak jsem toho chlapce, na jednom z těch opuštěných dvorků, vedle popelnice, ohniště, které jsme si útulně rozdělali, hromady šrotu a pneumatik, na nichž jsme seděli, zabil. Seděl jsem tam a najednou bylo ticho. Nic nehučelo z okolního všetečného města a já najednou nic nemusel, jen jsem tam seděl, trochu křečovitě ztuhlé ruce od škracení, a bylo ticho. Nic se nehnulo.“

Co bys lomikamenem dohodil

Podobné pasáže skýtající vhléd do mysli, jež se spíše než přičetně jeví jako chorá, reprezentují jeden z charakteristických rysů textu – mísení reality s blouzněním, které mnohdy působí až schizofrenně. Nutně tedy ve čtenáři podněcuje nejrůznější úvahy a dovádí jej až k pochybám, zda se popisované události skutečně odehrály, či jsou pouhým výplodem manických návalů vypravěče. Občas se skoro zdá, jako by se příběh částečně odehrával v nějakém jiném světě. Zejména pak pasáže o Síti – jakési nadnárodní technologické entitě na technologické bázi, která „měla ovládnout populaci planety a uchovat ji ve svých dokonalých útrobách rozšířené reality“ – a Deníku, dokládajícím její existenci, jejichž rozkrývání vypravěč věnuje značnou část svých dnů, představují podivnou koncepci snění propojenou s reálným světem a osobami.

Protesty, vraždy či únos prezidenta, do nichž se protagonista – ať už v realitě, či za jejím rámcem – zaplete, se prolínají s někdy až surovou, agresivní obrazností. Tato hra s odpuzující estetikou se nese celým textem. Příkladem může být scéna, kdy se vypravěč po seznámení s novým přítelem Viktorem stane v parku svědkem jeho napadení a vhození do řeky, a popisuje svůj podivný dojem: „Jímá mě pocit, který by bylo zdánlivě vcelku snadné vyjádřit, avšak ve skutečnosti bych se mohl velmi snadno uchýlit k veršům, které zapáchají zkaženým kuřecím masem.“

Smyslově intenzivní a vjemově plně představy Fráňa akcentuje mimo jiné odstavci o pěstování květin. Jemnost těchto obrazů přichází

naprosto nečekaně a ostře podtrhuje absurditu a psychotičnost předcházejících výjevů. Například na výše citovanou scénu, která popisuje vraždu chlapce, bezprostředně navazuje: „Pak jsem si vzpomněl, že musím do práce a cestou tam si vyzvednout objednávkou semínek a sazenic rostlin, které jsem si chtěl vysadit na balkoně. Levandule, lilie, lomikámen.“ Násilí se opět jeví jako každodenní rutina.

Slyšíš mě? Slyšíš se?

Výstavba Fráňova textu vykazuje určitou „egocentričnost“ příběhu. Jeho vypravěč prostupuje všemi rovinami – je zde fokalizátorem, filosofem i objektem zkoumání, což může vzbuzovat dojem jisté nabubřelosti. Tu můžeme pozorovat i ve stylizaci vypravěče a lexiku, které často sklouzává k okaté pompéznosti: „Poté, co roztřesenými zubisky třikrát přejel všechny své nehty na rukách a vyfukal o ulepený pult šedesát čtyři taktů šestiosminových a nohou k tomu vydupal do rytmu šestišestnáctinového jakousi autorskou variantu oblíbené písně, která by mohla hrát z rádia, zeptal se mě, jestli už mi to došlo.“ Je však otázkou, jestli by text i bez takto stylizovaného a unilaterálního pohledu fungoval a zda se nejedná o jeden z konstitutivních prvků, díky nimž příběh vynívá s takovou intenzitou. Výrazná sebeironizace vypravěčových promluv navíc tuto polohu poměrně zdatně vyvažuje.

Fráňův text dává možnost pozorovat realitu podobnou té, v níž se denně pohybujeme. Zprostředkovává pohled na svět, který je přesycený podněty a přehlcený ději. Svět, v němž se ohlušující pluralita mísí s usedavou úzkostí, která vyvěrá z hlubokého pocitu neporozumění a ztráty vlastní identity. Svět, který nás naučil, že zastavení a umlknutí znamená konec, a tak nás nutí zůstat v nepřetržitém pohybu, rozptylovat se a unikat vlastnímu prázdnu neustálou plností. „Ovšem,“ jak dodává Fráňa ústy svého hrdiny, „obávám se, a v tuto chvíli zejména oprávněně, že vším mluvením většinou jen zaplňuji prázdny prostor, který se kolem mne rozprostírá (a překřikují sám sebe). A od určité chvíle je to už jen blábolení.“

Autorka je studentka bohemistiky.

Jakub Fráňa: Plno. Malvern, Praha 2025, 136 stran.

Šalamounovo hovno a Fantasima

Revoluční román Daria Ferrariho

Svým titulem Přestávka skončila kniha odkazuje jednak k akademickému prostředí, jednak – pro ty, co rozpoznají narážku na výrok Charlese de Gaulla adresovaný stávkujícím studentům – ke konkrétní společenské a politické situaci. Ferrariho směšnohrdinské vyprávění však dokáže obsáhnout mnohem víc než jen oblíbené žánry univerzitního či společenského románu.

OLGA PAVLOVA

Přestávka skončila (La ricreazione è finita, 2023) italského spisovatele, překladatele a pedagoga Daria Ferrariho je román, který vyrůstá z akademického prostředí a smývá iluze o jeho fungování. Zároveň se vrací k takzvané olovené době italské politiky, jež započala na sklonku roku 1969, a odtud se znovu propisuje na univerzitní půdu současnosti. Nejvíc však vypovídá o dnešním nastavení světa a rozložení karet.

Hlavním hrdinou je Marcello Gori, třicetiletý student italianistiky, který tráví téměř deset let na univerzitě v Pise, kam dojíždí z maloměsta Viareggio. V tomto ohledu jsou si autor a jeho postava životní dráhou podobní, nejde však o žádnou autofikci. Dráha románového protagonisty může působit banálně až bolestně povědomě mnoha absolventům humanitních oborů. Studia zvládá bez větších obtíží, žádná zázračná budoucnost ho však po jejich dokončení nečeká: zůstává mu ale především přebujelý, univerzitou pečlivě vypěstovaný ego. Na rozdíl od svých přátel, kteří v životě jakžtakž zapadli, Marcella brzdí silná setrvačnost. Nejedná se o neschopnost, spíše o rezignaci. Marcello tak zůstává outsiderem s průměrnými schopnostmi, což se nejvýrazněji ukazuje v krátkých, místy až anekdotických dialozích s otcem, který nedokáže přijmout, že by se z jeho syna nikdy nic praktického nevyklubalo. Otec mu v jedné scéně jako „dárek“ věnuje brožuru „954 zaměstnanců recepce a ostrahy. Konkurs ministerstva kultury“ – zdánlivě nenápadné gesto, které má syna konečně přivést k realistické představě o životě. „Protože ty sis vždycky myslel, že jsi snědl Šalamounovo hovno. Pán musí bejt intelektuál.“ „Ano, jsem intelektuál. A co jako?“ „A kdo si jako myslíš, že ti bude dávat peníze, abys doživotně dělal intelektuála, co?“ „Univerzita.“

Ferrari neredukuje Marcella na klišé „dalšího, kdo se neprosadí“. Spíš zachycuje zoufalství celé generace, zejména v provinčních městech, která přestala snít, protože pochopila, že sny jsou výsadou těch, kteří si je mohou dovolit. Tuto frustraci autor nevysvětluje moralisticky; odhaluje ji v každodenních detailech, absurdních situacích a interakcích s prostředím, jež se tváří neutrálně, ve skutečnosti však posiluje konformitu.

Po stopách Tita Selly

Ferrari sleduje samotné počátky hrdinova rozhodnutí usilovat o prestižní místo v doktorském studiu. Jeho získáním se Marcello noří hlouběji nejen do akademického bádání, ale především do fungování mocenských mechanismů univerzitního světa a do všemi tolerované arogance jeho aktérů. Kombinuje kousavou ironii s pozorováním instituce jako mechanismu. Akademie tu není pouhým pozadím, nýbrž živým systémem, který tvaruje postavy i jejich chování. Moc se neuplatňuje brutálně, ale skrze jazyk, hierarchii a nepsaná pravidla: „Protože katedru drží v rukou literární vědci. Mají víc finančních prostředků, narváno na přednáškách, zvou je všude po světě, píšou do novin, jsou to známá jména, o jejich knížkách se mluví, a občas se objeví dokonce i v televizi. Jsou to ti cool bráchové.“ „Cool? My?“ „Samozřejmě pořád mluvíme o katedře italianistiky, a ne o Hollywoodu; ale i tady jsou děti vlastní a nevládní. A my, literární vědci, jsme ty hustý.“ „A filologové jsou ty, co maj smolíka.“

Svou disertační práci začne Marcello na nátlak školitele, Slovatného Sacrosantiho, psát o Titu Sellovi, spisovateli a teroristovi. Tomu během studentských protestů na střední škole věnoval konferenci – fakt, který by mohl působit osudově, Marcello si však na její organizaci kvůli vlastní špatné paměti nedokáže vzpomenout. Paměť se zde nejeví jako zdroj selhání, ale jako filtr: studium mu umožňuje přesnou rekonstrukci cizích životů, zatímco ten vlastní zůstává rozostřený a odkládaný. Bez ohledu na to se Marcello poctivě noří do osudu

a díla Tita Selly i do historie jeho revoluční skupiny Ravachol.

Kvůli Sellovi se Marcello vydává do Paříže, kde naráží na jiný typ arogance, tentokrát francouzské. Zatímco italská akademie se vymezuje skrze hierarchii a nepsaná pravidla, francouzské prostředí působí jako vystríženě z anekdoty o namyšlenosti Francouzů: „V každém případě, jestli chceš, aby tě odmítli, mluv na ně anglicky. Jestli je chceš obměkčit, snaž se mluvit francouzsky. Když pak bude tvoje francouzština hodně špatná, ale ocení tvou snahu, jenom aby to utrpení skončilo, sami přejdou na angličtinu. A když přejdou na angličtinu, máš vyhráno: v tu chvíli už jsou to oni, kdo ničemu nerozumí, můžeš je oblbnout, jak chceš.“

Revoluční prelud

Marcello poctivě pátrá po Fantasimě, Sellově ztracené autobiografii, to jest textu, jehož samotný název v italštině slibuje spíš prelud nežli svědectví, a mezitím se pouští do vlastní rekonstrukce jeho života. Fantasima zde nefiguruje jako chybějící dokument, ale jako něco, kolem čeho se vyprávění organizuje. Právě v tomto bodě se otevírá druhá rovina textu, román v románu, v němž se protagonistou stává Tito Sella.

Čtenář se vrací do Viareggia sedmdesátých let 20. století, do baru Crispi, kde čtyři mladí muži, včetně Tita, hrají karty a s hořkostí si uvědomují, že „revoluční rok 1968 skončil“. V reakci na tuto deziluzi se rozhodnou zapojit do ozbrojeného boje. Sledujeme formování skupiny, jejíž členové si z obyčejných předměstských dětí postupně budují novou politickou identitu. Příběh se láme ve chvíli, kdy se ke skupině připojí mladý, avšak přesvědčivý student, odhodlaný zvýšit laťku radikalismu, což funguje jako jistá eskalace a změna mocenské rovnováhy, kdy se ideologie neukotvuje sama, ale proměňuje podle zapojení jednotlivců a jejich

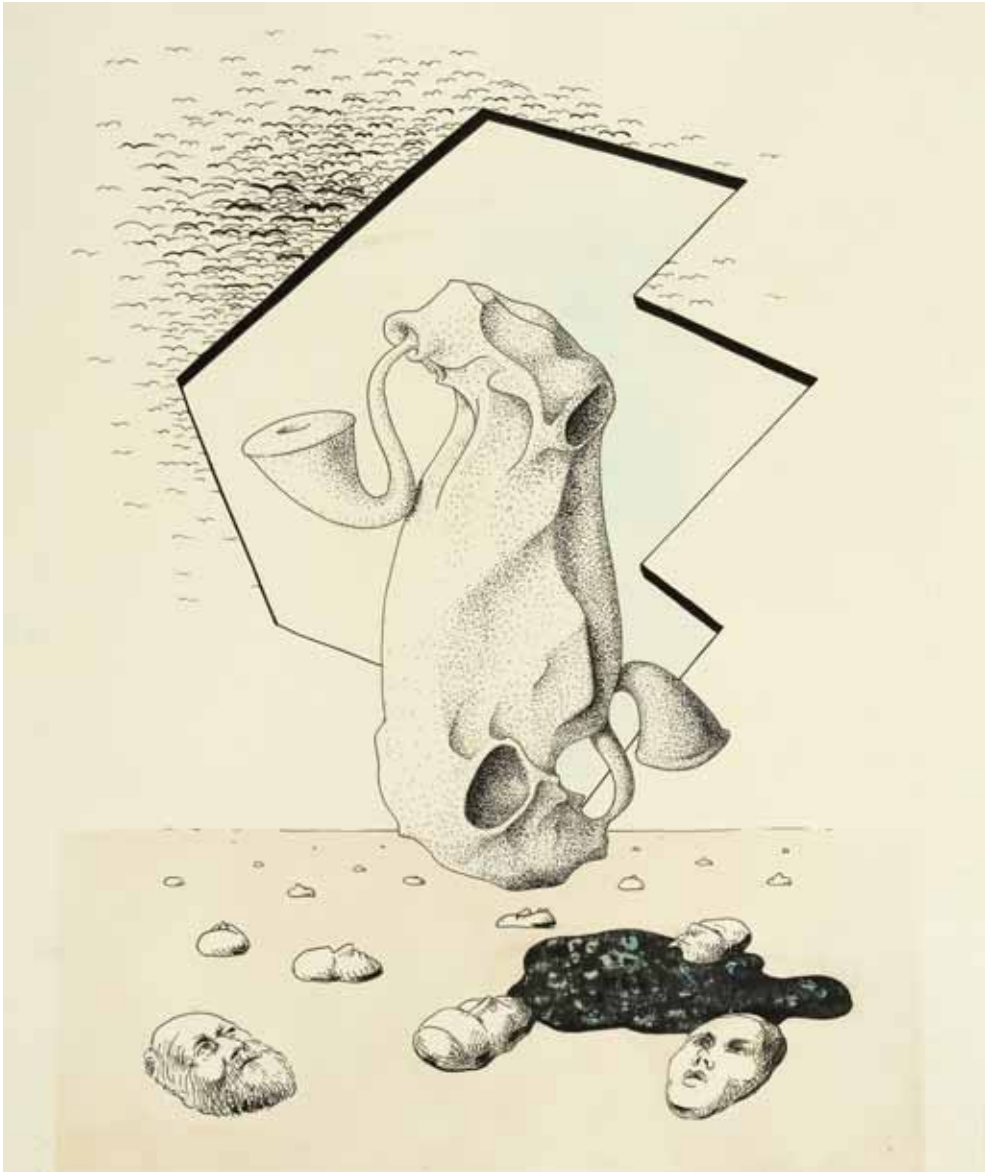
ambicí. Jejich cesta vyústí v tragické vyvrcholení: smrt, zatčení a záhadné zmizení nejnovejšího člena. Tyto události nepůsobí jen jako dramatický závěr, ale jako další zmaření idealistických radikálních plánů, podobně jako v Marcellově akademickém světě, kde ideály narážejí na bariéry systému.

Název románu *Přestávka skončila* je frází pronesenou Ravacholskou brigádou během jedné ze schůzí, zjevně však v opačném významu, než jaký měl slavný výrok Charlese de Gaulla z květnových pouličních pařížských protestů, jímž generál vyzýval studenty k návratu do tříd. I Marcello se vrací „do třídy“, jeho poznání však ústí spíše v rozčarování. Ironie, která prostupuje románem od prvních kapitol, se neomezuje jen na akademické prostředí; Ferrari píše román o institucích obecně a zároveň odhaluje mechanismy vztahové, pracovní i společenské manipulace, jež určují rozložení karet.

Dario Ferrari se narodil ve Viareggiu a na univerzitě v Pise vystudoval filosofii, přesto hrají autobiografické prvky v jeho románu spíše sekundární roli. O akademickém prostředí vzniklo mnoho děl, například *Hostující profesori* (1975, česky 1980) Davida Lodge či *Pnin* (1953, česky 2001) Vladimira Nabokova; jejich společným rysem je univerzalita, s níž tyto knihy ukazují mechanismy moci, tragikomický portrét outsidera v instituci, hierarchii a vztahovou dynamiku, které jsou čitelné na většině vysokých škol. I čtenář neznalý italských poměrů si tak může snadno představit katedru, vyučující či situaci studentů podle vlastních zkušeností. Tento kontext potvrzuje, že Ferrariho román nejen realisticky a mistrně vykresluje akademické prostředí a podléhání mechanismům moci, ale zdůrazňuje i jejich všudypřítomnou absurdní logiku.

Autorka je komparatistka.

Dario Ferrari: Přestávka skončila. Přeložila Marina Feltlová. Meridione, Praha 2025, 424 stran.



Ilustrace Pavel Karous

Najít cestu ven

Archeologie emocí ve filmu Hamnet

Manipulativní kýč a zploštění Shakespeareova dost možná nejkomplexnějšího díla? Nebo emocionálně strhující melodrama propletené s přírodní lyrikou? Na osm Oscarů nominovaný Hamnet se dočkává protichůdných reakcí.

MARTIN PLEŠTIL

Režisérka Chloé Zhao vzešla z americké indie scény. Etablovala se dvojicí citlivých filmů *Songs My Brothers Taught Me* (Písně, které mě učil bratr, 2015) a *Jezdec* (The Rider, 2017), uvedených na festivalech Sundance a Cannes. První vypráví o životě původních obyvatel Ameriky v dakotské rezervaci, přičemž zaostřuje na mladíka, jenž navzdory zdejší prohibici nelegálně obchoduje s alkoholem, aby s přítelkyní mohl uniknout do Los Angeles. Druhý pak melancholickou optikou zkoumá život kovboje poté, co utrpí vážný úraz a návrat do rodeového sedla je pro něj až příliš nebezpečný.

Obě vyprávění jsou značně epizodická, rozvolněná a pocitová. Odhalují fragmenty teskných životů, které pohání kupředu pouze touha po něčem lepším, zatímco jsou svazovány nevlídnou momentální situací. Zhao v nich pracuje s autenticitou neherců, *Jezdec* je dokonce autobiografickým příběhem do hlavní role obsazeného skutečného jezdce rodea Bradyho Jandreaua. Observační záběry jsou snímány ve velkých celcích, ve vykreslení vnitřního světa postav hraje zásadní roli krajina. Přírodní lyrika je klíčovým prvkem vyprávění.

Kronika jednoho vztahu

Vše zmíněné pak režisérka zužitkovala v *Zemi nomádů* (Nomadland, 2020). Třemi oscarovými soškami i benátským Zlatým lvem oceněná explorační cesta sociálně vykořisťované ženy, která se rozhodne pro potulný život, byla dosud jejím nejucelenějším filmem. Jenže oproti předchozím, organičtějším titulům nyní Zhao dospěla k akademické mdlosti. *Země nomádů* se za odvážný a především tklivý nezávislý film spíše převléká.

Hamnet je – po neohrabaném pokusu naroubovat postupy indie kinematografie do marvelovky *Eternals* (2021) – návratem ke komornějšímu stylu. Scénář se opírá o stejnojmennou literární předlohu Maggie O'Farrell. Kniha by se s trochou nadsázky dala přirovnat k pomyslné fanfikci ze života Williama Shakespeara a především jeho partnerky Agnes. Ta je v životopisu slavného dramatika plného bílých míst často opomíjena, i kvůli nedostatku relevantních pramenů. Ustálený pohled je ten, že Shakespeare s ní byl nespokojený a utíkal před ní do Londýna. O'Farrell se tento úzus snaží demytizovat, skrze fikci opřenou o hrst strohých faktografických údajů jejich partnerské soužití beletrizuje a prohlubuje, rozhodně však neromantizuje.

Zhao se tohoto přístupu striktně drží. Shakespeare zde není vyobrazen jako nedostižný génius, ani jako trpící umělec prahnoucí po inspiraci. Jméno Shakespeare ve filmu záměrně absentuje. Je to ztracený mladík pocházející z privilegiované, leč zadlužené rodiny, který dluhy splácí coby učitel. V jednom z domů, kde vyučuje, potkává Agnes, mladou ženu, již se tato rodina ujala po smrti její matky, považované za čarodějnickou divoženku. *Hamnet* je kronikou jejich vztahu, od milostného poblouznění k výchově dětí, odloučení a fatální ráně v podobě tragické smrti syna po morové nákaze.

Snímek sleduje dění především optikou Agnes. Ústředními motivy jsou rodina a mateřské pouto, ale také manželské porozumění. Willa a Agnes semkne láska k dětem, přesto se postupně odcizují. Jeho láká svět divadla, pro nějž není na vesnici prostor. Ona potřebuje přírodu a okolní lesy. Tragická rána pak dynamiku převrátí. Každý truchlí po svém, jejich cesty se rozcházejí. Ani jeden z nich nedokáže artikulovat vnitřní rozervanost, místo toho se oba uzavírají do sebe.

Umění jako terapie

Dílo v takřka antických konturách klade univerzální otázky: co je láska, jak se proměňuje v čase, jak v životě vůbec pokračovat dál? Je zbavené všech rušivých elementů, vše podmiňuje načrtnutí tohoto rodinného portrétu. Skrze postavu syna Hamneta nabízí takřka puristický obraz nesobeckosti i odvahy obětovat se pro milovaného. Obecně problematizuje vnitřní i vnější smír a ptá se, jak moc jsme vyrovnaní se svým já, jak moc jsme v míru se svými blízkými a s prostředím, v němž žijeme. A jak lze znovunavázat dialog.

Čas v *Hamnetovi* plyne fragmentárně. Zhao pracuje s více či méně okázalými symboly. Filmem prostupují různorodá předznamenání, silně propojená s Agnes, která má schopnost vidět do budoucnosti. Klíčový je však Willem vyprávěný příběh o tragické lásce Orfea k Eurydice. Když Will přijde o syna a duševně i o manželku, vyrovnává se s tím podobně jako Orfeus skrze umění. Mrtvého syna zvětší tím, že o něm napíše jednu z vůbec nejvlivnějších her v dějinách divadla.

Hra je tu prezentována jako extrémně imerzivní, propojující prožitek. Každému při jejím sledování naskočí jiné osobní konotace. Vybaví se jiné vzpomínky, vzpomene si

na jiné blízké. Přesto všichni daný moment prožívají dohromady. Umění je vykreslené jako prostředek osobní terapie. Účinek je posílen tím, že samotný proces tvorby nevidíme. Setkáváme se až s hotovým dílem. Divadelní hra se v závěru zhmotňuje jako zachycení neverbalizovatelných niterných pocitů. Willovo truchlení je propsané do každého řádku textu.

Naučit se plakat

Nabízí se otázka, co zastřešování se *Hamletem* přináší, když s většinou motivů samotné hry se tu nepracuje. Je to jistě legitimní a v mnoha kritikách zmiňovaný postoj. Stejně jako skutečnost, že tvorba je zde redukována na pouhou arteterapii. Redukce je ovšem cílená. Zhao vše podřizuje mezilidským vztahům, jde jí o jakousi archeologii citů.

Hamnet je upřímné, tklivé, až plačtivé dílo. Ale nikdy není lacině manipulativní. Režisérka se vrací k melodramatickému tvaru, učí nás znovu u filmů plakat. Nebát se otevřít a podlehnout těm nejzákladnějším emocím. Což je potřebné obzvláště v době, kdy často jako jediný obranný mechanismus na lokální i globální armageddon volíme cynismus.

Ani obraz není podbíživý. Kamera organicky pracuje s přírodní barevnou paletou i strohou krásou vesnice, nikdy není pouze ornamentální. Barvy, změny nálad i počasí a prostředí dokreslují vnitřní rozpoložení Agnes, jež je s krajinou silně spjata. Postavy jsou často snímány ve statických záběrech a větších celcích. Tyto kompozice filmu dodávají potřebnou distanci, znázorňují například chvilky, kdy lidé jen marně touží po doteku. Detailnější záběry jsou pak využívány v sekvencích s dětmi.

Hamnet vypráví o odvaze čelit sobě samému a životním ranám. Záměrně prosté, o všechny zbytné prvky osekané dílo je prototypem artového mainstreamu. Pomocí postupů nezávislého filmu zkoumá přístupné a srozumitelné téma. Jde bezesporu o režisérčin nejlepší film od festivalových začátků. O dílo, které hledá krásu a odvahu v temnotě.

Autor je filmový publicista.

Hamnet. Velká Británie, 2025, 125 minut. Režie Chloé Zhao, scénář Chloé Zhao, Maggie O'Farrell, kamera Łukasz Żal, hudba Max Richter, hrají Jessie Buckley, Paul Mescal, Emily Watson, Joe Alwyn, Jacobi Jupe, Noah Jupe a další. Premiéra v kinech 22. 1. 2026.



Drama Hamnet si klade univerzální otázky: co je láska, jak se proměňuje v čase, jak v životě pokračovat dál? Foto CinemArt

Nízkoťučná Milost

Politika a melancholie v novince Paola Sorrentina

Jeden z nejznámějších žijících italských filmařů se po letech vrací k politickému tématu. Oproti starším portrétům mocných ve filmech *Božský* či *Oni* a *Silvio* se v *Milosti* soustředí na fiktivního protagonistu a také zjemňuje svůj dříve opulentní styl.

PETRA CHALOUPKOVÁ



Toni Servillo ztvárnil letargického politika na odchodu z funkce. Foto Aerofilms

Roku 2019 udělil dosud úřadující italský prezident Sergio Mattarella milost muži, který byl odsouzen za vraždu vlastní manželky bojující s Alzheimerovou chorobou. Toto kontroverzní uplatnění politické moci se později stalo prvotním tvůrčím impulsem pro novinku *Milost* režijního matadora Paola Sorrentina. Ve snímku sleduje fiktivní hlavu státu, která se pomalu loučí s prezidentským mandátem a stojí před dvěma posledními výzvami – zákonem o eutanazii a žádostí o milost.

Střet tradice s modernitou

Mariano de Santis (ztvárněný Sorrentinovým dvorním hercem a alter egem Tonim Servillem) je bývalý soudce a v současnosti letargický politik na odchodu, který už větší agendy nechává na své poradkyni a zároveň dceři Dorotee (Anna Ferzetti). Jeho kariéru neprovázely žádné velké skandály, vládní krize přečkal díky stoickému přístupu, jenž mu vynesl přiléhavou přezdívku Železobeton, a tak se mezi občany i svými spolupracovníky těší poměrně oblíbě. Ve volných chvílích, které v poslední době tvoří většinu jeho času, protagonista bloumá po chodbách rezidence a přemítá, s kým ho manželka před čtyřiceti lety podváděla. Když ale prezidentovi přistanou na stole dva návrhy na propuštění odsouzených, kteří zavraždili své partnery kvůli údajné nevyléčitelné nemoci, musí se Mariano rozhodnout, co chce po sobě v úřadu vlastně zanechat. Bude jako vždy vyčkávat v ústraní, zatímco se politický boj odehrává bez něj? Nechá dilema pro jistotu svému nástupci, aby vlastní jméno nepošpinil potenciálně nepopulárním krokem? Anebo se zapíše do povědomí lidí alespoň posledním rázným rozhodnutím?

Sorrentino proti sobě v příběhu staví silné protistrany. Postavení tamní katolické církve ohrožuje Marianova schopnost uzákonit, jak mohou Italové nakládat se svými životy. Jedná se zde také o souboj tradice a modernity v podobě papeže afroamerického původu, který se zahradami prohání na motorce, a v neposlední řadě o muže udělujícího prezidentské milosti, jenž ani po čtyřech dekáдах nedokáže omilostnit vlastní manželku. Přesto *Milost* zůstává striktně apolitická, bezčasá a do sebe zahleděná. Jako by svět mimo stěny Kvirinálského paláce neexistoval, anebo hrdinu přinejmenším nevzrušoval stejně jako čtyřicet let stará křivda či zakázaná cigareta.

Na první pohled film obsahuje všechny oblibné formule Sorrentinova autorského stylu – stárnoucí hrdina v pozici moci, který ze všeho nejvíc touží po návratu své zesnulé ženy, opulentní kulisy prezidentského paláce, kontrastní hudební doprovod v podobě italského rapu, téma smrtelnosti a životního odkazu. Režisér ale tentokrát své typické atributy trochu pozměnil a oproti dřívějšímu zjemnil – Marianova svrchovanost je pouze hypotetická, sám se totiž ani nedokáže vzepřít dceři, která mu zakázala jíst pizzu a těstoviny. Zdobné haly jeho sídla už nepraskají ve švech polonahými žádostivými dívkami, jako tomu bylo v předchozích titulech, nýbrž zejí prázdnotou, kterou tu a tam naruší nepočetné návštěvy. Stejně tak pomíjivost tentokrát není zobrazována prostřednictvím protikladu se životem v materiálním luxusu a morálním vzduchoprázdnu, ale je v podání rozvážného prezidenta mnohem něžnější až meditativní. Pozitivní zprávou také je, že se *Milost* obešla bez autorova typického fetišismu vůči ženským postavám a především jejich tělu, který v jeho posledním titulu *Parthenope* (2024) zastínil ostatní elementy a spolkl celé sdělení.

Na dietě

Odmocněním svých obvyklých tvůrčích vzorců toho ovšem Sorrentino více ztratil, nežli získal. Oproti jeho dřívějším portrétům reálných politických figur – mediálního magnáta a několikanásobného premiéra Silvia Berlusconiho ve filmu *Oni a Silvio* (Loro, 2018) nebo ještě staršího vládního hegemonu Giulia Andreottiho v dramatu *Božský* (Il divo, 2008) –, které poháněla ohromná energie z koktejlu kokainu, manipulace a politických objednávek, se dosud maximalistický režisér obrátil k vizuálnímu i vypravěčskému minimalismu. Zatímco Berlusconi i Andreotti byli zachyceni na vrcholu své politické kariéry, kde se jejich ega mohla nekontrolovatelně rozpínat a pohlcovat všechno kolem, smyšlený Mariano de Santis již pouze odpočítává měsíce do důchodu a uzavírá se do svých vzpomínek, skrze něž reflektuje okolní události. V tomto smyslu před sebe filmař postavil asi největší výzvu – vyprávět o protagonistovi, který po většinu času není aktivním činitelem, ale spíše přemítavou schopou, jež vytrvale naslouchá, avšak není schopná se pohnout z místa.

To tvůrci umožňuje soustředit se na řetězení motivů představujících problematiku eutanazie (vedle předkládané legislativy, vrahu

žádajících o prezidentskou milost a manželčiny nevěry se ve vyprávění objeví také fatálně zraněný kůň, kterého nerozhodná hlava státu nechá zemřít v agonii), takže buduje o něco sevřenější a utaženější narativ než kdy dřív. Na druhou stranu ale tyto přísady pouze pokládá jednu za druhou, nijak je nevariuje nebo negraduje, čímž se z potenciální bitvy mezi božskou a lidskou morálkou stává jen repetitivní a přehnaně snaživý školácký esej na téma „Komu patří naše dny?“.

Milost zkrátka působí, jako by byla spolu se svým hlavním hrdinou na přísné nízkoťučné dietě. Ale bez tuku coby nositele chuti se jen těžko uvarí dobře ochucený pokrm a se Sorrentinovou novinkou je to podobné. Když se strohý příběh o pomalu rezignujícím vládcích nedochutí ani špetkou imaginace, drzosti nebo ironické potouchlosti, které formovaly předešlou autorovu filmografii, zbude jen jednoduchá a trochu otravná zkazka o loučícím se starci.

Klid a melancholie

Režisér pro časopis *Variety* uvedl, že chtěl pomocí snímku vytvořit jakéhosi ideálního politika. Někoho, kdo jde proti soudobému trendu impulsivní a emocemi zmítané politické scény. To se Sorrentinovi v postavě opatrného Mariana nepochybně povedlo, ale je na zvážení, zda lze právě odstraněním nepředvídatelnosti a výrazných emocí dosáhnout nejvyšší filmové kvality a vrcholného diváckého zážitku.

Film nemá – navzdory přisuzovaným žánrovým kategoriím a distribuční strategii – nic společného s politickým dramatem, potažmo ani s typicky sorrentinovským politickým dramatem. Mariano de Santis je sice teoreticky nejmocnějším mužem v zemi a může ovlivnit chod celé Itálie, jeho jediným mikroskopickým zájmem je však on sám. Jeho vzpomínky, jeho jméno, jeho odkaz. Hrdina se sice ještě zmůže na vtipkování o zrušení parlamentu nebo nečekaném rozpoutání války, aby v posledních měsících získal alespoň nějakou relevanci, ale nezmůže se – podobně jako sám Sorrentino – na nic jiného než nekonečné utápění v melancholii.

Autorka je filmová publicistka.

Milost (La grazia). Itálie, 2025, 131 minut. Scénář a režie Paolo Sorrentino, kamera Daria D'Antonio, hrají Toni Servillo, Anna Ferzetti, Orlando Cinque, Massimo Venturiello a další. Premiéra v kinech 15. 1. 2026.

G HMP ZVON

Umění

aktivismu



ghmp.cz
Galerie hlavního města Prahy
Prague City Gallery



10. 12. 2025 – 8. 3. 2026

Vaše krása, naše spása!

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



JOSH O'CONNOR LILY LATORRE MEGHANN FAHY
KALI REIS AMY MADIGAN

**"CITLIVÝ PORTRÉT
LIDSKÉ NEZDOLNOSTI"**

**"FILM, KTERÝ POTŘEBUJE
KAŽDÝ Z NÁS"**

**"DODÁ VÁM NADĚJI
A VÍRU V LIDSTVO"**
DEADLINE

OD ZÁKLADU

scénář a režie
MAX WALKER-SILVERMAN

V KINECH OD 22. LEDNA



407 ARTICLES

WARRING WINTER

ArtMap

Flash Art

Fotograf

Artid

artalk

A2

AEROKINK

ARTYST LAB

altaz

SAMSUNG

Hrát s někým, ne pro někoho

O podobnostech a rozdílech LARPu a divadla

Sedět v hledišti a být součástí dění není totéž. Divadlo a LARP pracují s podobnými prostředky, ale odlišně nakládají s rolí diváka, herce i samotného jednání. Jedno staví na pozorování, druhé na přímé účasti a sdíleném prožitku.

ŠTĚPÁN TRUHLAŘÍK

O LARPu a divadle lze s jistou nadsázkou říct, že jsou jako mladší bratr a starší sestra. Patří do jedné rodiny, sdílejí řadu společných rysů, ale každý z nich si v průběhu času vyvinul vlastní způsoby práce se základními kategoriemi. V obou případech se setkávají lidé ve společném čase a prostoru, avšak na rozdíl třeba od chůze po velkoměstském bulváru se k sobě nevztahují náhodně, nýbrž na základě určitého předem (či alespoň rámcově) dohodnutého jednání.

Právě tato vztahovost je pro divadlo i LARP klíčová: účastníci nejsou pouhými spolupřítomnými těly, nýbrž vstupují do situace, v níž jejich jednání, pozornost a reakce nabývají významu. Zároveň však v obou případech platí odlišná pravidla, která určují, jakým způsobem k sobě lidé přistupují, co se od nich očekává a jakou míru aktivity či odpovědnosti za průběh události na sebe berou. Právě v těchto často nenápadných, ale zásadních rozdílech se začíná rýsovat specifický vztah divadla a LARPu.

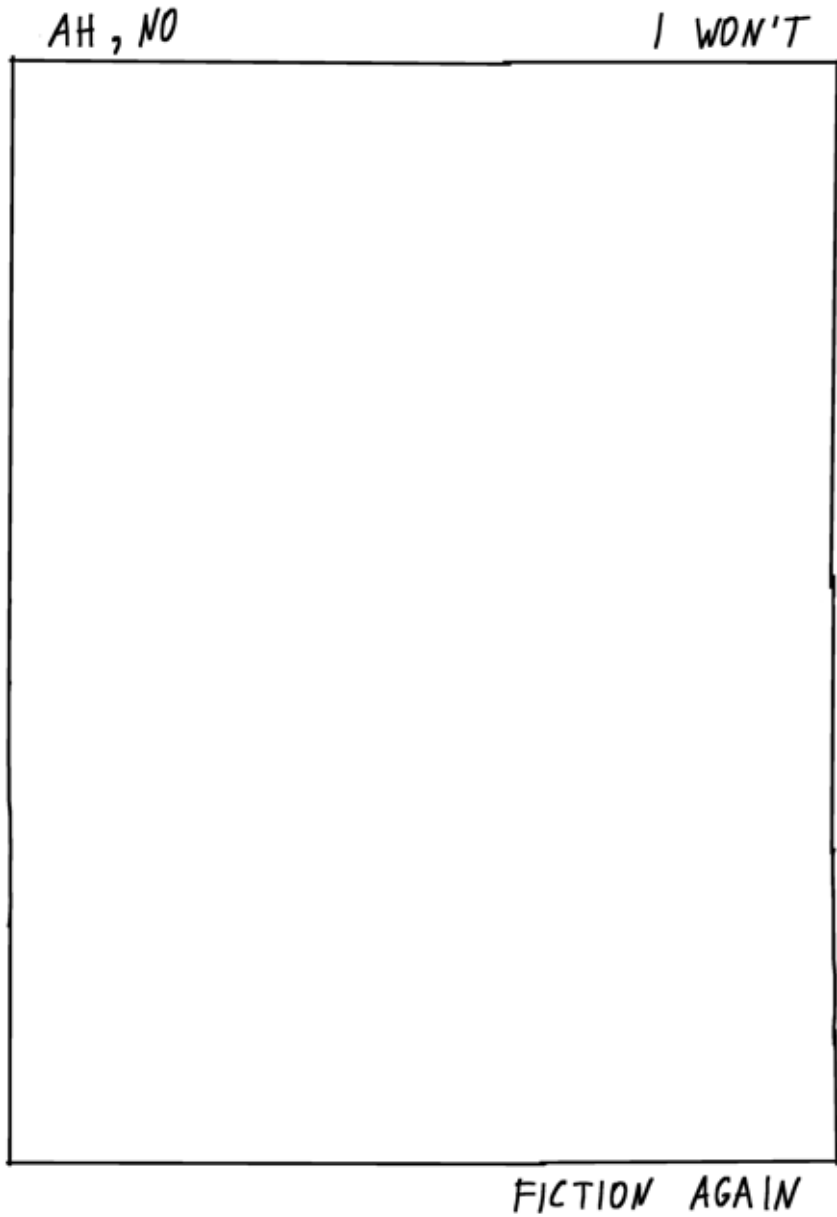
Od hlediště k participaci

Každé divadelní představení stojí a padá na opozici herců a diváků. Jedno bez druhého nemůže existovat. Jedni na jevišti ztvárňují ideovou podobu díla, druzí ji sledují, snaží se ji pochopit, interpretovat a emočně na ni reagovat. Publikum přitom zdaleka není pouhým pasivním příjemcem. U komedie se směje, u tragédie zatají dech. Hluk i ticho v sále spoluutvářejí atmosféru stejně výrazně jako vyřčená replika či herecké gesto. Divák sice přímo nejedná, ale svou pozorností, reakcemi a samotnou přítomností se na výsledném zážitku z představení podílí.

Přesto se nachází v poměrně pohodlné pozici. Ať už si představíme honosné hlediště národní scény s polstrovanými sedadly, nebo na betonové podlaze rozmístěné skládací židle v polorozpadlém domě, jehož původní funkce byla dávno zapomenuta, základní princip zůstává stejný. Divák se po dobu představení dobrovolně vzdává své individuality ve prospěch kolektivu: herci hrají pro publikum jako celek, nikoli pro konkrétního jednotlivce. Pokud tedy konkrétní člověk na chvíli ztratí pozornost, případně dokonce usne (a nechrápe), chod představení to nijak zásadně nenařuí. Je přítomen, ale není nezbytný.

Zvláštní výjimku v tomto ohledu představuje imerzivní divadlo. Často se odehrává v nedivadelních prostorách – v zákulisí divadelních budov, v opuštěných továrnách, bytech, skladech nebo přímo na ulici – a bourá pomyslnou čtvrtou stěnu tím, že nechává herce a diváky vzájemně působit a někdy mezi nimi otevírá i krátké, občas verbální interakce. Divák zde vystupuje z anonymní masy publika a jeho přítomnost začíná být konkrétnější, viditelnější. Přesto však zůstává divákem: je vtahován do dění, nikoli však plně zapojen do jeho dalšího utváření. Míra jeho jednání je omezená a stále se pohybuje v rámci divadelního kódu. Právě tuto tenkou hranici mezi diváctvím a herectvím u nás již více než deset let systematicky ohledává Projekt Pomezí, který se zaměřuje na interaktivní podoby současného divadla. Jeden z jeho zakládajících členů, Lukáš Brychta, se navíc vztahem LARPu a divadla zabýval i v teoretické, odborné rovině, ve které se pokusil tyto dvě oblasti přesněji vymezit.

LARP na rozdíl od divadla tuto opozici herců a diváků vůbec nezná a nahrazuje ji hráčstvím. Všichni přítomní jsou zároveň těmi, kdo jednají, i těmi, kdo jednání sledují a prožívají. Právě v tom spočívá podstata larpové zkušenosti. Tím, že všichni hrají, vytvářejí si navzájem zdání fikčního světa, který může fungovat pouze tehdy, pokud jej všichni berou vážně. K lepšímu navození iluze pak slouží divadelní prostředky, jako jsou kostýmy herectví a scénografie.



Ilustrace Bohdana Zaiats

Zároveň však každý účastník hraje i sám pro sebe: aby si vyzkoušel jinou identitu, prohloubil vztah ke své postavě a zakusil, jaké to je, jednat z její perspektivy. Hraní zde nemá jediného adresáta. Není určeno publiku stojícímu vně dění, ale vzniká v síti vzájemných interakcí mezi hráči. Cílem přitom není vytvořit dokonalou iluzi pro vnějšího pozorovatele, nýbrž sdílet čas a zkušenost uvnitř společné fikce. Právě v tom se LARP od divadla zásadně liší: nikdo zde nehraje pro někoho, ale vždy s někým.

Kdo je tady šéf?

Do divadla často chodíme kvůli oblíbeným hercům, někdy kvůli režisérovi či dramatikovi, jindy alespoň s mlhavým vědomím, že kromě lidí na jevišti existuje i někdo další, kdo celé představení vymyslel. I když jeho jméno neznáme, předpokládáme, že inscenace má svůj původ: text, koncepci, záměr, který se na jevišti „pouze“ uskutečňuje. To, co sledujeme, je vždy jen jedna z možných realizací něčeho, co bylo dříve navrženo a nazkoušeno. Herec v tomto smyslu není samotným dílem, ale jeho zprostředkovatelem – skrze své tělo, hlas a jednání překládá cizí záměr do podoby, již může divák v konkrétním okamžiku vnímat.

Právě tato zkušenost se však v LARPu zásadně proměňuje. Neexistuje zde režisér ani dramaturg, kteří by přes vysílačku diktovali, kdo má v danou chvíli vstoupit na scénu a co má říct. Účastníci sami netuší, jak se setkání vyvine a k jakému konci dospěje. To ovšem neznamená, že by byl LARP chaotický nebo zcela nahodilý. Naopak se celá událost opírá o předem připravenou strukturu – soubor pravidel, rolí, vztahů a výchozích situací, které nemají účastníky vést krok za krokem, ale spíše vytvářet podmínky pro jejich jednání.

Tvůrčí gesto se zde tedy neodehrává na úrovni konkrétních scén či dialogů, ale v samotném návrhu podmínek, za nichž mohou vznikat. Každý účastník vstupuje do larpu s určitou rolí, minulostí své postavy, a svým chováním se podílí nejen na jejím osudu, ale i na utváření díla jako celku. Zatímco v divadle je záměr díla zprostředkován skrze herce, v LARPu žádná taková zprostředkující vrstva neexistuje: účastníci nejsou nositeli cizí vize, ale jejichmi přímými spoluvůrci, kteří ji v průběhu hry společně objevují.

Sdílet příběh

V tomto smyslu má LARP blíže ke hře než k divadlu. Herní principy přitom dnes prostupují náš každodenní život mnohem víc, než si obvykle připouštíme. Stačí si vzpomenout na lakonickou větu „A bodíky sbíráte?“, kterou vám prodavač či prodavačka sdělí místo pozdravu. I běžný nákup se tak proměňuje v drobnou hru s pravidly, odměnami a dlouhodobým skóre, v níž se od nás očekává aktivní účast.

Podobně jsme si zvykli na svět, který se nám neustále přizpůsobuje. Aplikace, sociální sítě i zpravodajské weby nám nabízejí obsah „šitý na míru“, reagují na naše volby a vyzývají nás k nepřetržité aktivitě, hodnocení a spoluutváření. LARP lze chápat jako součást tohoto širšího posunu k participaci a personalizaci, s jedním podstatným rozdílem: místo obrazovky nabízí přímé setkání tváří v tvář, místo algoritmů živé lidi a místo virtuální komunikace společně strávený čas.

Zatímco divadlo zůstává místem pozorování a interpretace, LARP staví účastníky do situace, v níž se význam rodí přímo z jejich rozhodnutí. Obě formy tak odpovídají na stejnou potřebu: společně sdílet příběh. Jen se liší v tom, zda jej chceme sledovat, nebo ho na vlastní kůži prožít.

Staré kukačky vracejí úder

Master's Hammer a Necrocock

Master's Hammer si mezi fanoušky black metalu vydobyli postavení kultovní kapely. A to navzdory skutečnosti, že k žánru od začátku přistupovali velmi svérázně a především s humorem. Aktuální album *Maldorör Disco* i sólová nahrávka jednoho ze dvou ústředních členů skupiny stvrzují nejednoznačný vztah k blackmetalovému dědictví.

VIKTOR PALÁK



Master's Hammer vždy přistupovali k black metalu neortodoxně. Foto z kapelního archivu

Když kapela Master's Hammer v roce 1991 debutovala albem *Ritual*, hrála velmi plnokrevný metal. Odmítala ale hrát žánrovou hru na silácké pózy, což jí zůstalo dodnes. Dokazuje to mimo jiné skupinová promofotka k aktuální desce *Maldorör Disco* (2025), která zachycuje kmenové členy Františka Štorma a Tomáše „Necrococka“ Kohouta, bubeníka Jana Kapáka a novou posilu, klávesistu Kamila Prince s badmintonovými raketami. Fotka je rozmazaná, muzikanti jsou v civilu a sportovní náčiní drží s odzbrojující neobratností. Žánr? Těžko odhadnout – a tak je to správně.

Mezi metalem a elektronikou

Cesty Master's Hammer byly nevyzpytatelné od samého začátku. Album *Šlágry*, jimž završili své mezinárodně vlivné tvůrčí snažení v devadesátých letech (na Master's Hammer dodnes přísahají třeba Stephen O'Malley ze SunnO))) nebo Kristoffer Rygg z Ulver), má (nespravedlivou) pověst škodolibé provokace. Podobně nečekaný byl i Štormův elektronický projekt Airbrusher, vyvracející přesvědčení pravověrných, že metalista zůstává metalistou navěky. V roce 2017 se kapela, která už nikdy neměla koncertovat, objevila na festivalu Brutal Assault, o rok později vystoupila na akci Maryland Deathfest v Baltimoru a podnikla turné po Latinské Americe. A po desce *Fascinator* (2018) se znovu uložila ke spánku.

Maldorör Disco přivedla k životu Štormova spolupráce s básníkem a hudebníkem Kamillem Princem, založená na spontánním muzicírování na galerijních vernisážích. Fascinace makabrozními obrazy zůstala, jen riffů je tentokrát méně – nahradily je kuňkavé zvuky osmdesátkové elektroniky, k nimž má dlouhodobě blízko nejen kapelník Štorm, ale zejména mistr hnílobných atmosfér Necrocock. Oldschoolová metalová masáž klidem se tentokrát tak docela nekoná, namísto toho jsme vrženi do dovádivých písniček, jejichž zvuk krom jiného ovlivnila i absence tympanisty Silenthella, který mezitím našel azyl mezi výrazně mladšími hudebníci a hudebníky ve skupině Sukkhu.

Jestliže na albu *Vagus Vetus* Štorm vsadil do refrénu hlas ozývající se zpoza dveří studia: „Fanoušku! Bez těch zvířecích zvuků by

to nešlo?“, dnes může s klidem říct, že mu vyhověl. Vokálně částečně opustil ikonické blackmetalové skřehotání a nahradil ho potměšilým recitativem, který vynikne hlavně v klidnějších pasážích. Nejnovější deska působí o něco spontánněji než ty předchozí, v rozverných tanečcích kolem mrtvolných radostí ale poetiku kapely spolehlivě poznáme – názory některých fans, že by bývalo bylo lepší album vydat pod jinou hlavičkou, tak nejsou příliš opodstatněné.

Introvertní Narcis

Měsíc po novince Master's Hammer – příhodně na Štědrý den – vydal novou desku také Štormův věrný spolupracovník Necrocock, v jehož početné diskografii vedle sólových počínů najdeme i alba skupiny Kaviar Kavalier a nahrávky ambientního projektu Night Vision. Jeho *Truchlohry* jsou plné introvertně rozdováděných harmonií, jaké dotáhl k dokonalosti už v roce 2010 na albu *Lesní hudba*. Skladba Kukačka z aktuální desky by se ostatně na *Lesní hudbu* hodila – uhnízdit by se mohla hned vedle Lesního hotelu Orion.

Osobitý shoegaze z Prokopského údolí, kde Necrocock sídlí a kultivuje nejen své chuťové buňky (předešlá deska *Tafelmusik / das Hauptgericht* byla spojená s kuchařkou), ale i zvuk svých nahrávek (pověstné Gummi Studio se nachází právě tam), pracuje s jedinečnou podobou melancholie. Té slouží tu žestě, tu metalovější zvuk (skladba Havárie v Necrocockově čtvrti, v níž hostuje bubeník Jan Kapák, představuje svojskou verzi metalu, která by se snad dala označit jako „metal brut“).

Necrocockova hudba občas zápasila s představou, že něco tak vybočujícího a požívačně chorobného musí nutně operovat v mantinelech humoru. Přestože některé momenty jeho tvorby, například konejšivě *Houbařské album* v čele s písní Slinotok, úsměv nepochybně vzbudit můžou, Necrocockova poetika je takzvaně žitá a Tomáš Kohout zůstává melancholickým introvertem – ovšem se silnou narcistní stránkou, která ho nabádá vystavovat se v plné nahotě. Naživo nicméně nevystupuje a zřejmě už ani ti nejzavilejší fanoušci nedoufají, že by se to někdy mohlo změnit.

Jsi připraven trpět?

Pokud jste si představovali, že ze záhrobní nemohou přicházet lahodné harmonie a libozvučné tóny, *Maldorör Disco* i *Truchlohry* vás spolehlivě vyvedou z omylu. Stejně tak platí, že se Štorm i Necrocock dívají na havárie všeho druhu fascinovaným pohledem a vnímají je jako začátek krásného, imaginativního přátelství. V Necrocockově podání je nejromantičtější spojením křečovitý polibek s hnisem v ústech, Master's Hammer zase rádi odhalují naše vnitřní monstra, a zároveň ukazují, že můžou být i roztomilá. Štorm na nové desce navíc rozšiřuje svůj panteon nonkonformistů (na *Vagus Vetus* to byl malíř Jaroslav Panuška, na desce *Fascinator* zase environmentalista Pentti Linkola) o další osobnosti – hrdinou jedné z písní je Genesis P-Orridge, kterého objevil až s výstavou v pražské galerii DOX, tedy několik let po umělcově smrti. „Co ty sám jsi ochoten pro publikum udělat, / jsi připraven trpět a tělo své rozřezat?“ ptá se s odkazem na P-Orridgeovy tělesné experimenty.

Už na albu *Vracejte konve na místo* (2012) Master's Hammer doporučovali zpříjemnit si blížící se konec světa četbou: „Dojde strychnin, dojde nafta, / otevři si Lovecrafta.“ Tentokrát nám může posloužit Comte de Lautréamont, na jehož *Zpěvy Maldororovy* odkazuje název desky, anebo „otec LSD“ Albert Hofmann (viz A2 č. 8/2023), s nímž kapela vyráží na sugestivní psychedelický cyklovýlet. Jako by František Štorm už nefetoval jen čistý vzduch, jak zmínil v rozhovoru u příležitosti vydání své knihy *Libero* (2025; viz recenzi v A2 č. 21/2025).

Čekání na další album Master's Hammer, které už skupina avizovala společnou fotografií ze studia, si můžeme zkrátit nejen sledováním reálných turbulencí a havárií, ale i úvahami, kdo do panteonu téhle kapely vstoupí příště. Tod Browning? Joel-Peter Witkin? Nebo snad někdo, komu je pod třicet? A když bude nejhůře, pořád si můžeme vlézt do bochnatky...

Autor je filmový a hudební publicista.

Master's Hammer: Maldorör Disco. Darkness Shall Rise Productions 2025.

Necrocock: Truchlohry. Vlastním nákladem 2025.

Jak se smát konci světa

Třetí album Dry Cleaning

Londýnští Dry Cleaning, o kterých se psalo, že by konvenovali melancholickému pohledu Marka Fishera (kdyby se jich dožil), letos vydali nahrávku **Secret Love**. Sofistikovaná postpunková kapela si razí cestu těžkými časy černým humorem. Sardonické texty vokalistky Florence Shaw nicméně připomínají, že člověk nikdy není úplně sám.

JULIA PÁTÁ

Ještě v minulé dekádě by současné geopolitické události působily jako námět pro dystopický film. Při sledování každodenních zpráv je dnes skutečně těžké necítit bezmoc. Je vůbec možné se za takových okolností bavit? A jak by taková zábava mohla vypadat? Odpovědí může být tvorba britské skupiny Dry Cleaning – jakkoli tomu těžký, postpunkově melancholický zvuk její nové desky, na níž se opět spíše deklamuje, než zpívá, na první poslech nenasvědčuje. Kytarové vazby, monotónní rytmy i samotné texty, hovořící mimo jiné o černých závojích, zrcadlí tísnivost dnešní doby. Netrvá však dlouho a skladby se nám ukáží ve své surrealistické, gilliamovsky groteskní poloze – jako by všechna ta černota byla jen spáleninou na toustu.

Kouzlo všednosti

Z tohoto pohledu album *Secret Love* připomíná temnou stand-up komedii na téma, jak k morbidním a patologickým jevům přistupovat s pochopením – ať už jde o nefunkční rodinu, nebo o komplikované vztahy ke společnosti, partnerovi či sobě samému. Dry Cleaning se nevyhýbají explicitním odkazům na současný politický vývoj, ale nezapomínají ani na drobné příběhy jednotlivců, kteří jsou v zajetí vlastních rozporů. „Myslím, že naše deska odráží všudypřítomnou drsnost a bezútěšnost, ale i momenty krásy. Zároveň je to obraz naší snahy zachytit atmosféru, ve které žijeme,“ prohlásil bubeník Nick Buxton krátce po lednovém vydání alba.

Subtilní politický tón měl v tvorbě Dry Cleaning vždycky důležité místo. Postpunkový zvuk stojící na repetitivních kytarových riffech i spíše mluvený projev vokalistky Florence Shaw je charakterizují od vydání debutového alba *New Long Leg* (2021); na druhé desce *Stumpwork* (2022) pak Shaw plně rozvinula své vypravěčské schopnosti. K nim patří i důmyslná kritika kapitalistické konzumní kultury (typická také pro irskou noiserockovou kapelu Gilla Band, jejíž členové Alan Duggan a Daniel Fox stojí za aranžemi některých tracků ze *Secret Love*). Navzdory politickému podtextu svých skladeb se nicméně Dry Cleaning nikdy příliš nehlásili k britské postpunkové scéně osmdesátých let, prostoupené antithatcherovskou rétorikou. Místo toho zmiňují americké formace

Pylons nebo R.E.M., australské Total Control, a dokonce portorikánského rappera Bad Bun-nyho. Možná je to dáno i tím, že jak Shaw, tak kytarista Tom Dowse mají zázemí ve výtvarném umění, což jim pomáhá zachovat si odstup a v rámci postpunkového zvuku určitou svěžest.

Oproti předchozím deskám produkováným Johnem Parishem, známým spolupracemi s PJ Harvey, Sparklehorse nebo Aldous Harding, je nové album vrstevnatější. Produkce se tentokrát ujala velšská hudebnice Cate Le Bon, která na podzim vydala svou sedmou desku *Miche-langelo Dying*, a její vedení patrně přispělo k větší konzistenci nahrávky. Každá skladba působí dojmem neustávajícího pohybu, nese-ného kombinací chytlavých riffů a tlumené, monotónní deklamace. Největší kouzlo *Secret Love* však spočívá v drobných odchylkách – třeba když Shaw v „rodinném dramatu“ *The Cute Things* přejde k melodičtějšímu projevu. Přesto její nadále až nehupebně působící vokály dodávají skladbám specifickou živelnost. Podobný efekt mají i některá – až ironicky sebereflexivní – kytarová sóla. Jako by nás nahrávka nutila věnovat pozornost všednosti, ze které se kdykoli může vynořit něco zvláštního.

Osamělé bytosti

Se souhrou instrumentálních aranží a textů skupina pracuje organicky. Rigidní vokální projev často vtipně koresponduje s narativní linkou jednotlivých „mikropříběhů“ – jako když ve skladbě *Evil Evil Idiot* imituje suchý, expertní tón vědecké studie popisující souvislost mezi připáleným jídlem a výskytem karcinogenních látek. Ve skladbě *Let Me Grow and You'll See the Fruit*, kde Shaw hovoří o dobrovolné izolaci od okolí, pak zvyšuje hlas při zmínce o touze nechat se překvapit zvukem nárazu.

Protagonisty a protagonistkami textů jsou osamělé bytosti, které se uzavírají do své nudné každodennosti a při interakci s lidmi trpí úzkostmi. „V dnešní době soukromí působí jako luxus a tajemství některých informací není úplně v módě. Přitom všichni máme svá tajemství. Dostáváme se do situace, kdy se člověk vystavuje nebezpečí, pokud chce být sám sebou,“ řekla Shaw v jednom z rozhovorů po vydání *Secret Love*. V nových textech se více uchyluje k intimní introspektivě, byť zprostředkované pohledem jiné postavy. Příkladem je titulní píseň

Secret Love (*Concealed in a Drawing of the Boy*), která by mohla být klasickým love songem. Shaw se však vyhýbá přímočarosti, jako by nechtěla narušit jedinečnost „tajné lásky“. V úsporném textu kombinuje fragmentární popis kuchyňského náčiní a útržky zpráv mezi dvěma lidmi, které dělí velká vzdálenost. Téma romantického vztahu se tak spojuje s tématem obsesivních vzpomínek a osamělosti.

Horrorland

„Jsem designer výletních lodí / Kuju železo, dokud je žhavé / Využívám nepříznivé situace / Výletní plavby jsou velký byznys / Osobně je nemám rád / Ale musím dělat něco užitečného,“ zaznívá v úvodní pasáži tracku *Cruise Ship Designer*, který lze slyšet jinak než jako nepřímý společenskokritický komentář. Předlohami mnoha postav zmíněných v textech Florence Shaw by klidně mohli být oligarchové, výkonní ředitelé a politici, kteří hýbou současným děním. V této písni se tak pozornost obrací k člověku, jenž dělá nesmyslnou práci s vidinou společenského statusu.

Skladba *Rocks*, která má zvukem nejbliže ke konvenčnímu postpunku, se pak obrací k té části zmatené společnosti, která přivedla populisty k moci: „Pokaždé se svěříte nesprávným lidem,“ zpívá Shaw. V následujících verzích nicméně připouští, že významy slov se posouvají a bylo by zapotřebí nadpřirozené síly, aby člověk dostal jasnou odpověď. S rétorikou frustrace ze společenské a politické situace pracuje i abstraktnější, syntezátorově laděná píseň *I Need You*, v níž zaznívá explicitní odkaz na životopisný snímek o Donaldu Trumpovi *The Apprentice* (2024) a která reflektuje jak zoufalou, rezignovanou potřebu být někým zachráněn, tak bezmoc. Ta je jasně patrná z tónu, jímž Shaw prone-se: „Fuck the world“ – načež se veškeré hlasy slijí v pulsující plochu modulovaných vokálů. „It's a horrorland,“ zaznívá v závěrečné písni *Joy*, líčící obraz světa, jaký se nám každodenně ukazuje na obrazovce telefonu. Přesto není konečným poselstvím *Secret Love* děs z budoucnosti, ale vidina „roztomilého, neškodného světa“, který jednou určitě nastane...

Autorka je hudební publicistka.

Dry Cleaning: Secret Love. 4AD 2026.



Dry Cleaning směřují k vidině „roztomilého, neškodného světa“, který jednou určitě nastane... Foto Hanna-Katrina Jedrosz



linoryt: Chrudoš Valoušek

www.baobab-books.net

PŘIPRAVUJEME 2026

Petr Borkovec: Malé lodě (ilu: Anna Neumann)
 SdCh: Stůžka pana Baltisberga (ilu: Michaela Kukovičová)
 Marek Toman: Nathan a země nikoho (ilu: Stanislav Setinský)
 Sophie de Mello Breyner Andresen: Mořenka (ilu: Stiller & Gray)
 Anett Schaap: Cvrček (ilu: Jindřich Janíček)
 Clarice Lispector: Záhada myslícího králíka a jiné příběhy
 Andrij Lesiv & Romana Romanišin: Jak si porozumět
 Magdalena Rutová: Hrf Hif Huf / Sára Paldanová: Letní klobouk

BAOHEMIE 25LET!

Bao slaví 25 let a jsme pořád malé nakladatelství. A stejně jako na začátku se i do budoucna chceme věnovat knihám, které okysličují malý český rybníček. Neokoukaným původním i překladovým dílům, která rozjitří vaši vnímavost. A abychom nezatuhli, tak děláme festival, výstavy a vylomeniny. A snažíme se naše knihy a autory vyvážet do světa a docela se nám to daří...

RULEZ!

Autorům platíme!
 Knihy tiskneme za rohem!
 Neutrácíme, neplýtváme,
 nepajcujeme, negenerujeme,
 nehromadíme, grafomanům
 knihy nevydáváme...
 Máme rádi staré i mladé,
 ale nejvíc Pekku & Sailora.

Vzbudit zájem o periferii

S Cristianem Mungiem o fotografii, paměti a východní Evropě

Jeden z předních představitelů rumunské nové vlny Cristian Mungiu se v Paříži na festivalu Víkend na Východě představil nejen jako filmař, ale také jako fotograf a výtvarník. Hovořili jsme o tom, jak se v jeho díle prolíná osobní a politické.

MARIE SÝKOROVÁ



Cristian Mungiu. Foto Aerofilms / Dan Beleiu

Na výstavě Životopis vypravěče se prezentujete jako výtvarný umělec. Jak důležitá stránka vaší tvorby to je?
Výtvarný umělec? To zní příliš vznešeně. Tak se necítím. Ale hodně mých uměleckých vášní se začalo prolínat. Rád fotím, také rád píšu. Když mi bylo šestnáct, přál jsem si stát se spisovatelem, ne filmařem. Už tehdy mě bavilo vytvářet věci, kde se různé umělecké formy prostupují. Když jsem se později kvůli studiu filmu přestěhoval do Bukurešti, tato vášně mi zůstala. Je to vidět i na mých filmech. Zde vystavené fotky jsou také jistým ukazatelem, jak se moje umělecká práce vyvíjela. Právě na fotografii jsem si osvojil svou celkovou filmařskou vizi a kompozici snímání. Tak pozoruji svět kolem sebe a tento způsob u mě zůstává stejný.

Mnoho děl se týká vaší babičky. Jak vás ovlivnila?
Ona se v podstatě přímo podílela na tomto mém zájmu o prolínání uměleckých přístupů. Chtěl jsem zdokumentovat její život a obecně život lidí z Besarábie, odkud pocházela. Napsal jsem o ní knihu, která byla přeložena do francouzštiny pod názvem Une vie roumaine. Tania Ionașcu, ma grand-mère de Bessarabie [Rumunský život. Tania Ionașcu, moje babička z Besarábie, 2024]. Tato výstava je jistou formou ilustrace k té knize. Babiččin osud zastupuje to, co my, obyvatelé východní Evropy, dobře známe. Jednoho dne se v této části Besarábie objevila ruská vojska a oblast okupovala. Místní dostali čtyřicet hodin na rozhodnutí, zda zůstanou, nebo odejdou. Naneštěstí se naše rodina rozhodla zůstat a moje prababička už pak nemohla své rozhodnutí zvrátit. Byl to tak trochu konec. Babiččina otec zavraždili, matku poslali na Sibiř. Jejího bratra

zadrželi a později také zabili. Moje babička a její sestra byly jediné, které se zachránily.

Byl tento pohnutý osud prvotním impulsem k vaší tvorbě?
Od dětství jsem byl naší rodinnou historií fascinován. Později, jako student filmové školy, jsem se vrátil do svého rodného města, abych se babičky znovu na mnohé zeptal a udělal si poznámky. Chtěl jsem, aby věděla, že mi na tom záleží. V devadesátých letech jsem sepsal text, který však tehdy nevyšel a dlouho zůstal ukrytý doma v zásuvce. Rukopis vznikl tak trochu pro mé děti, byť jsem v té době ještě žádné neměl. O mnoho let později, když začala válka na Ukrajině, mi došlo, jak moc je tento text aktuální. Uvědomil jsem si, jak se lidé v těchto částech světa cítí. Jestliže žijete vedle takovéto moci, bojíte se prakticky neustále. Víte, že to vždycky může přijít. Neustále se musíte obávat o svůj život. Lidé se ne vždy stěhovali, ale hranice kolem nich se posouvaly. Má kniha je jistou křížovatkou velkých dějin a osobního, až intimního příběhu. Je to svědectví o lásce k mé babičce a o její lásce ke mně. Chci mimo jiné přimět lidi kolem sebe, aby se nebáli a přiznali své city k blízkým. Je také zapotřebí, abychom se o bližní více zajímali. Neustále totiž máme dojem, že je dostatek času. Ale tak to není.

Vaše snímky téměř vždy tematizují rumunské prostředí, i když mnohdy s univerzálním společenským přesahem. Může být i příběh vaší babičky inspirací pro další filmový scénář?
Už jsem ho napsal, ale nakonec jsem s ním nebyl úplně spokojený. Myslím, že kniha obsahuje mnoho detailů významných pro zachycení atmosféry. Místo nedokonalého filmu bych

raději preferoval minisérii. U nás je však poněkud složitě zafinancovat vznik seriálu. Podle mých představ by měl mít šest epizod a týkal by se všech podstatných historických událostí v Rumunsku ve 20. století. Na počátku této éry se vše zdálo v klidu. Například moje rodina, která má řecký původ, prchala před Turky a osmanskou říší. Pak se usadila v Besarábii, která je dnes součástí Moldávie. To bylo ve východní Evropě běžné. Jako by zde neexistovalo klidné místo, jakmile žijete v průsečíku tří říší – osmanské, ruské a nakonec i habsburské. A tento neklid pokračoval. Obyvatelé východní Evropy nějak přežili první i druhou světovou válku, a nakonec i komunistickou éru. Právě o tomhle bych chtěl natočit ten seriál. Nešlo by ale jen o zachycení rumunských dějin. Na tomto příkladu lze pochopit i některá univerzálnější pnutí. Uvědomit si, jaké to je, když žijete pod neustálým tlakem v místech, kde se střetávají různé mocnosti.

My spolu mluvíme na festivalu Víkend na Východě, který má v Paříži už poměrně velké renomé. Jak je ale podle vás složité prezentovat Východ tady na Západě? V jednom rozhovoru pro Radio France jste naznačil, že současný západní zájem se upírá jen na válku na Ukrajině.
Je to složité. Nelze říct, že by válka zcela ubírala zájem a pozornost o další fungování východní Evropy. Pokud ale budu mluvit ke své profesi, musíte prostě něčím zaujmout. A to něčím, co budí zvědavost. Bohužel, východní Evropa je nadále teritoriem tak trochu šedým, pro lidi ze Západu neviditelným. Je dobře, že dnes už východ Evropy nebudí na Západě odpor nebo strach. Na druhou stranu o něj ale chybí zájem. A to je možná ještě horší. Podporuje to v lidech jen stereotypy a klišé. Východ je šedivý komunismus a pak legrační podání obyvatelstva Balkánu. Myslím, že Emir Kusturica k tomu hodně přispěl. Ale to není skutečnost. Nakonec z toho bují jen frustrace.

Vy se ale přece ve filmovém prostředí pohybujete už dlouho, a to právě i tady ve Francii.
Mám bohužel hodně známých i tady ve Francii, s nimiž jsem začal pracovat před třiceti lety, a ti se mě nadále ptají, zda mluvíme rusky. A zda je u nás velká zima. Víte, chápal jsem to po konci studené války, kdy lidé neměli dostatek informací. Ale v dnešní době je to zarážející. Ukazuje se, jak se svět dělí na centrum a periferii. Končí to tím, že pokaždé, když dostaneme možnost se nějak prezentovat, ať už filmem, nebo díky takovýmto festivalům, tak začínáme nanovo. Ale nevěsíme hlavu, je to pro nás příležitost, jak otevřít dialog a přimět lidi k zájmu o „periferii“. Mnohdy se pak setkávám s překvapením, že i u nás žijí lidé s moderními nápady. Na druhé straně to chápu. Pokud se narodíte ve velké zemi s bohatou kulturou a historií, potřebujete nějaký impuls k tomu, abyste se zaměřili na zkoumání něčeho jiného. Nicméně myslím, že právě skrze naše umělecká díla se musíme vytrvale snažit probouzet zájem.

Cristian Mungiu (nar. 1968) je rumunský filmový režisér. Patří k nejvýraznějším představitelům rumunské nové vlny, jeho druhý snímek 4 měsíce, 3 týdny a 2 dny (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007) vyhrál Zlatou palmu v Cannes, další dva tituly Na druhé straně kopců (După dealuri, 2012) a Zkouška dospělosti (Bacalaureat, 2016) si odsud odnesly ceny za nejlepší scénář a nejlepší režii.



Denisa Váňová působí jako ilustrátorka a grafička. Žije v České Třebové, kde pořádá výtvarné kurzy pro veřejnost různých věkových kategorií v ateliéru Artuž. Příležitostně se podílí na designu produktů. Vystudovala grafiku na Fakultě designu a umění Ladislava Sutnara v Plzni. V roce 2018 získala Národní cenu za studentský design v kategorii junior. Autorská kniha ČD čaj vznikla jako magisterská práce a je volně inspirovaná knihou pohádek Co vyprávěl kalumet, českým animovaným filmem s prvky surrealismu a českým loutkářstvím. Váňová v ní propojuje pohádkový svět s každodenním životem. Ilustrace tvoří formou koláží, kterými se jí daří dosáhnout pocitu, že se díváme spíše na filmový záběr. Kniha propojuje tradiční a digitální techniky.



Denisa Váňová: ČD čaj, 2023

Když umírá symbolický řád

Řád, který utvářel naše vnímání reality, se čím dál víc rozpadá a nový se stále nedokáže zrodit. Z náporu Reálna bez symbolického zprostředkování podle Slavoj Žižka pramení velká část současných úzkostí a patologických jevů. Jako obvykle z toho těží populistická pravice, zatímco emancipační hnutí zůstává pozadu.

MICHAEL HAUSER

V dnešní době zažíváme rozpad mnoha věcí, které se donedávna jevily jako pevné a bezpečné. V politice se rozpadá obecný souhlas, že liberální demokracie je nejlepší možné politické uspořádání; společnost se štěpí do znepřátelených bloků a komunit; mezinárodní vztahy se stávají konfliktními; neoliberalní kapitalismus je v trvalé recesi; selhává globální klimatická politika. V knihách *Metapopulistická demokracie* (2024) a *Doba přechodu* (2021) jsem navrhl chápat současnou krizi jako součást interregna, jak je vymezil Antonio Gramsci: „Krise spočívá právě v tom, že staré umírá a nové se nemůže zrodit; v tomto interregnu se objevuje velká rozmanitost morbidních symptomů.“

Co že dnes umírá? Píše se o liberální demokracii, globálním světovém řádu, neoliberálním kapitalismu, postmodernismu. Uvažujme však o tom, že umírá symbolický řád. Tento termín, jež původně zavedl Jacques Lacan, označuje soubor institucí a diskursů v širokém slova smyslu – právních, politických, jazykových, kulturních. Základními jednotkami symbolického řádu jsou signifikanty (znaky), které se nalézají v soudržném poli významů (signifikátů). Slavoj Žižek spojuje Symbolično s „velkým Druhým“, který má povahu zákona. To znamená, že instituce a určité symboly či pojmy mají performativní sílu a utvářejí naše jednání i naše vnímání reality. Například pojem či symbol demokracie formuje způsob, jakým jednáme a vnímáme společnost.

Interregnum (neboli „mezivládí“) pak spočívá v tom, že symbolický řád se rozpadá a nový zatím nemůže vzniknout. Sám Žižek sice termín interregnum nepoužívá, ale jeho uvažování s ním souzní. Ve svých knihách poukazuje na nejrůznější následky rozpadu symbolického řádu a velkého Druhého. Symbolický řád je podle Žižkovy knihy *Enjoy Your Symptom* (Užij si svůj symptom, 1991) „pole společného významu“ a při jeho rozpadu zanikají obecně přijímaná pravidla a zvyky, které není třeba jasně formulovat, protože jim každý rozumí. Po jejich oslabení či zániku je třeba vytvářet stále nová a nová pravidla, jak se chovat a postupovat, a právě proto dle Žižka roste počet nejrůznějších etických komisí a kodexů. V politice se rozpad symbolického řádu projevuje tím, že demokraticky učiněná rozhodnutí se netěší obecnému respektu. Takto například Trumpovi příznivci v roce 2021 nerespektovali výsledek voleb a obsadili Kapitol.

Úzkost z Reálna

Po rozpadu Symbolična se podle Žižka přibližujeme k Reálnu, tedy k tomu, co tvoří

mezery v symbolickém řádu nebo se nalézá mimo symbolický řád jako bezprostřední realita. Nepřichází tak osvobození a radostné hry spontánních jedinců, nýbrž se objevují psychotické reakce, které se projevují jako úzkost a deprese. Žižek nabízí několik vysvětlení, proč se v našich liberálních společnostech šíří úzkost a deprese a proč celosvětově roste počet lidí závislých na psychoterapiích a psychofarmakách (je to kolem patnácti procent globálního obyvatelstva).

Jednou z těchto explikací je, že symbolický řád vytvářel distanci od Reálna. Ta se po rozpadu Symbolična ztrácí a my jsme zahlcení Reálnem v podobě nekonečného množství fragmentů reality. Chybí nám distance a stáváme se pasivními subjekty, zraňovanými náporom těch či oněch fragmentů. Tento tzv. zranitelný subjekt zažívá úzkost kvůli dalším a dalším psychickým poraněním. Je tu ale ještě další pohled na Reálno, v němž Žižek vychází z Lacanovy interpretace Munchova obrazu *Výkřik*. Zvuk na obraze není slyšet a výkřik je oddělen od symbolické reality tváře. Tento „viděný“ zvuk nenese žádné poselství a působí jako Reálno. Zvuk je nám příliš blízko a vyvolává psychotickou představu, že je tu někde gigantické ucho, jež ho slyší. Jinak řečeno, úzkost vzniká z přílišné blízkosti toho, co není symbolizováno.

Další Žižkovo vysvětlení, proč se šíří úzkost, se zaměřuje na oslabení otcovské role, přesněji na vytěsnění jména-otce, jež ztělesňuje Zákon. V symbolickém řádu pak mizí tzv. body přisítí (Lacanovy *points de capiton*), díky nimž byly znaky „přišity“ k určitým významům. Slova a symboly pak neustále kloužou z jednoho významu k druhému a nikdo neví, co přesně znamenají. Jazyk se stává chaotickým a my nevíme, co mají druzí na mysli a co máme na mysli my sami. Slova nikdy nevyjadřují, co vyjadřují, a stávají se plovoucími signifikanty. Tento chaos vyvolává ustavičnou nejistotu a úzkost.

Žižek vysvětluje úzkost také pomocí pojmu Nadjá. Staví při tom na rozlišení mezi Zákonem, jež lze chápat jako symbolický řád, a Nadjád, které dle Lacana vyzývá k tomu, abychom dělali to, co nám Zákon zakazuje. Jeho porušování pak přináší slast. Po rozpadu Zákonu je však tento zdroj slasti zablokován a místo slasti přichází úzkost a deprese. Nadjá nám prikazuje „užívej si!“, ale zdroj slasti plynoucí z přestoupení Zákonu je uzavřen. Úzkost a deprese pak vzniká z toho, že si nedokážeme užít, ačkoli jsme k tomu nuceni.

Tyto podoby úzkosti shrnuje Lacanův výrok, který Žižek často cituje: jestliže Bůh, tj. velký

Druhý, neexistuje, nic není dovoleno. Pokud se rozpadne představa Boha, vzniká úzkost, která nám brání užívat si slast a svobodně jednat. Příkladem může být vztah k sexualitě. V liberální konzumní společnosti, kde je sexualita zbavena všech tabu a jedinec ji může konzumovat takřikajíc na jedno kliknutí, klesá její přitažlivost. Nedávný průzkum CZECHSEX ukázal, že mladí lidé ve věku 18–25 let ztrácejí zájem o navazování intimních vztahů a sex v této věkové skupině nikdy nezažil 24 procent žen a 36 procent mužů.

Zaplavení Imaginárnem

Rozpad symbolického řádu se ukazuje také ve znepokojivých společenských a politických jevech. Objevují se projevy bezprostředního násilí, které nevyjadřují žádnou myšlenku, vizi nebo ideologii. Žižek takto vyložil výbuchy násilí na předměstích velkých západoevropských měst. Podobně můžeme chápat případy střelců, kteří masově vraždí bez jasného motivu. Střelec na Filosofické fakultě UK v prosinci 2023 nezanechal žádné „prohlášení“, které by vysvětlovalo, proč vraždil. Nebyl v něm symbolický řád, který jedince k prohlášením vyzývá. Masové vraždění na Filosofické fakultě se tak může jevit jako brutální příznak společenské „anomie“, jak to nazývá Émile Durkheim a další sociologové. Lidé ztrácejí schopnost vztahovat se k hodnotám, společenským normám a sociálním pravidlům. Anomie je jiným vyjádřením rozpadu symbolického řádu.

Vysokoškolská pedagogové jsou dnes připravováni na to, že něco podobného se může opakovat. Psychologové a bezpečnostní odborníci nepovažují tento případ za ojedinělý projev narušené psychiky, nýbrž v něm spatřují obecnější společenský fenomén, aniž jej však blíže vysvětlují.

Dalším znamením rozpadu symbolického řádu je štěpení společnosti do uzavřených skupin či digitálních neokomunit, o nichž píše německý sociolog Andreas Reckwitz v knize *Společnost singularit* (2017, česky 2025). V českém prostředí zdokumentoval tento jev sociologický průzkum, který provedl Martin Buchtík. Sám jsem se jím podrobně zabýval v knize *Metapopulistická demokracie*, v níž jsem štěpení společnosti spojil s postmodernou a s krizí liberální demokracie. Neokomunity si vytvářejí vlastní imaginární představy o světě a jejich „hodnoty“ mají podobu schémat s postmoderně proměnlivým obsahem. Reckwitz má za to, že konzervativní a nacionalističtí populisté se vracejí k pevným dogmatickým hodnotám, avšak empirické



k_lap_k_lap_k_lap_k_lap_k_lap

Soutěž **Baokniha 25**, kterou nakladatelství Baobab uspořádalo jako oslavu čtvrtstoletí své existence, už zná svého absolutního vítěze. Je jím kniha slovenského umělce Dezidera Tótha **Neryba**. Kniha vyjde v Baobabu v překladu Petra Borkovce na podzim roku 2026. V kategorii román pro starší děti a mládež nebylo uděleno žádné první místo, o druhé místo se podělili texty *Z Lesa* Michaly Dlapové a *Tři holky na vandru* Aleny Zemančíkové. Zvláštní uznání porota udělila krátkému textu Kateřiny Borecké *Serpentina*, novele *Jinej vesmír* Kateřiny Linkové Whittaker a obrazové knize Lucie Lučanské *Spací kniha*.

Porota rozhodla ve složení: básník a spisovatel Petr Borkovec, spisovatelka Petra Hůlová, ilustrátorka a spisovatelka Magdalena Rutová a Baobab.



baobab-books.net

Slavoj Žižek v interregnu

výzkumy jeho názor nepotvrzují. Pravicoví populisté nejsou „esencialisté“.

V uvedené knize jsem tvrdil, že čím větší krize zažíváme, tím více mluvíme o hodnotách. Při jejich bližším zkoumání zjistíme, že tyto hodnoty jsou schematické a vyvolávají emoce. Odtud název afektivní schémata. Nakonec není důležité, co vyjadřují – rozhodující je, jak na nás působí. Zeptejme se konzervativních či nacionalistických populistů, co konkrétně mají na mysli, když hlásají národní hodnoty. Odpověď bude znít: národní hodnoty jsou národní hodnoty. Podobně to bude u zastánců pravicově liberálních stran: „svoboda a demokracie“, které brání, pro ně znamenají zkrátka svobodu a demokracii. Jsou to tautologie, jež mají především vyvolávat negativní emoce vůči jiným skupinám. Afektivní schémata můžeme chápat jako fantasmata a jejich obsah jako Imaginární. Takovým Imaginárnem jsou jak „národní hodnoty“, tak „svoboda a demokracie“.

Štěpení společnosti můžeme dát do souvislosti s tím, co v citované knize píše Žižek. Jsme bombardováni zprávami, z nichž každá patří do radikálně odlišného světa. Podle slovinského filosofa tak vzniká mnohost „malých druhých“, které vytvářejí „tribální partikulární identifikace“, při nichž se lidé noří do Imaginárního. Po rozpadu symbolického řádu se neformuje svobodná společnost, v níž se by se sociální a kulturní skupiny volně prolínaly a zakoušely slast ze vzájemného obohacování; namísto toho jsme zaplaveni Imaginárnem, které vyvolává kulturní války.

Všechny tyto projevy Reálna lze chápat jako „velkou rozmanitost morbidních symptomů“, které se podle Gramsciho objevují v interregnu. Naši situaci si tedy můžeme shrnout následovně:

Symbolický řád umírá a nový se nemůže zrodit. Interregnum se vyznačuje rozšířením Reálna a Imaginárního. Tento stav se projevuje velkou rozmanitostí morbidních symptomů, od úzkosti, deprese a násilí až po štěpení společnosti.

Proč se řád rozpadá?

Proč však k rozpadu symbolického řádu vůbec dochází? Žižek na tuto otázku nedává přímou odpověď. Z jeho výkladu v knize *The Fragile Absolute* (Křehké absolutno, 2000) však nakonec plyne, že za tímto rozpadem stojí pozdní kapitalismus. V tomto bodě Žižek navazuje na Marxe, který v *Manifestu Komunistické strany* (1848, česky 1893) napsal, že kapitalismus zpřetrhal všechny organické vazby a vše mění v chladnou vodu tržních vztahů. Žižek v knize *The Relevance of the Communist Manifesto* (Důležitost Komunistického manifestu, 2018) vyjadřuje názor, že Marxova slova se naplňují až dnes, v době globálního kapitalismu. Podobně uvažuje například Fredric Jameson, Eric Hobsbawm a myslitelé frankfurtské školy. Belgický marxista Ernest Mandel v knize *Spätkapitalismus* (Pozdní kapitalismus, 1972) spojuje tuto fázi kapitalismu s třetí technologickou revolucí, v níž se technologie a mechanizace rozšířily do celé společnosti. Pozdní kapitalismus znamená, že princip zbožní směny proniká do všech oblastí společenského života, včetně kultury a vzdělávání. Příkladem mohou být univerzity, kde se prosadily manažerské postupy a vše se vykazuje dle měřitelných ukazatelů odvozených z tržního prostředí, jak o tom pojednal například Konrad Liessmann v *Teorii nevzdělanosti* (2006, česky 2008). Tento proces pokračuje a symbolický řád se rozpadá stále víc.

Žižek tvrdí, že kapitalismus v éře globalizace je „pravda“ bez významu. Je to Reálno globálního tržního mechanismu. Kapitalismus však podle něj obsahoval Reálno ve všech svých obdobích. Takové pojetí vyvolalo



Reinterpretace Munchova obrazu Výkřik. Foto VisbyStar (CC-BY-SA-4.0)

kritické reakce – například australský filosof Matthew Sharpe poukazuje na to, že v Žižkově lacanovském chápání kapitalismu jsou nesoudržnosti, které se týkají otázky, nakolik jej lze symbolizovat. Pojem „Reálna“ je podle Sharpa natolik široký, že se do něj dá vměstnat otázka produkce, distribuce i spotřeby. Žižkovi navíc vytyká, že se vyhýbá konkrétním socioekonomickým analýzám.

Fantasma a trauma

Přes tyto nedostatky je Žižkovo pojetí v jednom bodě silné. Ukazuje totiž, kde přesně se v kapitalismu nachází neodstranitelný „kousek Reálna“, který vyvolává traumatické reakce. Vychází přitom ze současného japonského filosofa Kódžina Karataniho, podle něhož produkce zboží a jeho prodej a nákup, tedy sféra produkce a sféra oběhu, nepřechází plynule jedno v druhé, nýbrž mezi nimi tkví neodstranitelná mezera. Ta je místem, kde se projevuje traumatické Reálno kapitalismu.

Neoliberalismus tuto mezeru zakrývá a vyplňuje ji fantasmatem „rovnovážného“ trhu. V knize *Doba přechodu* (2021) jsem poukázal na to, že toto fantasma se vnitřně rozštěpilo. Po finanční krizi 2008 již není možné seriózně tvrdit, že samotný trh vede k rovnovážné ekonomice. Zaniká performativní síla tržní ideologie a ta ztrácí status velkého Druhého. Neoliberální kapitalismus se stále více jeví jako holá fakticita, která již není spojena s neoliberálním symbolickým řádem. Neoliberalismus totiž není jen souborem čistě ekonomických opatření – předkládá nám celkovou vizi společnosti, v níž mají probíhat svobodné a spontánní interakce

mezi jedinci, jak si představoval Friedrich von Hayek. Svobodný trh měl podle něj být zárukou demokracie.

Žižek uvádí, že po rozpadu symbolického řádu se stupňuje působení Reálna jako zraňujícího fenoménu. Po rozpadu neoliberální společenské vize nás antagonismy kapitalismu stále více traumatizují. Tyto antagonismy dnes vyvolávají psychózy a imaginární představy. Podle Žižka spočívá dnešní tragédie v tom, že jedinou politickou silou, která se dotýká Reálna a je „živá“, představuje nová populistická pravice, jak tvrdil už v knize *Welcome to the Desert of the Real* (Vítejte v poušti Reálna) z roku 2002. Ostatní strany se vůči ní vymezují, ale samy nejsou schopny nastolit vitální společenskou vizi, která by reagovala na traumatické antagonismy dnešní doby.

Současnou situaci lze chápat tak, že po rozpadu Symbolického zažíváme šíření Imaginárního, které je afektivní a radikálně negativní: traumatizovaným jedincům a společenským skupinám poskytuje pocit úlevy a dává průchod jejich neurčitému hněvu.

Kudy ven z interregna?

Kardinální otázka zní, zda nám Žižek poskytuje vodítko, jak vybudovat emancipační hnutí, které dokáže čelit pravicovému populismu, chopí se iniciativy a nastolí živou společenskou vizi, na níž budou ostatní reagovat. Tak tomu bylo u socialistického či komunistického hnutí do konce šedesátých či sedmdesátých let 20. století. Od té doby je levice především reaktivní – reaguje na nástup neoliberalismu, na globální kapitalismus nebo na konzervativní populismus.

V tomto směru se Žižek nachází v určité smyčce. Na jedné straně tvrdí, že je třeba přejít k radikálnímu činu (*passage à l'acte*), díky němuž se vyčleníme z dané situace a můžeme v ní intervenovat. Na druhé straně klade důraz na lacanovský pud smrti, který považuje za ústřední pojem své teorie. Tento pojem vyjadřuje nekonečnou cirkulaci subjektu kolem určité Věci, na níž mu záleží. Kvůli pudu smrti a jeho nekonečné cirkulaci se však s žádnou Věcí nemůžeme plně ztotožnit. Pohybujeme se kolem Věci, ale není jasné, jak tento cirkulační pohyb vyvolá proměnu subjektu a povede k dlouhodobé praxi, která tuto Věc uskutečňuje. Pro Žižka je touto Věcí především idea emancipované společnosti bez třídních hierarchií, kterou označuje jako komunismus.

Není pak jasné, jak prostřednictvím pudu smrti vytvoříme nový symbolický řád, který se bude vztahovat k myšlence emancipované společnosti. Proto se domnívám, že cestu z interregna ukazuje spíše Alain Badiou, který vybízí k dlouhodobému a disciplinovanému budování politiky jako „díla“. Místo pudu smrti navrhuje, abychom se ujali ideje emancipované společnosti a již nyní se jí nechali proměnit. Tím se uschopníme k tomu, abychom hledali a uskutečňovali její novou podobu. Žižek nám však poskytuje pronikavé pohledy do nitra současné doby, které vyvolávají touhu nechat ji za sebou a pokročit někam dál.

Autor je filosof.

Text vychází z přednášky „Reálno v interregnu“, přednesené na konferenci „And so on... – How to make sense of Slavoj Žižek“ 21. listopadu 2025 v Praze.

Reenactoři nejsou materiál pro armádu

Oblékají se do dobových uniforem a výzbroje, aby co nejvěrněji ztvárnili historické vojenské události. Příběhům vojenských reenactorů je věnována kniha **Vojáci věčné války, s jejímž editorem jsme mluvili o metodě postpozitivistické orální historie i motivacích a emocích jejich narátorů.**

MATĚJ METELEC



Rokita
Schulz
Šanda
Němeček
Bystrov
Aragon
Gabriel
Dvořáková
Futtera
Pinkas
Zvettler
Šuhájek
Mano
Doležal

4/25

www.souvislosti.cz
revue pro literaturu a kulturu

inzerce

Odkud se vzal nápad zpracovat militární reenactment metodou orální historie? Původně jsem se věnoval historické antropologii vojenství. Moje první knížka byla spíš o strukturách než o lidech – věnovala se tomu, jak bastionové pevnosti výrazně zamíchaly kartami poměru síly v obraně a útoku a od 16. století postupně proměnily evropské válčení. Pak jsem napsal dvě historicko-antropologické monografie, jež se věnovaly lidem, kteří se nacházeli v zákopech před těmi pevnostními strukturami. Už tehdy se rodil maličko kacířský nápad založit s dalšími vojenskými historiky Společnost pro výzkum dějin vojenství, která by se pokoušela nabourávat přetrvávající konzervativní způsob přemýšlení o vojenských dějinách, zpravidla spjatý se státním zájmem nebo panujícími hegemonickými narativy.

V českém prostoru máme zachované dvě největší bastionové pevnosti v dějinách, Terezín a Josefov. Na obě je navázaná poměrně početná komunita nadšenců, která je dílem rekonstruuje a dílem se okolo nich věnuje vojenskému reenactmentu. Díky zájmu o bastionové pevnosti jsem se dlouho pohyboval v sousedství reenactorů a vždycky jsem si říkal, že bych chtěl porozumět, proč to vlastně dělají. Už tehdy se mi zdálo, že jejich důvody jsou poměrně komplexní a nejde jen o zálibu v militární estetice. Moje cesta tedy vedla od spíše teoretického zkoumání historicko-sociálních struktur k historickým vojákům a jejich zkušenostem. Od toho byl už jen krůček k vojenským reenactorům, kteří jsou přesvědčeni, že skrze své prožitky dokážou znovu zpřítomnit historické zkušenosti vojáků a dalších lidí na bojišti a vytvářejí tím takzvané afektivní dějiny.

Metodologicky se hlásíte k postpozitivistické orální historii – jak se tento přístup odlišuje od „tradiční“ orální historie a v čem spočívá? Zjednodušeně řečeno, tradiční orální historie má za to, že když natočíme rozhovor s narátorem, poskytuje nám tento materiál za určitých podmínek historické reference, tedy průhledy do minulé reality. Tato představa je pro orální historii po kulturním obratu osmdesátých let velmi problematická. Postpozitivistická orální historie nepojímá nahrané rozhovory jako zdroje odkazů na minulé děje, ale jako velmi složité utvářené příběhy o vlastní identitě, způsoby, jakými narátoři rozumějí sami sobě v rámci dějin. Vyhráli v nich? Jsou někde na jejich okraji? Jdou dějiny směrem, který je oslovuje, nebo na ně zapomněly?

Když přednáším, občas ten rozdíl mezi tradiční a postpozitivistickou orální historií zjednodušuji tak, že pro tu první je klíčovou kategorií paměť, a je otázka, jestli koresponduje s „minulou realitou“, kdežto pro druhou je to kultura, slovy Clifforda Geertze neviditelná síť významů, v níž žijeme a která do značné míry předurčuje naše prožívání a jednání. Je to vlastně abstraktnější přístup, ale troufám si říct, že poskytuje hlubší ponor do lidských příběhů.

Jak se tyto přístupy liší v pojetí psaní? U tradiční orální historie jsem měl vždy pocit, že se v ní střídá citování narátora s jeho parafrázováním historikovými vlastními slovy, a tak pořád dokola. V českém prostředí byla tato manýra skutečně hluboce zakořeněná. Citace, parafráze, případně snaha narátorova sdělení verifikovat byly přístupem, který vycházel z teoretického nastavení starší orální historie, jež se pokoušela z rozhovorů „vydestilovat“ pravdu o dějinách. Byl jsem svědkem dlouhých debat, zda je tohle shrnutí zjednodušující, nebo jde o logický následek konkrétního přemýšlení o orální historii.

V tom, co dělám, stojím na ramenou celé zakladatelské generace postpozitivistické orální historie, lidí, jako jsou Alessandro Portelli, Luisa Passerini, Alistair Thomson a mnoho dalších, kteří své texty píšou úplně jinak. Snaží se, a já v jejich stopách také, o narrativech jinak přemýšlet, dívat se za ně, nejt po „historické přesnosti“, ale po kulturou formované hloubce významu. Můj text, kterého si nejvíce považuji, je článek založený asi na třech minutách vyprávění narátora, který vzpomínal na traumata ze základní vojenské služby v sedmdesátých letech a vyrovnával se s nimi sofistikovaně budovaným imaginativním příběhem – který se nikdy nestal. Já ale nechci v rámci orální historie ověřovat, jestli se to nebo ono nějakým způsobem stalo, já chci porozumět způsobu, jakým se lidé vztahují k dějinám a jak rozumějí kultuře, do níž jsou vetkaní.

S jakými otázkami tým, který na knize pracoval, k militárnímu reenactmentu přistupoval? A jaké odpovědi jste získali? Museli jste zásadně změnit své vstupní představy? U té knížky nastala velmi příznivá konstelace, kdy se dali dohromady lidé, kteří to téma moc chtěli dělat a výzkumně si spolu sedli. Průkopníci přemýšlení o reenactmentu, jak se s ním setkáte v naší knize, je jedna z jejich spoluautorek, Lenka Hadarová, doktorandka na Masarykově univerzitě, která je aktuálně na rodičovské. Ta už v roce 2016 obhájila famózní diplomovou práci o kulturní biografii uniformy v rámci reenactorského představení z druhé světové války. Já v roce 2014 publikoval menší článek dotýkající se reenactmentu v pevnosti Josefov z jiných pozic, a když jsem skládal tým, tak jsem věděl, že ji musím oslovit. Zásadní roli hraje Přemysl Vacek, který je vlastně tak trochu reenactor. V současnosti je doktorandem na FHS UK, celý život se ale věnuje staré hudbě, je virtuos na barokní loutnu a autor monografie Barokáři, jež se zabývá metodou postpozitivistické orální historie otázkou, jak si rozumějí lidé, kteří se snaží zpřítomnit hudbu 17. století, přestože nikdy nebudou moci zjistit, jak skutečně zněla. Posledním členem týmu je Jiří Hlaváček, také z FHS, který se zabývá soudobým československým vojenstvím zejména ve vztahu k roku 1968 a normalizaci a k identitě tehdejších profesionálních důstojníků.

Ten výzkum byl pro mě fascinující v tom, že ačkoli jsme byli dobře připraveni z hlediska teoretické průpravy či odborné zahraniční literatury, naše předporozumění jsme museli zásadně opravit. Já jsem byl například přesvědčený, že významnou část reenactorů ozbrojených formací nacistického Německa budou tvořit neonacisté nebo krajní pravičáci. To se naprosto nepotvrdilo. Ocitli jsme se v prostředích, kde se historické subjektivity, a to slovo používám raději než pojem identita, protože ta sugeruje cosi stabilního a neměnného, skládají tak komplexním a překvapivým způsobem, že nás to během těch tří let výzkumu naprosto pohltilo.

Vůbec neplatí obecná představa, že vojenští reenactoři jsou hlavně militární fanatici. Podle našich zjištění historický reenactment představuje hlavně vztahování se k nevyřízeným účtům dějin. Když budu mluvit o těch svých kapitolách, spousta lidí, kteří představují „Němce“, má ve své rodině podobné nevyřízené účty: dejme tomu část jejich rodiny pochází z regionů, odkud se rukovalo do wehrmachtu – těšínské Slezsko, Hlučinsko, Sudety. Jejich rodinné příběhy jsou často tragické a málokdy černobílé. Někteří z jejich předků z německých vojsk dezertovali a vstoupili do československého exilového vojska na západě i východě. Když vnímáte nejednoznačnost takové rodinné historie,

může to ve vás vyvolávat tak silnou afektivní reakci, že chcete prožít život svých předků znovu a dospět k nějakému usmíření.

To se týká nejnovějších dějin. V knize najdeme ale také kapitoly věnované reenactmentu raného středověku nebo sedmileté války. Tam asi rozměr smířování rodinné historie do hry nevstupuje – zvlášť když jde o reenactory indiánských válečníků. Snaha o smíření může mít různé podoby. Když se řekne Terezín, většině lidí se vybaví terezínské ghetto, holocaust, případně Malá pevnost a věznice gestapa. Když ale člověk přejde Ohři, octne se ve Velké pevnosti, která je mistrovským dílem bastionového opevnování. Ve své době byla jedním z pilířů obrany habsburské monarchie a dodnes je pozoruhodně zachovaná. Kolem ní existuje velmi silná reenactorská komunita, věnující se většinou právě sedmileté válce. Důvod, proč to dělají, jsem se pokoušel nahlédnout skrze jejich ústřední kulturní kategorii, kterou vyjádřil vynikající místní vojenský historik Jiří Hofman výrazem „nakažlivá láska“. Ptal jsem se, jak se může stát, že někdo přijde do Terezína, z něhož většinu návštěvníků jímá úzkost, a nejen že si to místo zamiluje, ale dokonce se tam například přestěhuje.

Slavný polský sociolog Zygmunt Bauman mluvil o tekutosti modernity, v níž se všechno mění, často velmi nepředvídatelně, a pro reenactory představuje terezínská Velká pevnost místo jistoty, stability, která té tekuté změně nepodléhá. A v tomto místě, kde se věci už dvě stě padesát let nemění, mohou paradoxně prožívat klid a usebrání.

Na způsob, jakým reenactoři přistupují k minulosti, se hodí koncepce hauntologie. Terezín je typickým „haunted“ [strašidelným] místem. Přítomnost minulosti se tam emočně otiskuje do lidí takovým způsobem, že se k tomu nějak musí postavit. Většina reenactorů se importem osvícenského vojenské kultury zpátky do Terezína snaží překrýt hrůzy, které se tam staly za druhé světové války, a tímto způsobem to místo vykoupit. Ta motivace je na první pohled zcela skrytá – a právě v tom je orální historie tak silná. Když se vám podaří získat důvěru lidí a oni vám svěří své životní příběhy, můžete dostat odpověď na základní antropologickou otázku: Co je to za lidi? Po tom výzkumu v Terezíně myslím, že to vím – a svěřil jsem to kapitole naší knihy.

A Indiáni? To byl fascinující segment výzkumu. Strašně jsem se divil, když jsem zjistil, že v Česku existuje poměrně rozsáhlá komunita, vyšší desítky lidí, která reenactuje v odlehlých lesních oblastech sedmiletou válku v Severní Americe, jak ji můžete znát z románu nebo filmu Poslední mohykán. Nějakou dobu trvalo, než jsem se k nim dostal, a velmi si cením toho, že mi dali svou důvěru. Je pozoruhodné, jakou až muzeální přesnost jsou schopni dodat replikám zbraní, nástrojů či oděvů, které používají. Co je však mnohem zajímavější, je dostat se skrze interpretaci kulturních obsahů, nacházejících se v jejich vyprávěních, za povrch atraktivitu jejich akcí v lesích. Ty jsou však pozoruhodné už velkým fyzickým výkonem: táboří v dobovém oblečení a vybavení v teplotách minus deset – já bych to nedal.

Daleko překvapivější je ovšem skutečnost, že za tím vším je kontrafaktický, imaginativní příběh, co by, kdyby. Co by se stalo, kdyby nativní kultury v 17. století evropské kolonisty porazily a vyhnaly ze Severní Ameriky? Je tam velmi silný, dnes by se řeklo postkoloniální, narativ, s nímž si ta komunita pohrává. Tragický příběh kolonizace a genocidy

S Petrem Wohlmuthem o výzkumu vojenských reenactorů



Petr Wohlmuth. Foto Vladimír Šigut

původního obyvatelstva Ameriky je v jejich reenactmentech rozehráván jako otevřený, a to na základě poměrně důkladné znalosti dobové literatury a reálií. Někteří z těch reenactorů jsou v úzkém kontaktu s kmenovými federacemi etnika Abenaki, snaží se učit jejich jazyk. Přitom jejich zájem je cíleně deromantizovaný. Dlouhodobě existuje pnutí mezi nimi a komunitou Euroindiánů, která severoamerické Indiány skutečně idealizuje a vytrhuje z kulturního kontextu. Mezi reenactory se například vedou diskuse o tom, do jaké míry reenactovat historicky velmi surovou zkušenost boje, kde se střetávaly různé militární kultury, které si velmi složitě vyjednávaly jakékoli humanitární ohledy – příkladem je notoricky známé skalpování.

Pozoruhodným prvkem, který sehrává jakousi zprostředkující roli, jsou potom skotští vojáci, kteří byli vlastně dvojími vydědenci. V roce 1745 se ve Skotsku odehrálo poslední jakobitské povstání, a tisíce horalů se nechaly v následujících letech raději zverbovat do vojska – a později skončily v Severní Americe –, než aby žily pod velmi drakonickými represemi. Tam zjistili, že ve vztahu k zemi a půdě mají kulturně blízko k místním indiánským etnikům. Myslím, že právě v téhle blízkosti skotských a nativních amerických přístupů je hodně respektu a citlivosti.

Popularita Skotské vysočiny je ovšem spjata s romantismem, konkrétně s literárním dílem Waltera Scotta. Romantický pohled na minulé epochy, se kterým přichází právě Scott, spočívá v přesvědčení, že život byl tehdy zajímavější a autentičtější než prozaická současnost.

Teď jste popsal jeden ze silných prvků historického reenactmentu obecně: velká nespokojenost se současností, která může mít spoustu důvodů, často se vzájemně vylučujících. Nejsem na to vůbec odborník, ale v řadě rozhovorů, které jsem vedl, jsem zjistil, že mí narátoři jsou jen málo integrovaní do současné digitální kultury. Řada z nich doma neměla televizor ani smartphone, celá rodina měla jeden notebook, který byl někde ve skříni. A často bylo patrné, že považují současnou každodennost za problematickou a nechťejí v ní žít.

Funguje ten odstup od současnosti napříč generacemi? Zůstat digitálně asketický je jednodušší pro toho, kdo vyrůstal v době, která ještě digitální nebyla, než pro dnešního teenagera. Pro historický reenactment je typická více-generační struktura: často se na něm podílí více generací z jedné rodiny. A musím přiznat,

i když asi budu znít jako nějaký Foglar, že pro mě bylo hrozně osvěžující, když nás při natáčení jednoho rozhovoru narátorovy děti „vyrušovaly“ proto, že se ptaly na jméno neznámého ptáka nebo potřebovaly poradit s výrobou nějakého dřevěného artefaktu. Jako by žily mimo náš čas.

I když je pravda, že tohle se týká hlavně reenactmentu dávnější minulosti, reenactori novějších konfliktů si často naopak spíš stěžují, že mají nedostatek zájemců v přijatelném věku. To je ostatně vidět na fotkách z akcí například z 18. století: mnoho účastníků je ve zcela nevojenském věku, typicky čtyřicet až pětasedesát.

Nedávno jsem slyšel v souvislosti s aktivními zálohami Armády ČR někoho zmiňovat, že právě vojenští reenactori by mohli být potenciálním zdrojem rezervistů. Vy jste ale zmínil, že většina reenactorů nejsou militární fanatici a do záloh by se jim tak asi moc nechtělo...

Jimi vyznávaná militární kultura se významně liší od té současné. Já aktuálně píšu článek o dokumentárním seriálu K počtě zbraň!, který předloni odvysílala Česká televize. A jsem přesvědčený, že se jednalo o propagandistickou nalejvárnou právě pro vstup do aktivních záloh. Zásadní problém spočívá ve zmíněné odlišnosti militárních kultur. Ještě než se z Yuvala Harariho stal vizionář, který chce vysvětlit dějiny lidstva tisíce let do minulosti i do budoucnosti, byl vynikajícím kulturním historikem raného novověku. A v jedné své knize přišel s analytickým konceptem struktury kultury války v 19. a 20. století.

Starší militární kultura se podle něj odvíjela od honorifikačního principu: jste voják a naplňujete své poslání. Pokud to děláte řádně, respektujete kód cti, jehož nejlepším příkladem je heslo „voják a válka“ v Diderotově Encyklopedii. Tam se říká, že voják slouží panovníkovi a při tom páchá nutné zlo, vyhýbá se však zlu, jež nutné není. V romantismu se vyvinula revelační militární kultura, která naopak říká: čím je boj brutálnější a bezprostřednější, tím vyšší prožitky vám poskytuje a tím lépe jste schopni pochopit lidskou podstatu. Tato kultura je typická tím, že úroveň humanitárních ohledů v ní prudce klesá.

Tyto dva principy se stále sváří, a mám dojem, že v poslední době dochází k vzestupu revelačního pojetí. Pro komunitu vojenského reenactmentu je ale typické ono honorifikační, a to i tam, kde takové historicky rozhodně nebylo. Panuje představa, a snad se nám to povedlo v naší knize přiblížit, že být vojákem znamená respektovat nějaký kód cti a pravidla vedení války, včetně humanitárních ohledů. Proto reenactori povětšinou nejsou příliš vhodný materiál pro armádu, i když jsem se setkal s takovými, kteří v aktivních zálohách působí. Ale také platí, že v podstatě ani jeden ze sedmaosmdesáti narátorů, s nimiž jsme mluvili, neinklinoval k putinovskému Rusku.

Z vaší knihy ovšem vyplývá, že to je proto, že jste se nevěnovali reenactorům sovětské armády, kde se to podle vašich narátorů děje.

Komunita historického reenactmentu je širší než část, s níž jsme pracovali my. Na základě našeho přístupu jsme si vybírali skupiny, které stojí spíše mimo hlavní proud. Určitě jsou tací, kteří reflektovali na perspektivy putinovského režimu, ale ti byli celou komunitou poměrně rychle vytlačeni na okraj.

Ve studii věnované reenactmentu estonské jednotky SS, která se v roce 1945 probíjela přes české území do amerického zajetí, byla zde zadržena a byly na ní páchany válečné zločiny, mluvíte o vyrovnávání se s minulostí a snaze o smíření. Zároveň

tito reenactori zpravidla nepořádají veřejné akce. Přesahuje v takovém případě jejich úsilí individuální smířování s minulostí, má nějaký kolektivní přesah? Víím, že projevíli snahu přenést své úsilí do veřejného prostoru a oslovili paměťové instituce na obou stranách. U obou se však setkali s velmi negativní reakcí. A to nepřichází s žádným revizionismem, jejich cílem je, aby se obě strany nějakým způsobem setkaly a porozuměly tomu, jaké byly motivace a příběhy jejich předků.

V knize nejednou zmiňujete jistou řevnivost mezi historiky a reenactory, co se poznání minulosti týče. Zároveň je zřejmé, že se tyto skupiny prolínají. Přináší reenactment nějaký přístup k minulosti, kterou historiografie zprostředkovat nedokáže?

Řada reenactorů má nějaký akademický titul, a myslím, že lze říct, že akademickou půdu „dobyli“ – a pak se zase vrátili na tu vlastní. Historický reenactment ve svých sofistikovanějších podobách ale může mít velký význam pro dějiny těla nebo animal studies, kdy dosahuje až na hranice experimentální archeologie, a tak může být přínosný i pro akademickou historiografii. Zároveň však platí, že lidské tělo je historizované a je velmi těžké zprostředkovat celý jeho dobový kontext. Kdybychom se přidali ke spolku, který se věnuje třicetileté válce, a zúčastnili se rekonstrukce bitvy na Bílé hoře, naše prožitky a afekty by se velmi výrazně lišily od toho, co se zachovalo v dobových dokumentech. V některých aspektech má reenactment potenciál korigovat naše představy o dobové militární praxi, například vyvracením toho, že co bylo v dobových příručkách, odpovídalo i praxi. Ale celkovou rekonstrukci prožitků dobového válčení přinést nemůže.

Petr Wohlmuth (nar. 1973) je historik zaměřující se na dějiny vojenství. Od pevnostních struktur svůj zájem přesunul k historicko-antropologickému zkoumání prožitků novověkých vojáků a posléze k metodě orální historie. Je autorem knih Bastionové pevnosti a vojenská revoluce (2015), Krev, čest a hrůza (2017), Východ proti Západu? Krymská válka (1853–1856) pohledem historické antropologie (2020) a editorem knihy Vojáci věčné války. Militární reenactment v českých zemích mezi historickou rekonstrukcí a nevyřízenými účty dějin (2025).



„Zbavila jsem se skoro všeho. Rodiny, manželství, práce, bydlení, věci i lidí. To jsem v posledních letech dělala, vyklízela,“ prohlašuje francouzská spisovatelka Constance Debré v závěrečné části své pamfleticky vyostřené trilogie. V následující ukázce pokračuje ve „velkolepém díle zkázy“, o němž jsme si mohli udělat představu díky loni vydanému překladu novely Love Me Tender.

1
Namočí žínku v lavoru s vlažnou vodou, otře s ní obličej, stáhne prostěradlo, stáhne spodek pyžama, otře žínkou mrtvé pohlaví mého otce, prostěradlo přetáhne k pasu, požádá mě o košili, já se otočím ke skříni, vyndám košili a položím ji na postel, ona vezme otce za ramena, snaží se mu svléct vrchní díl pyžama, paže nechtějí od těla, pachtí se s tím, vidím, jak se s tím pachtí, skloním se, no tak, skloň se, chytnu studené rameno, vklouznu paži za studená záda, uchopím studenou dlaň, odtáhnou zaseklou paži, přemýšlím o posmrtné ztuhlosti, svleču pyžamo, navleču košili, položím otce zpátky na polštář, ona odklidí obě kapačky, vytáhne hadičky, sebere infuzní vaky s morfinem a sedativy, vloží je do speciálního kufríku na kód, pro ten morfin si přišla, To je standardní postup, řekla mi do telefonu, žínka i košile byly z její hlavy, Takhle ho nechat nemůžeme, řekla, odchází, ještě se nerozednělo, vrátím se do kuchyně, udělám si další kafe, svítá, je krásně, cítím suchou vůni zahrady, v osm si z krbové římsy vezmu otcovu kreditku, sednu do třídveřového peugeotu 206, diesel, s nájezdem 197 000 kilometrů, koupěného před pár dny v touraineském autobazaru, jedu k bankomatu u Super U, váhám, kolik vyberu, nakonec dvě stě eur.

Když se vrátím, už je horko, zavřu v ložnici okenice, dívám se na něj, stihl se proměnit, svrasknul a zvoskovatěl, pohřebáci přijedou až po tom, co doktor vystaví ohledací list, v tom vedru by sebou měl hodit, čekám uvnitř a vedro je čím dál větší, jsem s ním sama, stejně jako včera v noci, stejně jako každou noc v posledních týdnech, je tu klid, to je novinka, to ticho, jak už není slyšet kyslíkový přístroj, občas zajdu do ložnice, vejdu a koukám.

Doktor klepe na dveře, otevřu mu, jde do ložnice, konstatuje smrt, vracíme se do obýváku, prý měl otce rád, byl to svérázný pacient, ale měl ho rád, já si pomyslím, že to asi říká vždycky, když někdo umře, určitě má za to, že tím lidi potěší, obejmeme mě, je to trapné, ztuhnu, netrvá to dlouho, dá mi ten list, vypadni, dělej, vypadni, vypadne.

Moje sestra přijede s manželem, na sobě má sluneční brýle jako na pohřbu nějaké celebrity, brečí, nemá odvalu se na něj jít podívat, jdu s ní, obědvají, já ne, chci pak jít plavat, většinou chodím dřív, dorazí pohřebáci, dodávku zaparkují před domem, jsou dva nebo tři, už nevím, samí muži, možná je to mužské povolání, dám jim ten list, podepíšu papíry, sestra se vrací do otcovy ložnice, slyším, jak na něj mluví, hlasitě brečí, brečí, že nechce, aby ho odvezli, já nebo její manžel jdeme za ní, už nevím, mluvíme s ní, zklidní se, řeknu jim, ať odejdou, ať se vrátí domů, bydlí na protějším břehu Loiry, z Paříže se odstěhovali, řeknu jim, že to s pohřebáky dořeším, i vy vypadněte, jdou pryč, pohřebáci z dodávky vytáhnou kovovou nosítka, uvažuji, jestli je ta dodávka chladičí, jdou do ložnice, dám jim otcovy věci do rakve, džíny, další modrou košili, boty Clarks, slipy, ponožky, jdu ven před dům, na ulici, oni projdou dveřmi s otcem v plastovém pytli na kovových nosítkách, řeknu No jo vlastně, nohama napřed, pohřebáci na to nic, přes tmavý, ale průsvitný plastový pytel vidím prameny otcových bílých vlasů, funebráci ho soupnou dozadu do dodávky a vypadnou, oni taky, i on, já se vrátím do domu, jsem tam sama, je prázdný, svítí slunce, jdu do jeho ložnice, koukám, zajdu do obýváku, vezmu tašku na plavání, vyjdu zase ven, zase sednu do peugeotu, touraineský autobazar je odsud kousek, v průmyslové zóně u řeky, jedu, je krásně, projedu departementem Cher, odbočím na Tours-sever, zaparkuju u Centre Aquatique du Lac, je tam padesátka, plavu denně, plavu.

2
Narodila jsem se, abych provedla tu špinavou práci, říkám špinavou, ale myslím krásnou, krásnou práci, tu nejsprávnější, nejmorálnější, a to zdůrazňuju, nejmorálnější, mám za úkol všechno zničit, ukončit, říkám to klidně a jednoduše, prostě se to musí udělat, všichni bychom měli, ne napravovat, jak se to vždycky tvrdí, není co napravovat, naopak je potřeba zpřetrhat vazby, odejít, pustit se do toho velkolepého díla zkázy, uspišit ho a završit. Jak se jmenuješ, Nikdo, jméno nic neznamená, nevěřím na ně stejně jako na rodinu nebo na dětství, nechci ho.

V ložnici zemřelého leží v šuplíku fotka z křtin. Oficiální fotka z mého oficiálního života. Před matčíným zámekem v Baskicku stojí moji rodiče, dvě babičky, děda ministr, já v matčíně náručí mám slavnostní šaty z bílé krajky. Vyšel i článek v místních novinách, muži z vesnice zpívali na mši, která se za mě sloužila, a prezident republiky řekl dědovi, že Constance je nádherné jméno. Jako v knihách, kde si čtenář v roli protagonisty musí zvolit, jestli se vydá doprava, nebo doleva, jaký se bude vyprávět příběh a jaká bude postava, kde vybírá, rozhoduje, razí si vlastní cestu. Takové jsou všechny fotky a nejspíš i všechny řeči. Fotku si neberu, vrátím ji do toho kusu nábytku, který se prodá, vyhodí nebo si ho vyzvedne moje sestra, šuplík zase zavřu a vyjdu z ložnice.

Zbavila jsem se skoro všeho. Rodiny, manželství, práce, bydlení, věci i lidí. To jsem v posledních letech dělala, vyklízela. Naráz a klidně, děje se to zároveň rychle i pomalu, materiálně i niterně, je to jako kopat, sestupovat do podzemí, klesat do stále nižších pater, nebo jako plavat bazén za bazénem. Není cesty zpět, co bylo dřív, už není, ani dřívější já už není, ale právě o tu nemožnost návratu přece šlo. Aby už nebylo na co a proč se ptát, aby otázky vyznívaly naprázdno. Dědictví se dá odmítnout, a nemám na mysli peníze, ty už jsou dávno pryč, mluví o víře a věrnosti. S původem se musí skoncovat, na mrtvolách nelpím.

3
Šedesátá léta v Paříži, čtvrt Saint-Germain-des-Prés, samí synové nebo dcery ze zámožných rodin. Matka byla ze čtyř sester, otec ze čtyř bratrů, obě strany rodiny stejně šilé, protože všechny rodiny jsou šílené. Matka byla nejmladší, narodila se na zámku. V době, kdy se seznámili, žila v prostorném bytě v ulici Bonaparte spolu s druhou nejmladší sestrou, ta zemřela jako první, kombinace prášků s alkoholem, v jejím případě těžko říct, jestli šlo o předávkování, nebo sebevraždu. Budova patřila její rodině, té jejich, té mojí, ve vstupní hale byla mramorová busta jednoho předka, barona, v patrech žili bratřenci a sestřenice. Její otec, můj děda, zemřel, když jí bylo čtrnáct, taky býval poslancem, i ministrem, ale teď už byl dlouho po smrti. Její matka, moje babička, žila se svými psy v Landes na jihozápadě Francie, čas od času jezdila do Paříže zkontrolovat, co se tam děje, a následovaly hádky, křik, scény. V téhle rodině byli rodiče krutí. Z aristokracie se všichni zblázní. Ne kvůli svazkům pokrevních příbuzných. Kvůli víře. Víře v to, že existuje něco jako urozenost. Hlavně když už to neexistuje, když jsou všichni po smrti a zámky v plamenech. V téhle rodině se děti vychovávaly tak, jak se chovájí koně, čili ke kráse. Krása znamená spoustu věcí. Na ničem jiném nezáleží.

Po maturitě a letech na církevním internátu se zapsala na Sorbonnu, na ulici ji zastavili s nabídkou, že by mohla fotit, pózovala do časopisů, chodila přehlídky pro různé návrháře, stala se z ní modelka, její krása byla něčím děsivá jak pro ostatní, tak pro ni.

Vidím to, když mě patnáct let nato jako desetiletou vyzvedává ze školy. Oproti ostatním, normálním, směšným matkám je ta moje

vyšší a štíhlejší, nosí velké kabáty a sluneční brýle. Se svým tlustým nedomrlým kokršpanělem na vodítku vyhlíží dokonce ještě majestátněji, matka by klidně mohla venčit prase, a všem by to připadalo nejen patřičné, ale i vznešené. Lidi jí málem ustupují z cesty, jako by měli nutkání se jí klanět a nadnášet jí cípy kabátu, dodržovat co nejrafinovanější protokol, jako ten za Čínského císařství, popsany na začátku *Reného Leyse*. Skoro se divím, že ji dokážou oslovit bez onikání, že jí někdy i tykají. Ona tyká všem. Je hrozně vřelá. Nikdy ne snobská. Chovej se přirozeně, říká lidem, kterým to nejde. Kněžna Parmská z *Hledání*. Podléhají jejímu kouzlu. Všichni. Vidím to. Ovládá je. Fyzicky. Přestávají být sami sebou. Moji kamarádi, jejich rodiče, pekařka, bezdomovec, kdokoli. Úplně tečou.

Když jsem s ní, sleduju, jak se věci dějí, funguje to vždycky. Jak po ní lidi touží. Šílenou, uctívou touhou. Královnu nikdo jen tak neopře o zeď a neošuká. Nemyslíš na nic než na ni, ale dotknout se jí neodvážíš. Doufáš, že se k tobě královna skloní. Že se skloní a nechá sklátit. Moje matka si to užívá. Staví svou suverénní žádostivost na odiv. Být jejím dítětem samo o sobě znamená být sexuální, protože ona je. Znamená to nadrženosť a orgasmy, frustraci a úchylnost, voyeurismus a pasáctví, klid a běsnění, jsem svědek nebo komplic, skrze její pohled vidím, jak ostatní padají, jsem oblíbený syn nebo dcera, jsem korunní princ, *tu quoque, mi fili*, kochám se a zuřím, čekám, až nadejde můj čas.

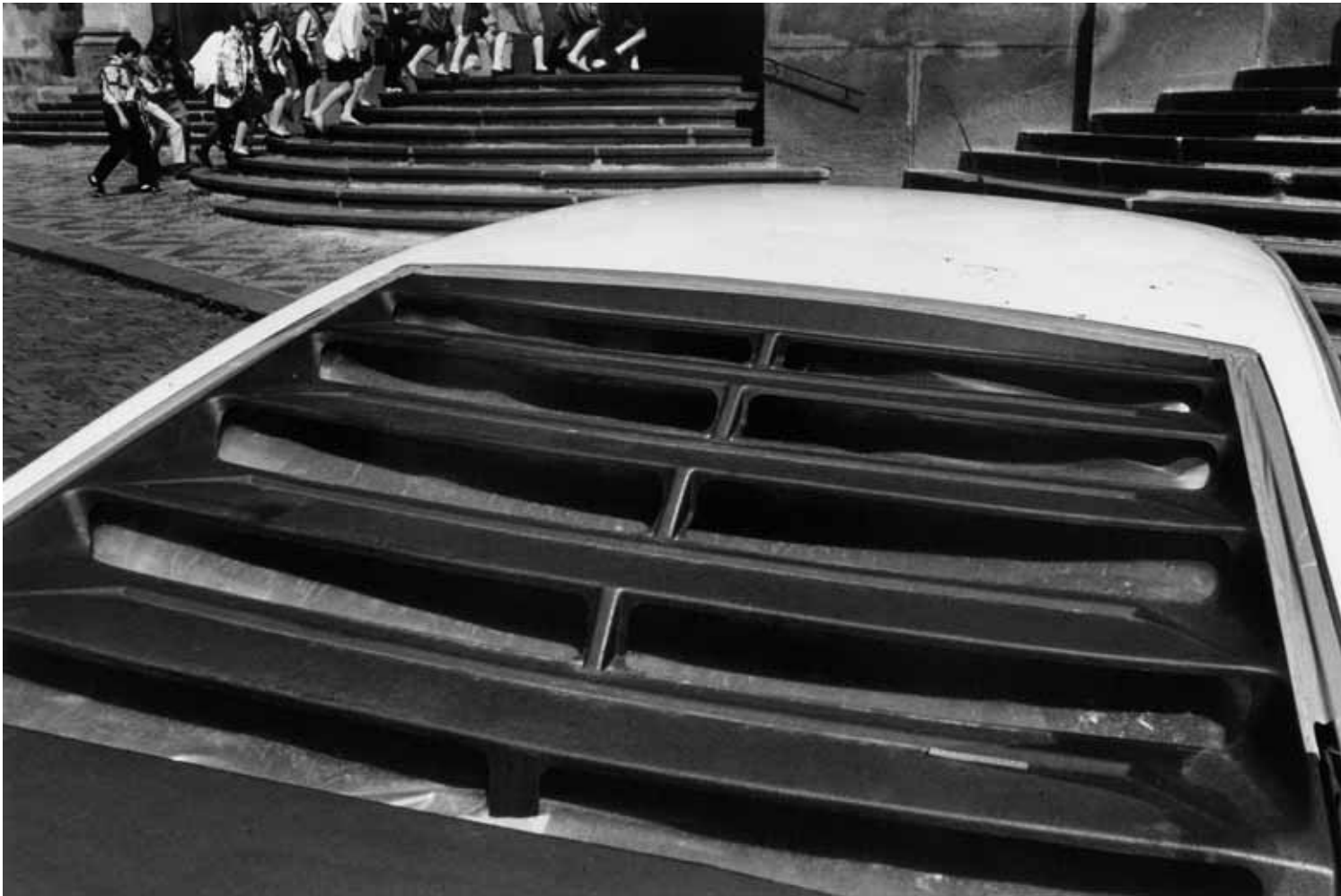
Když o ní teď přemýšlím, říkám si, že byla šílená. Myslím si to už několik let. Co randím se ženami. Co jsem pochopila, že ženy jsou totální magořina.

4
Spím v podkrovním kamrlíku, po kamarádech, u milenek, nemám domov, nemám bydliště, přesouvám se, jsem v pohybu, nemám nic domáciho, nejsem domácká, nesedám si, strávuji se vestoje, pracuju vleže, nezůstávám na jednom místě, v jedné posteli, nemám postel, nemám skříň, nemám knihovnu, knihy vyhazuju, nemám moc oblečení, pečuju o tělo, sportuju, plavu, běhám, holím si hlavu, tetuju tělo, svádím, jsem sváděna, dávám kopačky, dostávám kopačky, trénuju, zlepšuju se, začínám znovu, riskuju, chci, dělám, nebrečím, jsem krásná, jsem protagonistka, tak si teď žiju.

Touhle dobou bydlím u Montparnasského hřbitova. Předtím v hotelu. Stůl, matrace, hrnec. Konvička na kafe, nůž, vidlička, hrnek. Pár černých, šedých nebo bílých kusů oblečení, to je moje uniforma, jsem totiž voják. Věci se mi vejdu do dvou tašek, když začnou překypovat, něco vyhodím, to je morální i estetická zásada. V pokoji mezi ulicemi Daguerre a Froidevaux jsem a nejsem, často bývám jinde, na kole, v metru, na ulici, po kavárnách, bazénech, v cizích bytech, lidi mi je půjčují, když jedou na dovolenou, nebo přespávám naproti v hotelu Savoy za čtyřicet eur za noc, jednolůžko, sprcha na chodbě, když u mě nějaká holka zůstane přes noc, radši ji v ložnici nechám samotnou, protože já nespím. Můžu být kdekoli, na tom vůbec nezáleží.

Kráčat vstříc prázdnotě, to je ono, to je potřeba, zbavit se všeho, všeho, co člověk má a co zná, jít vstříc neznámu. Jinak nežijeme, myslíme si, že žijeme, ale nežijeme, jinak se totiž na všech těch krámech zasekne a život promrháme tím, že nežijeme. O nic jiného nejde, jen to je potřeba. Nezáleží na tom, jestli je někdo levičák nebo pravičák, homosexuál nebo heterosexuál, jestli žije v podkrovním kamrlíku nebo na zámku, ve vlastním nebo v nájmu, v manželství nebo ne, to je úplně jedno, stejně jako je jedno, jestli je žena, běloch nebo černoch, jestli je z rodiny ministrů nebo fetáků nebo je sirotek, jestli je oběť nebo viník, to nic neznamená, svoboda

Constance Debré



Miroslav Machotka: Bez názvu, 1989

nemá co dělat s tímhle balastem, s tím, jestli člověk trpěl nebo netrpěl, svoboda je v prázdnotě, jen v tomhle vztahu k prázdnotě.

Dneska mám tělo. Trvalo to roky. Není to představa, není to tvrzení, je to skutečnost, kterou vidím v zrcadle. Moje tělo se ukázalo, když jsem se stala spisovatelkou, když jsem se stala lesbou, když jsem se spousty věcí zbavila a o zbytek přišla. Konkrétně se ukázalo v mých svalech a šlachách, ve tváři a lebečních kostech. Nezajímá mě moje jméno, ale moje tělo. Tenhle způsob života vyžaduje hodně soustředění, musí se brát hodně vážně.

5 Pořád Paříž, pořád levý břeh, trochu dál, mezi Montparnassem a Saint-Michel, konec sedmdesátěk. Hraju si v Lucemburské zahradě nebo hned za ní v parku u avenue de l'Observatoire. Chodím na státní školu v ulici Saint-Jacques. Jsou tam Portugalci, Španělé, Francouzi, jeden Arab s tátou, co má autoservis na bulváru Saint-Michel, jedna černoška, která se jmenuje Fatou, jedna adoptovaná Vietnamka s francouzským jménem, její máma myslím učí děják a zemák, jinak průměrní bílí Francouzi tady ze čtvrti, jejich rodiče většinou provozují nějaký obchod, pár z nich jsou možná doktoři, určitě praktici. Ulice nesou jména Gay-Lussac, Herschel, l'Abbé-de-l'Épée. Pátý obvod je v té době plný učitelů, maloobchodníků, studentů, není bohatý ani chudý, taková běžná soudobá Paříž, drobná a střední buržoazie, ošklivé kavárny, turecké záchody, pinball, smrad vajglů, ve výlohách citronové koláče se sněhovou čepicí, čerpací stanice, káry páchnoucí benzínem, budovy jsou často zčernalé, Paříž je ještě špinavá. Děti jako ty z mojí rodiny nechodí do státních škol v pátém obvodu, chodí na soukromé, na Collège Stanislas, Lycée des Francs-Bourgeois, Cours Desir, mívají námořnický modré uniformy, šaty s řásením a flanelové bermudy, oxfordky se stužkami pro holky a s tkaničkami pro kluky. Sedmdesátá léta jsou takové mezidobí, buržousti se ještě oblékají jako buržousti, moji strýcové nenosí džíny, bratrance si smějí obouvat tenisky jedině na sport. Moji rodiče nejsou jako

jejich sourozenci, bratrance a zbytek rodiny, žijí jinak, oblékají se jinak, čtou jiné knihy, přemýšlejí jinak. Ani já nejsem jako moji bratrance a sestřenice a vlastně ani jako ostatní holky. Oblékám se podobně jako kluci z moji čtvrti a moji školy. Můj nejlepší kamarád se jmenuje Benjamin. Jeho matka s babičkou mají na bulváru Saint-Michel obchod s dekoracemi, který se jmenuje Home Confort, vedle se prodávají motorky. Je jako můj bratr, jsme věčně spolu, ve třídě, po škole, o prázdninách. Jezdí s námi do Touraine, já s ním do Pikardie, do Rouvroy-les-Merles, kde mají jen jednu silnici, dva statky a statkářovu dceru, která otěhotněla ve třinácti. Je klidný jako já. Možná ještě klidnější. Já jsem někdy klidná až k vzteku. Hrajeme si s kuličkami, legem, figurkou G. I. Joea, stavíme modely, později jezdíme na bruslích, chodíme do kaváren, hrajeme pinball a arkádovky. Mám kuličkovku Pneuma-Tir, dva bratrance z matčiny strany, se kterými se vídám o víkendu, ji mají taky. V sobotu býváme sami, děláme si, co chceme, jejich matka je sestřenice té mojí, a co se rozvedla, pracuje v jednom obchodě. Bratrance mají takovou bandu, s kuličkovkami si to drandíme čtvrtí na bruslích, jsem jediná holka mezi kluky, všichni jsou na to zvyklí.

Podle mých rodičů je důležité, abych chodila na státní školu. Matka tvrdí, že musíme jít s dobou, žít jako ostatní. Ona prý byla v šoku, když po maturitě odešla z internátu a začala objevovat svět. Jako by vyrůstala v sektě, jako v těch příbězích o mormonských dětech. Můj otec nad takovými věcmi vůbec neuvažuje.

Večer oba kouří opium. Lehnou si. Olejová lampa vrhá oranžové světlo, hlavu si pokládají na čínské polštáře z lakovaného dřeva, mají dlouhé dýmky, jeden na jehle nad lampou nahřeje kuličku a tu pak položí na dýmku druhému, který šlukuje. Obstarávají se navzájem. Občas je vidím, když vstanu, když nemůžu usnout. Nespím, protože mám astma, nebo mám možná astma, protože nespím. Ty dýmky jsou krásné. Leží v obýváku na italském nebo portugalském sekretáři z tmavého ebenového dřeva se slonovinovými výjevy z lovu. Ve dne do dýmek strkám nos, mají hlavičky z pálené hlíny, chladí a jsou hladké,

v barvě cihel, trochu očouzené. Háčko cítit není, ani léky, kodeinové tablety, stilnoxy, klo-razepáty a valium nejsou nijak cítit. Alkohol smrdí a lidem po něm smrdí tělo. Ale opium je fajn už po čichu.

6 Nastoupíme do auta, zaparkujeme, vypneme motor, ona se otočí a ze zadního sedadla vezme jahody se smetanou nebo možná jeptišku z odpalovaného těsta, říká, že teta má ráda sladkosti, prý nezůstane dlouho, já na matku čekám v autě, pozoruju lidi, přemýšlím, tady u nemocnice Saint-Anne se přemýšlí dobře, stejně jako přes ulici u věznice La Santé, na jedné straně blázni, na druhé trestanci. V La Santé později jako advokátka strávím hodně času, budu tam chodit za klienty, připravovat se s nimi na výslechy a přelíčení, sepisovat žádosti o propuštění, které nikam nepovedou, protože justice je k ničemu, do Saint-Anne zase budu chodit za otcem, až tam bude na léčení, která nikam nepovedou, protože i to je k ničemu. Matka nasedne zpátky do auta, teta prý slyší hlasy, třeba generála de Gaulla, Napoleona, Johanku z Arku, známá parta. Teta byla vždycky šílená politicky, musela zachraňovat Francii nebo Baskicko nebo se mstít těm, co jejího otce vydali Němcům. Teta často mluví o svojí knize, mluví o ní už roky, ta kniha věčně není dopsaná, ale všechno vysvětlí.

Moje šílená teta má šest dětí. Nechala je na Antilách. Britských. Antigua, Svatý Kryštof. Ne Guadeloupe, Martinik. Mluví anglicky, celá takhle rodina mluví anglicky. Jedna dcera je dowňačka a umře. Můj strýc je černoch. Sice advokát s oxfordskou angličtinou, ale stejně černoch. Dovedu si představit, že takhle rodina rasistů z toho měla haló. Teď když je teta šílená a všechno s ní šlo do kopru, už je to všem jedno, už na tom vlastně nesejde. Je šílená, ale když se nad tím člověk zamyslí, ostatní na tom nejsou o moc líp, s těmi svými bludy o urozenosti, rodině, Francii, s tím svým alkoholismem, kterého si jakoby nevšímají. Až na ty hlasy, přirozeně. Až na to, že tetu občas seberou fízlové, samozřejmě. A že končí v Saint-Anne a podobně.

Druhá teta je zlá. Hysterka jako ty ostatní. Taky jí zemřela dcera. V matčině rodině už se mrtví nepočítají. Šílenství sotva kdo zaznamená, nikdo už ani nezjišťuje jeho příčiny.

Třetí je těžší alkoholička než ostatní, tak těžká, že v zámeckých koupelnách chlastá kolínskou. V šestnácti otěhotněla. S klukovou rodinou se dalo dohodnout. Solidní rodina. Těhotenství se ututlalo. Po porodu se mimino dalo k chůvě do Španělska a po roce nebo dvou se přivezlo zpátky. Moji sestřenici vychovávali od čerta k ďáblu. Teta to nezvládala. Moc chlastala. O sestřenici se říkalo, že je problémová. V téhle rodině je problém být bastard. Pak teta zemřela. Možná díky tomu se sestřenice vzchopila.

Byly čtyři, matka se sestrami. Dneska jsou všechny po smrti. Matka zemřela jako poslední. Dvě starší sestry se narodily před válkou v Paříži, mladší v U. v Baskicku. Dětství na zámku. Pak v Paříži v obrovském bytě na avenue Paul-Doumer. Vždycky měly spoustu služebnictva. Na prázdniny vždycky jezdily zpátky do Baskicka. Matka měla irskou chůvu, které se říkalo miss, a já se nikdy nedozvěděla, jak se jmenuje. V osmi matku dali na internát, jako její sestry. Tak se to s dětmi dělalo. Strčily se do náručí chůvě a pak na internát. Nevím, kde poznaly něhu. U chův. Když umře chůva, taky se smutní. Ale pro služebnictvo se nepláče. Smutek si strádáme, nepláčeme, šílíme.

Sestřenice A. zemřela ve dvou letech, utopila se v nafukovacím bazénku. Můj strýc šel zvednout telefon, byl pryč minutu nebo dvě. Nedlouho potom se strýc s tetou rozešli.

Sestřenice S., dcera mojí šílené tety, ta s Downovým syndromem, zemřela, když jí bylo kolem dvaceti. Nevím, jestli downáci vždycky umírají mladí. Nevím, jestli se ještě říká downáci.

Strýc E., matčin bratranec, zemřel v osmnácti při bouračce cestou z rodinné oslavy na rodinném zámku.

Teta M., matčina sestřenice, na rakovinu ve čtyřiceti.

Synovec LJ na předávkování ve dvaadvaceti. Mrtvých je víc.

To je jen malá ukázka předčasných a náhlých smrtí v matčině rodině.

Chci, aby nebylo pochyb, aby bylo úplně jasné, že když říkám, že mám z každé té smrti radost, tak z ní mám radost, úcta k mrtvým je ta nejodpornější věc na světě, úcta obecně, není co uctívat.

Z francouzského originálu **Nom** (Flammarion, Paříž 2022) přeložila **Petra Zikmundová**. České vydání knihy připravuje nakladatelství tranzit.cz.

Constance Debré (nar. 1972) je francouzská spisovatelka a někdejší advokátka. Proslavila se autofikční trilogií Play Boy (2018), Love Me Tender (2020, česky 2025; viz A2 č. 23/2025) a Nom (Jméno, 2022), v níž úsporným stylem popisuje osobní transformaci spojenou s hledáním nové, svobodnější identity. Vypravěčka se zřiká rodinného zázemí, dosavadní kariéry i role manželky a matky. Strategii tohoto osobního přerodu je radikální vydělení, desocializace, odmítnutí genderových stereotypů i heteronormativní sexuality, a především samotné psaní, jež dekonstruuje konvence a iluze současné společnosti, respektive městské střední třídy. Zde otištěná ukázka je úvodní pasáží závěrečné části trilogie. V posledních letech autorka vydala ještě prózy Offenses (Přestupky, 2023) a Protocoles (Protokoly, 2025).



ADAM TOMÁŠ

Nostalgie si bere vás

„Neobvyklá kombinace grotesky,
imaginace a existenciální krize.“

Jakub Stanjura

**Pa
se
ka**

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
KREATIVE



Milost

Prezident. Odpuštění. Odkaz.



„PAOLO SORRENTINO
VE VRCHOLNÉ FORMĚ“
THE TIMES



V kinech od 29. ledna

Mediálním partnerem je **A2**
kulturní sdružení

K čemu jsou strany na světě?

O limitech nové třídní politiky

Jak zjednat harmonii uvnitř často rozdělené třídy pracujících a otevřít cestu alternativám k současnému systému? Následující text je polemikou s esejem, který se o vytyčení podobné strategie pokusil. Má smysl hledat budoucnost levice způsobem, který se obrací zpět do minulosti?

TOMÁŠ OBŮRKA

V rámci sbírky esejů *Vrchol je dno. Politika pro vyčerpané lidi a planetu* (2025) vychází znovu text Jakuba Orta a Josefa Patočky Ani levicové dohánění Západu, ani nacionalismus. Za novou třídní politiku, poprvé publikovaný v roce 2023. Právě k jejich esej, jenž se před dvěma lety stal v české levicové bublině senzací, se chci při této příležitosti vrátit. Mým záměrem není polemizovat s diagnózou, kterou Ort a Patočka předkládají, nýbrž s léčbou, kterou české levici předepisují. Autoři trefně kritizují levicové liberály i nacionalisty za to, že nenabízejí opravdovou alternativu k existujícímu systému, v němž kapitál dominuje na úkor pracujících. Cesta ze situace, „v níž oba zneprátené bloky ve skutečnosti konzervují základní parametry situace“, kterou autoři navrhuji, je však jakousi levicovou variantou Masarykovy „drobné práce“. V textu rezignují na formulaci dlouhodobé politické vize, která by přesahovala horizont „tady a teď“, a upozadují roli politické organizace, jež by s touto vizí vstoupila do politického boje.

Rozpor uvnitř pracujících třídy

Právě takovou vizi zdánlivě „politicky nemožné“ alternativy, po níž v úvodu sborníku volá Tadeáš Žďárský, a organizaci, která by ji přesvědčivě prosazovala, však dnes česká levice potřebuje víc než kdy dřív. Je paradoxní, že esej, který má ve sborníku reprezentovat rovinu dlouhodobé strategie, na Žďárského výzvu reaguje faktickou rezignací. To může mnohým po sérii volebních porážek (samostatných i těch v liberálních či konzervativních koalicích) znít jako lákavá úleva, jde však o slepou uličku. Úplné vyklizení politického bojiště by totiž neznamenalo odražení se ode dna, ale odsunutí levice již nastálo do role lokálních údržbářů starého systému.

Autoři vymezují dvě úrovně levicového hnutí: samotné „hnutí pracujících“, jež operuje především v ekonomické sféře a zabývá se partikulárními a krátkodobými cíli, a onen „politický projekt“, který z tohoto hnutí vyrůstá, reprezentuje je a umožňuje mu dosažení dlouhodobých cílů. Druhá úroveň přitom roste z té první a úkolem dnešní levice má být vybudovat hnutí pracujících a neztrácet čas politickými projekty. Konceptuální dělení levicového hnutí na tyto dvě části není ničím novým. Stejně – na část „dělnickou“ a „socialistickou“ – používal již Karl Kautsky. Spornější je však teze o vzniku politického hnutí z hnutí ekonomického a z toho plynoucí podřízenost jednoho druhému. Omezení politického hnutí na pouhou reprezentaci hnutí ekonomického předpokládá harmonii zájmů jednotlivých ekonomických organizací. Při absenci politického hnutí je však opak pravdou.

Kupříkladu Iniciativa nájemníků a nájemnic usiluje o pokles nájmu, což ve zkratce vyžaduje i pokles cen nemovitostí. Nízké ceny ale nevyhovují majitelům, pro něž nemovitost často představuje celoživotní úspory, pojistku na stáří či jediný majetek odkazovaný dětem, a proto logicky usilují o maximalizaci jeho hodnoty. V zemi, kde „ve vlastním“ žije přibližně 66 procent obyvatelstva, vzniká tedy materiální rozpor uvnitř samotné pracující třídy.

Tady a teď?

Stejně tak je tomu i v případě odborů. Každá organizace zastupuje pouze zájmy svých členů, a může se tak snadno ocitnout v opozici vůči organizacím z jiných podniků či odvětví. Lze si představit situaci, kdy odbory jednoho sektoru budou kvůli strachu z konkurence bránit volnému obchodu, zatímco jiné jej podpoří s vidinou růstu odbytu a mezd. Zájmy odborů nejsou vždy v opozici k zájmům jednotlivých kapitalistů, byt jsou vždy v rozporu s kapitalisty v obecné rovině. Požadavky „tady a teď“, na nichž chtějí Ort s Patočkou vystavět levicovou politiku, se ukazují jako značně slabý tmel, přičemž jsou opomíjeny interakce mezi zájmy jednotlivých spolků a organizací, například mezi zaměstnanci v odborech a spotřebiteli v družstvech či mezi nájemníky a sdruženími starousedlíků.

Nejen že jednotlivé zájmy pracujících neustí v jednotném hnutí, ale politické strategie jeho různých částí mohou stát v protikladu k tvorbě vlastního politického projektu. Vidíme to v zemích s relativně silným odborovým hnutím napojeným na levicové strany, kde právě odbory často tvoří pravé křídlo těchto stran. Například v Británii vedly odbory dlouhodobou kampaň proti reformám Labour Party, které se snažil prosadit Jeremy Corbyn. Stejná situace panovala i v německé SPD už na počátku 20. století. Právě proti odborovému předákům Rosa Luxemburg prosazovala strategii generální stávky. A mocná Teamsters Union v USA se od roku 2024 stále více sbližuje s Republikánskou stranou na úkor tradičních vazeb s Demokraty.

Zejména relativně silné odbory jsou navíc v dnešní situaci podrobeny stejnému strukturálnímu tlaku, jenž odvádí i zbytek levicového hnutí od samostatné politické organizace směrem ke kolaboraci s již ustanovenými politickými silami. Odborový předák, právě tak jako ředitel neziskové organizace podporující cyklistiku ve městech, má jasný zájem na co nejlepších vztazích s vládnoucími stranami, chce-li si udržet důležitý přístup k rozhodovacím procesům a jednáním. Proč by tedy riskoval politickou afilaci s marginálním a radikálně levicovým projektem, který nemá

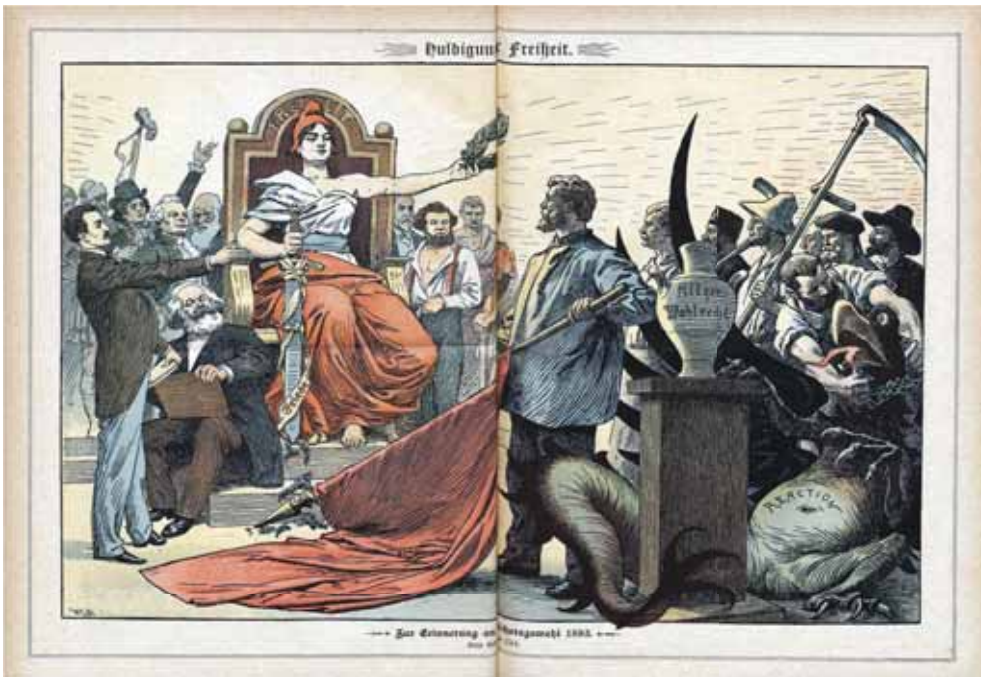
žádný vliv na exekutivu ani zákony? Pro české odbory je po úpadku sociální demokracie nejrozumnější budovat vztahy s ANO a SPD, jelikož právě ony jim mohou umožnit zlepšení podmínek „tady a teď“. Ve stejné pozici se nacházejí prakticky všechny části hnutí pracujících, z něhož má údajně vyrůst svébytná a sebevědomá politická organizace.

Co dělat?

Na podobný problém narážíme, i pokud se na levicovou „drobnou práci“ podíváme jako na jakousi „školu moci“, díky níž projdou pracující proměnou z pasivních jedinců na sebevědomé subjekty uvědomující si vlastní moc a toužící po systémových změnách. Historie dělnického hnutí ukazuje, že boj za ekonomické zájmy „tady a teď“ nevede automaticky k revolučnímu politickému vědomí. S tímto problémem se potýkal i Kautsky a po něm Lenin, a tak se už v *Co dělat?* (1902, česky 1924) dočteme, že dělníci sami od sebe dospějí nanejvýš k „odborářskému vědomí“, které se omezuje právě na snahu prodat svou práci za lepších podmínek v rámci stávajícího systému. Úspěchy v boji „tady a teď“ pracujícím paradoxně stačí, což platí v dnešní době, určené „kapitalistickým realismem“, dvojnásob. Snaha o systémovou změnu ani nepřipadá v úvahu.

Jaký má být tedy vztah politické a ekonomické organizace a jakou roli má mít sebevědomá politická organizace pracujících? Kautsky jasně odděluje původ i roli dělnického a socialistického hnutí. Socialismus jako myšlenkový směr podle něj nepochází od samotných dělníků, nýbrž „z buržoazního prostředí“, a to především proto, že bohatší vrstvy měly přístup ke vzdělání. Socialismus pro něj navíc není jen soucit s bídou pracujících, ale pochopení, že „kapitalistická společnost není schopna skoncovat s kapitalistickým útlakem, že tento útlak je založen na soukromém vlastnictví výrobních prostředků a že zmizí pouze s jeho zrušením“. Socialismus je tak uvědomění si přesně toho cíle levicové politiky, který je v Ortově a Patočkově textu upozádn. Právě abstraktní cíl v podobě překonání kapitalismu je tmel, který dokáže spojit nájemníky v Praze a vlastníky rodinných domků v jižních Čechách, a jediné organizace, která se soustředí na tento cíl, může absorbovat rozporuplné zájmy různých částí hnutí pracujících. Bez ní vždy převládá zájmy „tady a teď“ a pracující se nikdy nevymaní z politického područí nacionalistů a „doháněčů Západu“. Tato sebevědomá politická organizace se nazývá strana. Odkud však proudí revoluční vědomí koncentrované ve straně, pokud ne z každodenních zkušeností pracujících?

Ort a Patočka jsou, stejně jako autor tohoto textu, představiteli takzvané levicové inteligence. Právě v inteligenci inklinující k levici nalézá Kautsky původce a do určité chvíle i nositele teorie a programu socialismu. Jejím úkolem není poučovat pracující o taktikách každodenního boje – v něm jsou koneckonců pracující mnohem zdatnější a zkušenější než často privilegovaní členové inteligence. Jejím úkolem je přinášet do každodenních bojů „dobrou zprávu socialismu“, tedy uvědomění, že utrpení pracujících, jejich útlak a strádání nejsou náhodné ani zasloužené, jak jim podsouvá ideologie vládnoucích vrstev, ale že jsou systematickými produkty kapitalismu, k němuž existuje alternativa v podobě společnosti osvobozené práce. Autoři však ve svém textu prosazují opačný přístup, zřikají se role nositelů „konečného cíle“, fetišizují „drobnou práci“ a bezprostřední zájmy „tady a teď“. Opouštějí tak ambici vybudovat opravdovou „třídní politiku“, která by dokázala sjednotit roztržité síly české levice s cílem nejen odblokovat, ale i změnit politický a ekonomický systém České republiky. Autor studuje politologii na FF UK.



„Pocta svobodě. Na památku voleb do Říšského sněmu v roce 1893.“ Ilustrace Hans Gabriel Jentsch

Svědectví citlivého rváče

Mezi nekonečnou řadu pamětnických textů, které skrze osobní perspektivu reflektují devadesátá léta, přibyl nečekaný přírůstek, který by určitě neměl zapadnout. Kniha Krev Kruh Černá od někdejšího militantního antifašisty a squattera Radka Wollmanna je výjimečná nejen svým obsahem, ale i specifickým autorským přístupem.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Stejně jako v beletrii i v publicistice se občas stane, že vyjde kniha, od níž nikdo nic neočekává, jelikož její autor není zavedený, avšak tím, co – a jak – čtenářstvu zprostředkuje, se zcela vymyká ostatní produkci. Většinou se jedná o výjimečnou osobní výpověď – ojedinělý příběh, o jakých se většinou z různých důvodů knihy nepíší, o zkušenosti předávané takřka výhradně ústně a určené pečlivě vybraným uším. Takovou událostí je kniha Radka Wollmanna *Krev Kruh Černá* s podtitulem *O squatech, antiťě a Palestině*.

Jakkoliv platí, že samotná hraniční zkušenost automaticky nevede k dobrému textu, zde se autorský ani nakladatelský instinkt nemýlil a vzniklo důležité subkulturní svědectví, které v českém prostředí nemá obdoby a ke čtenářům se dostává v ten nejpříhodnější okamžik – ve chvíli, kdy sledujeme, jak se příznaky fašismu, nacismu a rasismu zhmotňují v úspěších krajně pravicových stran po celém světě, kdy se v USA volné a zcela neformální uskupení Antifa ocitlo na seznamu teroristických organizací, v athénské Exarchii se tamní autonomní hnutí snaží udržet jednu z posledních squatterských enkláv v Evropě a v Česku se po zádech finančního oligarchy do vlády vyšplhali nepokrytí xenofobové. A to všechno v době, kdy se ve světle hrůz páchaných v Gaze z hesla „nikdy více“ stala prázdná fráze, která pozbyla univerzální platnosti.

Slova a činy, teorie a praxe

„Po Praze běhají bojůvky rasistických skins s řetězy, pálkami a noži. Čistí ulice, rozkopávají stánky Vietnamců na tržištích, napadají kohokoli s jinou barvou kůže. Hlavně pak Romáky nebo toho, kdo vypadá ‚alternativně‘ – pankáče, rockery, skejťáky, fetišáky, gaye,“ čteme na jedné z prvních stran knihy, psané jako (poněkud předčasné) paměti, v níž převažující civilní, lakonicky popisný styl střídají občasně poetické pasáže, nebo dokonce i básně, byť bez přehnaného lyrismu, zato se silnou realistickou linkou. O několik stránek dál následuje prostý výčet incidentů a jmen našich převážně romských spoluobčanů, kteří byli v průběhu let zavražděni nebo těžce zraněni českými rasisty. Autor nám zkrátka od začátku ukazuje devadesátá léta, ale i následující dekádu, z pohledu, který se výrazně liší od perspektivy nejruznějších aktérských interpretací „zlaté doby“, ztotožňované s „nově nabytou svobodou“, jež ve vzpomínkách pamětníků nemívá hrance ani vady na kráse.

Jak podtitul napovídá, v první části knihy Wollmann vzpomíná na své squatterské období, spjaté s barákem v Zenklově ulici, ale především s vilou Milada. Stejně jako v jiných kapitolách se jeho líčení obejde bez zbytečných příkras a zveličování. O strastech komunitního života nemlčí, faktickou ani pomyslnou špinu, která ke squattingu patří, nepřetírá na bílo. I pasáže, které přímo vybízejí k přehánění a vlastní heroizaci (například krkolomné spuštění se po laně z vysokoškolské koleje na střechu vyklízené Milady), jsou psány dokumentárním stylem, a odvaha tak zůstává skromně skryta. Neustále přítomný je ale i jakýsi druh svěřeposti („připravenost a schopnost jít na hranu“), která nepotřebuje žádný manýrismus – je to zkrátka opakovaně naplňovaná touha po činech, jež se obejdou bez vzletného slovníku, protože mluví samy za sebe. To přitom neznamená, že by autor neměl vlastní styl nebo neuměl psát. Když na to přijde, použije i trefnou metaforu („Kreslíme vzdušný zámky do páry ze sojového guláše“). Ve výsledku jeho autorský přístup jen umocňuje celkové vyznění textu a přemostuje propast, která až příliš často zeje mezi slovy a činy.

S tím souvisí i jasně patrná – a vcelku pocho-pitelná – nechuť k přílišnému teoretizování, která ovšem knihu, jež stojí a padá s radikálními přímými akcemi, často i za hranicí zákona, zvláštním způsobem depolitizuje. Pokud jste si zvykli na to, že se radikální levice úspěšně zabarikádovala za hradbou nejruznějších více či méně srozumitelných teorií a velkých jmen, budete nejspíš překvapeni. Wollmann neplývá stránkami na objasňování své představy o lepším světě, spíše zaznamenává, jak se k němu každodenní praxí sám rozhodl přispět. V důsledku tak šetří i nejruznějšími variantami slov „kapitalismus“ či „antikapitalismus“, která jiní levičáci tak rádi nadužívají. I když se autor cítí být součástí autonomně anarchistické scény, současně nám mimoděk připomíná, že k tomu, aby člověk seznal, že rozdávání jídla lidem bez domova nebo obsazení chátrajícího domu jsou z principu záslužné činy, nepotřebuje žádnou zvláštní ideologii.

Může se to jevit jako vcelku svůdná i efektivní taktika, jak ideály, které systém označuje za „extremistické“, ukázat v poněkud jiném světle. Jakkoli nesmíme vytěsnit, že (post)kapitalistický „světový systém“ stále určuje pravidla hry, v době, kdy se aktivismus na mnoha úrovních akademizuje, je to příjemná změna. A když si uvědomíme, že výkonnost českého anarchistického hnutí by se dala měřit v kilometrech popsaného papíru, jehož velkou část by zabírala teorie, je kniha takto úzce svázaná s radikální praxí vysloveně osvěžující.

Násilí, které zastaví násilí

„Nácky nebylo třeba jen fotit a dokumentovat, ale taky průběžně mlátit, aby jim nepatřily ulice, kluby a MHD... Ve dne i v noci, náhodně, cíleně, kdykoli a kdekoli,“ píše Wollmann. Právě kapitoly věnované dokumentaci a „lovu“ neonacistů nejspíš vzbudí největší čtenářský zájem, možná i kontroverze – a skutečně jde o nejpůsobivější části knihy. Pokud jste si dosud vystačili s pohodlnou analogií, podle níž jsou militantní antifašisté jen druhou stranou mince, Wollmann by vás měl vyvést z omylu, třebaže nezamtlčuje vlastní pochybnosti a nevyhýbá se tématu nebezpečí fetišizace násilí, které lze od radikálního antifašismu jen těžko oddělit (doslova píše o „propasti násilí, do který padáš rychle po hubě“, takže se „začínáš podobat svým démonům“). Naprosto přesvědčivě ale činnost Antify prezentuje jako obranu veřejného prostoru, která mohla být účinná jen díky tomu, že byla proaktivní. Pachatele násilí Antifa (tedy „pestrá směsice lidí z různých subkultur“) nejdříve monitorovala, pak identifikovala a následně jim jediným jazykem, kterému rozuměli, vysvětlila, že od ran dopadajících na jejich hlavy nebudou mít pokoj, dokud s násilím sami nepřestanou: „Koncert pořádala parta nácků, která pravidelně řezala lidi na ulici. Měla za sebou několik pobodaných, útok na těhotnou kamarádku. Byly to typy, které je třeba mít, které je třeba znát, dohledat, vyřešit...“

Při srovnávání násilí krajní pravice a Antifašistické akce (AFA) měla česká média dlouhé roky tendenci nemístně psychologizovat – mluvilo se o zálibě v bitkách a samoúčelném násilí, které nelze ospravedlnit na základě toho, na koho se útočí. Motivace, jež řadu militantních antifašistů přiměly k sebeobraně formou útoku, zůstávaly až na výjimky zamlčené. Přitom když jste dospívali v devadesátých letech, k tomu, abyste se stávali opakovaným terčem neonacistického násilí, stačilo málo. V době, kdy se Wollmann a pár dalších lidí rozhodovalo, že se rasistickým skinům postaví, drtivá většina

příslušníků alternativních subkultur (včetně autora tohoto textu) vynikala hlavně v úprku a obezřetném pohybu po městě, který zahrnoval například dovednost v přeplněném dopravním prostředku včas detekovat bílé tkaničky na vysokých botách. Spoléhat se na policii, která často ani neskrývala afinitu k rasistům, by bylo naivní. Jít s neonacisty do konfliktu se ale nikomu nechtělo – takové odhodlání se dostavovalo nanejvýš v davu na antifašistických demonstracích, kde tón udávali právě militanti, k nimž se Wollmann řadil.

Proměna z lovné zvěře na lovce stála u začátků radikálního antifašismu řady lidí po celém světě a autor knihy *Krev Kruh Černá* není výjimkou. Místo útěku zvolil protiútok, přičemž motivace k násilí nepřišla zevnitř, i když ji bylo třeba alespoň částečně zvnitřnit. Ve své podstatě šlo ale o reakci na okolní dění: „Představ si, že tě spolu s tvou holkou a kámošema zbijou cestou z klubu (...) Že tě v noci po sídlišti honí s vytazenými noži pět psychopatů, co tě potkali v nočním autobuse (...) Prostě nechcete čekat, až se těmhle lidem na jakékoli úrovni podaří průlom do politiky. Nechcete jim nechat ani kontrolu nad ulicemi měst.“ Autorovo vysvětlení vlastní motivace postavít se neonacistům odpovídá vzorci, který se v případě Antify objevuje bez ohledu na místo působnosti po celou její historii. Platil pro komunistickou německou Antifaschistische Aktion, která vznikla roku 1932 v reakci na pouliční řádění jednotek SA, stejně jako pro lovce rasistických skinů z gangů Ducky Boys a Red Warriors v Paříži v druhé půlce osmdesátých let nebo anarchistické AFA hlídky, které se v roce 2012 vynořily v Athénách na motorkách a skútrech v souvislosti s bezprecedentním násilím sympatizantů Zlatého úsvitu vůči imigrantům, anarchistům a LGBTQ+ komunitě. Ve všech případech šlo o obranu veřejného prostoru.

Porád dokola opakovat, že naprostou většinu obětí politického násilí, a smrtelných útoků obzvláště, lze přičíst na vrub krajní pravici, je už únavné. Když nám zástupci české Antifašistické akce před časem poskytli rozhovor (viz A2 č. 9/2015), nešlo se nezeptat na to, co by vzkázali kritikům, kteří tvrdí, že dělají totéž, co sami u neonacistů a fašistů kritizují. „My se ovšem na rozdíl od rasistických násilníků, kteří si v naprosté většině vybírají náhodné oběti, zaměřujeme přesně na ty, kteří jsou pro společnost nebezpeční,“ odpověděli tehdy.

Disciplína i nesmiřitelnost

Dnes už lze jen stěží rozporovat, že Antifa se v Česku výraznou měrou podepsala na tom, že neonacistické násilí – včetně vražd – skutečně utichlo, a můžeme jen odhadovat, kolika útokům na lidi jiné barvy pleti nebo sexuální orientace či příslušníky nejruznějších subkultur tím předešla a kolik životů tím zachránila, aniž by sama o život kohokoli připravila. „Z vysmívaných rachitic-kých levičáků jsme se stali jejich postrachem. Útoků bylo tolik, že si mezi sebou říkali, že musíme být od policie. Po mnoha prohraných bitkách raději mluvili o tom, že je v Praze napadají protirasističtí SHARP skins.“ A pokud jde o „ochránce pořádku“, i ti se pozvolna probouzeli – dřívější projevy neskrývaných sympatií k rasistickým skinům či souhlasné letargie při konfrontaci s jejich činy se časem staly neudržitelnými a k rozbití ultrapravicového Národního odporu nakonec významně přispěla i policejní akce Power.

Kniha *Krev Kruh Černá* zprostředkovává důsledný antifašismus, který vyžaduje disciplínu a někomu může ve své nesmlouvavosti připadat jako projev nesmiřitelnosti. Možná,

Nad knihou Radka Wollmanna Krev Kruh Černá

ovšem velmi adresné. Zda šlo o samozvaný vigilantismus, anebo o sebezáchovný akt, který se z podstaty problému nemohl vyhnout konfrontaci, může při četbě posoudit každý sám. Měl by ale vzít v úvahu, že na počátku byla mnohačetná zkušenost obětí, které si jednoho dne řekly dost a rozhodly se aktivně bránit. S neonacisty autor neválčil jen v ulicích, ale také je vyhazoval z barů, které deklarovaly svůj antifašismus, nebo z koncertů kapel, které byly součástí hnutí Good Night White Pride (GNWP). Ani to však nestačilo, takže bylo potřeba v převleku a utajení navštěvovat neonacistické koncerty v zapadlých vesnicích a doufat, že se při hledání a ztotožňování dalších terčů sám nestane obětí.

Není divu, že Wollmannova kniha i bez výrazných snah o beletrizaci a nabubřelých prohlášení místy připomíná dobrodružné romány. Nicméně o skutečnosti pojednává i tam, kde jde autorovi o život – to když si ho našla skupina těch, které dosud sám pronásledoval. Úsporný, málomluvný styl se přitom vůbec nevylučuje se smyslem pro dramatickост, která se projevuje například v graduujících řadách úsečných polovětných konstrukcí: „Srážení kuželek. Omlácené klouby. Uřezané hokejky. Ukradený boxer s upilovaným hákákem a tupými ostny, který ještě udělá spoustu práce.“ Pokud jde o vložené básně, dá se říct, že o nich platí to, co autor sám konstatuje na předsádce: „něco důležitého tomu sdělení chybělo“.

Perspektiva zůstává za všech okolností výhradně osobní, snad i proto, aby za ni mohl autor ručit. Je vlastně zarážející, že ačkoliv rozhodně nejde o žádného beránka, při čtení se nelze zbavit dojmu, že máte co do činění se správnějším, jemuž by slušela role skautského vedoucího. Nakonec i líčení života ve squatu má v sobě cosi foglarovského. Vše je nicméně nerozlučně svázáno s praxí, která se odehrává v ulicích, na demonstracích, ve squatech, klubech, barech a kulturních centrech.

Žádný přehled ideologického vývoje české Antifašistické akce ani sporů o její revolučnost v knize pochopitelně nenajdete, nejružnější vnitřní polemiky a animozity, v nichž radikální levice tak exceluje, jako by byly pod autorovou rozlišovací schopností a nestály za řeč. To důležité se bez tak děje jinde.

Tak daleko, tak blízko

Palestina – poslední slovo z podtitulu knihy – může po líčení osudů squattera, antifašisty, provozního divokého baru Resort i Café Na půl cesty, ale také adoptivního otce jednoho romského chlapce, působit tak trochu mimoběžně. Autor nás protáhl místy, která důvěrně zná, a teď na to chce naroubovat mnohovrstevnatou problematikou Blízkého východu? Subtéma závěrečných dvou desítek stran, které se týkají etnického čištění Gazy ze strany Izraelských obranných sil (IDF), však knihu kupodivu nerozbíjí. Sice se posuneme na mapě světa, ale opět jde o rasismus a jeho nejhorší projev: kolektivní vymazávání lidí na základě jejich identity.

V této části textu se autorova dikce stává naléhavější, poprvé můžeme mluvit o patosu. To zřejmě souvisí s dosud nepoznanou bezmocí, kterou Wollmann zažil při „bezcílném doomsctrollování plném paralyzujících emocí“ během dlouhých měsíců, kdy „každý další útok jako by posouval myslitelné hranice hrůzy“. Autorovi se daří plasticky zachytit umrtvující situaci, kdy díky sociálním médiím můžeme takřka v přímém přenosu sledovat vraždění civilistů včetně zdravotníků a dětí v Gaze, ale až na obsedantní sdílení hrůz nás ovládá nemohoucnost („nový den, nový masakr, nová normalizace, nové



Radek Wollmann v knize Krev Kruh Černá nezamlčuje vlastní pochybnosti a nevyhýbá se tématu nebezpečí fetišizace násilí. Foto Ivars Gravlejs

otupění“). Jak už víme, autorovi činí potíž být nečinný, překresluje tedy alespoň fotky civilistů z Gazy a plní jimi svůj instagram, na zeď poblíž izraelské ambasády píše jména náctiletých bratránců Nahida a Ramize, kteří byli při cestě pro vodu zastřeleni sniperem IDF, chodí na propalestinské demonstrace požadující příměří, pokouší se vrátit původní étos Lennonově zdi, přes kterou píše velkým písmem: „Gaza is looking for love“ („to nejvíc hipí a pokorný, co jsem v sobě našel“).

Za podobné činy si autor může lehce vysloužit nařčení z antisemitismu. Inflace, kterou v posledních letech tento pojem prošel, se obnaží v plné nahotě, když si uvědomíte, že Wollmann v minulosti riskoval vlastní kůží, aby chránil pražské Židovské Město před neonacisty. Své stanovisko shrnul slovy: „Zůstat připraven bránit Židy proti neonacistům a skutečnému nenávisnému antisemitismu, ale zároveň jasně pojmenovat zneužívání odkazu holocaustu k páchání další genocidy.“

Vyvozovat důsledky

Krev Kruh Černá je pozoruhodná kniha ještě z jednoho důvodu. Vzpomínání na devadesátky mívá totiž v Česku zpravidla egomaniakální příchut, která tehdejší aktéry (lhostejno, zda celebrity, politiky nebo

zásadní postavy jinak spíše marginálních subkultur) vede k otravnému mentorování mladších generací, jež „to nezažily“, takže tu dobu „nemůžou chápat“, a k idealizaci tohoto období, kdy byl svět ještě v pořádku (ať už to znamenalo cokoli). Wollmann nic podobného nepředvádí; dělá dokonce pravý opak. O mladších generacích squatterů či aktivistických kolektivů píše s respektem, přiznává jim v mnoha ohledech pokročilejší a emancipovanější přístup. To je v situaci nejružnějších kulturních válek, které jsou nezřídka i uvnitř jednotlivých sociálních bublin rámovány jako generační střety, skutečně úlevné. Občas ale tento sympatický přístup vede až k přehnané sebekritice. Když se autor například kaje, že v Antifašistické akci nehrály výraznější roli ženy, působí to vzhledem k brutalitě mnoha situací trochu zbytečně. Podstata emancipace snad nespočívá v pouhém mechanickém překlápění.

Mistrování ale u Wollmanna nepřichází v úvahu, autor razí spíše otevřenost vůči energii, s níž mladší generace aktivistů otevírají nová témata, a chuť se od nich učit. Tento postoj by koneckonců měl být oboustranný – není pochyb, že kniha *Krev Kruh Černá* může leccos dát i současným aktivistům a že i v tom – nebo snad právě v tom – spočívá její důležitost. Možná se opět blíží

doba, kdy se jako už mnohokrát v minulosti ukáže, že pacifismus nemůže být účinnou strategií vůči pouličním bojůvkám rasistů. Koordinovaný útok několika desítek neonacistů na antifašistickou demonstraci ve Frýdku-Místku z loňského září by tomu mohl nasvědčovat. Třeba brzy přijde chvíle, kdy už policejní zablokování aktivistů na jednom pražském mostě nepůjde prezentovat jako úspěšnou blokádu. Kdy se pouliční násilí opět přihlásí o slovo a každého postaví před otázku, co s tím udělá. Že si to nepřejeme, totiž neznamená, že k tomu nemůže dojít. Stačí se podívat, co se v posledních týdnech v souvislosti s působností federálních agentů ICE děje ve Spojených státech a jak tomu část českých politiků i české veřejnosti souhlasně přikyvuje.

„Nescházejí nám znalosti. Co nám chybí, je odvaha uvědomit si, co vlastně víme, a vyvodit z toho důsledky,“ cituje Wollmann v samotném závěru své knihy známý aforismus švédského spisovatele Svena Lindqvista. *Krev Kruh Černá* je unikátním svědectvím člověka, který se z toho, co ví, nikdy nebál vyvozovat důsledky. I když to bolelo nejen řadu těch, kteří se mu dostali pod ruku, ale i jeho samotného.

Radek Wollmann: Krev Kruh Černá. Nakladatelství Alarm, Praha 2025, 263 stran.

Malý vypůjčený život

S Annou Urbanovou o její cestě k LARPu

S dlouholetou hráčkou a nyní už i organizátorkou Annou Urbanovou jsme si povídali o tom, co ji k larpům přivedlo, co ji na nich oslovilo a jaké larpy se u nás hrají.

MATĚJ METELEC

Kdy a za jakých okolností jste se poprvé setkala s fenoménem LARP? Poprvé už jako teenagerka, když se larpům začala věnovat moje starší sestra. Tehdy jsem se na ně koukala velmi předsudečně: měla jsem pocit, že je to zábava pro divné lidi, kteří běhají po lese v kostýmech ušitých z prostěradla a mlátí se dřevěnými meči. Tatáž sestra mě o patnáct let později, když mi bylo asi pětatřicet, seznámila s kamarádem „larperem“, který mi ukázal, že to není takhle směšná a neatraktivní věc. Vyprávěl mi, že existují larpy, které mohou čerpat z moderní české historie a mají poměrně sofistikovanou organizaci a produkci. Nejen že naboural mé předsudky, ale dokonce mě nadchl tak, že jsem se přihlásila na první larp a zjistila, že mě to nejen velmi baví a přináší mi to spoustu nových zážitků, ale že mě baví také lidé, kteří se larpům věnují. Začala jsem na larpy jezdit častěji, nakonec jsem si tam našla blízké přátele, a to prostředí se stalo světem, který mám ráda.

O čem byl ten první larp?

Jmenoval se Villa Löwe a napsala ho jedna brněnská tvůrčí skupina. Byla to relativně malá hra, která se odehrávala během druhé světové války ve vile, do které za tamními „profesionálními společníci“ přijížděli němečtí důstojníci a jiní režimní prominenti. Ty ženy tam byly z různých důvodů – pro peníze, ze zoufalství a tak podobně. Byl to emocionální ponor do tvrdé doby a tvrdých osudů těch žen, které jsem si v té imerzi, což je pro LARP základní kategorie, intenzivně prožila. Poprvé jsem na vlastní kůži zažila, že když prožíváte silný příběh, ačkoli je to jen jako, dokáže ve vás vyvolat tak silné emoce, že se do té situace skutečně vcítíte.

Většina lidí si pod LARPem nejspíš představí právě fantasy zápletku a dřevěné meče v lese. To už dneska ale asi na většinu larpů, které se u nás konají, moc nesedí. Po deseti letech, co jezdím na larpy, snad můžu říct, že ty inspirované vysokou fantasy se skoro nedělají, anebo ne takové, jež by odpovídaly tomuto populárnímu předsudku. Existují takzvané dřevárny, tedy bitvy, na které se lidé v kostýmech jedou pobít dřevěnými zbraněmi. My, co se věnujeme příběhovým larpům, je do naší komunity spíš nepočítáme. S LARPem mají společného vlastně jen to, že stejně jako my používají kostýmy, ale je to od nás podobně daleko jako cosplay. Pro LARP je důležitý příběh a imerze do postavy. Takže i když se dělá fantasy larp, uplatňují se na něj stejné principy – jde o poctivě napsanou a vystavěnou hru s hlavním příběhem i osobními linkami v tolkienovském kabátku. Před dvěma roky jsem hrála Belerian, který vycházel právě z Tolkienova Silmarillionu, a byl to můj první fantasy larp.

Organizace larpů působí z vašeho popisu velmi profesionálně. Jde stále o amatérskou zábavu, nebo se tvorbou larpů někdo živí?

To určitě ne. Nikdy jsem nenarazila na snahu o profesionalizaci ve smyslu: pojďme to dělat jako obživu. Za tu dobu, co na larpy jezdím, se určitě „zprofesionalizovala“ péče o to, aby byl hráčský prožitek co nejhlubší. Kdysi se herní lokace vytvářely velmi stylizovaně – na louce se provázek v trávě vyznačilo, kde je dům a kde řeka. Kostýmy si každý vytvářel sám, doma na koleně. To připomíná skutečně spíš táborové hry, a já to znám už jenom z vyprávění. Dnes existuje třeba spolek Rolling, který má vlastní kostýmový fundus, který neustále doplňuje a rozšiřuje a poskytuje i ostatním spolknům. Často jde o kostýmy šité pro konkrétní hry profesionálními krejčími. Hráč, který dnes přijede na larp, zpravidla dostane kompletní kostým včetně rekvizit.



Anna Urbanová. Foto z osobního archivu

Co vás na LARPu oslovilo, když jste s ním začínala, a co vás oslovuje teď? Proměnilo se to nějak?

Larpy, které jsem hrála, jsou postavené na silném ponoru do postavy a přinášejí prožitky, s nimiž se člověk v běžném životě nepotká. Jako děti jsme asi všichni snili o dobrodružství, dramatickém, osudovém, krásném nebo tragickém. Larpy pracují s příběhy, které se točí kolem hrdinství, nebo naopak selhání, lásek, ztrát či dilemat, v nichž je nutné volit mezi menším a větším zlem. Díky imerzi člověk prožívá něco velmi blízkého dobrodružství, o němž kdysi snil. Normálně se vám nestane, že během tří dnů prožijete osudovou lásku, dáte si přestřelku s nepřítelem a nakonec hrdinně padnete, abyste zachránili bratra ve zbraní. To říkám samozřejmě v nadsázce, ale je to takový malý vypůjčený život, který s vámi potom nějakým způsobem zůstane. A mám pocit, že si díky tomu prohlubuji svůj „civilní“ život o určitý typ emocí a zážitků.

Ale určitě se to proměnilo – po tom, co odehrajete desítky larpů, vaše schopnost imerze klesá. Člověk ten mechanismus už příliš zná, a zná i lidi, se kterými se setkává. Často jsou to jeho kamarádi, a tak je zcizujících faktorů tolik, že mu larp už nemůže přinášet stejně silné zážitky jako na začátku.

V té chvíli jste přešla „za oponu“ a začala larpy i organizovat?

Nemyslím, že tam byla kauzalita, ale určitě korelace. Od počátku mě fascinovalo, jak se larp vlastně tvoří, jak je možné, že se nerozpadne a funguje, i když jej vlastně nikdo neřídí a nereguluje. Když jsem v larpové komunitě už měla řadu přátel, jednoho dne mě k psaní nové hry přizvali. A bylo to. Dnes mám za sebou jeden larp, na němž jsem pracovala od prvopočátku do uvedení, u dvou dalších jsem byla u části tvůrčího procesu a aktuálně máme rozepsaný úplně nový larp, kde možná trochu překvapivě mícháme téma lidového folkloru a generačního traumatu. Scházíme se nad tím asi rok a uvést jej chceme v září.

Jak je to časově a organizačně náročné?

Záleží na tom, s kým píšete a jak intenzivně. Při práci na tom současném larpu máme v podstatě od loňského ledna každý týden dvou- až tříhodinový call. V tomto smyslu to je jednoznačně spousta práce. Kdyby si tvůrci měli počítat za svůj čas komerční mzdu, byly by to stovky tisíc. Ale každý, kdo na tom pracuje, to vědomě dělá dobrovolnický, a tak to má být.

Vychází touha prožívat ta zmíněná dobrodružství z nespokojenosti z prozaické přítomnosti našeho světa?

Nemyslím, že jde o to, že by svět zevšedněl. Spíš se nám podařilo žít v dobrých časech, v nichž se můžeme věnovat tomuto koníčku, aniž by nás za to někdo buzeroval nebo odsuzoval. Přinejhorším se nám někdo bude smát, ale s tím jsme smíření. Často se setkávám s názorem, že lidem, co jezdí na larpy, v životě něco chybí, a protože to v něm nedokážou najít, aspoň si na to hrají. Moje zkušenost je ale jiná, jde spíš o lidi, kteří jsou přirozeně hraví a chtějí nějak projevovat svou fantazii a imaginaci.

Mluvila jste o koníčku, padlo i slovo subkultura, možná lze ale mluvit také o umělecké formě. Co je LARP?

Klasifikaci se LARP jednoznačně vzpírá. Myslím, že uměleckou formou rozhodně je, možná kdesi na pomezí improvizčního divadla, ovšem bez publika a profesionálních herců. Subkultura spíš ne, protože nám chybějí znaky, které by nás typizovaly, a jsme lidé z velmi různých sociálních i věkových vrstev. I když existuje jádro těch, kteří se vídají i v běžném životě a často jsou si názorově nebo pohledem na svět blízcí.

Jak je larpová komunita rozsáhlá?

Budu mluvit o Praze, tam mám asi největší přehled. Řekla bych, že půjde tak o čtyři sta, pět set lidí, kteří se mu věnují intenzivně. Někým larpem ale prošly určitě tisíce lidí, ačkoli šlo často o jednorázovou záležitost.

Změnil LARP nějak způsob, jakým přemýšlíte o světě? Naučil vás něco?

Svým způsobem ano. Člověk je v rámci těch her nucen více či méně vystupovat ze své komfortní zóny. O to víc, že se tam schází řada spíš introvertních lidí, a larpy jsou postavené na dramatu a konfliktu. A protože my skutečně nejsme herci, stane se, že člověk, v jehož povaze to není, musí představovat postavu, která je mu typově velmi vzdálená – třeba je arogantní, charismatická nebo autoritativní. A ostatní se k němu tak chovají, protože vědí, že tuto postavu představuje. Na té emoci se pak dá stavět, i když vznikla ve hře. Já jsem se díky tomu například zbavila trémy z mluvení před větším množstvím lidí, protože jsem se tomu v rámci larpu nemohla vyhnout. Je to takový bezpečný psychologický trenažér.

Zažila jste někdy v larpu situaci, která pro vás byla otrásající nebo nepříjemná?

Občas jsou ty zážitky takové, že z nich chce člověk utéct. Jeden z nejsilnějších byl v tomto směru asi larp Zusammen, který se odehrával v Sudetech v letech 1935–1945. Půlka hráčů byli Češi a půlka Němci a každý hrál tu druhou národnost. A bylo až mrzivě, jak to prohození perspektiv fungovalo.

Anna Urbanová (nar. 1983) vystudovala bohemistiku a dlouho pracovala jako nakladatelská redaktorka. Byla zakladatelkou a v letech 2019–2023 šéfredaktorkou časopisu Heroine. V současnosti se věnuje PR a komunikaci v jedné pražské technologické firmě. Prvního larpu se zúčastnila v roce 2016 a od té doby jich absolvovala několik desítek. Před dvěma roky se stala jednou z organizátorek larpu založeného na seriálu Battlestar Galactica a podílela se na vzniku několika dalších.

Paměti vysloužilé nestvůry

Od Dračího doupěte k LARPu

Stejně jako u jiných subkultur i v případě české komunity kolem fenoménu RPG a LARP platí, že se začala utvářet hned po pádu minulého režimu zkraje devadesátých let. Na specifické porodní bolesti i radosti, které tehdy provázely „hraní na hrdiny“, vzpomíná jejich přímá účastnice.

VILMA KADLEČKOVÁ

V roce 1990 jsme s mým budoucím manželem Martinem Klímou a pár přáteli udělali to, co tou dobou dělali všichni: založili jsme si nakladatelství. A v něm – taky jako všichni – jsme se chystali dohánět resty z doby vlády jedné strany a vydat něco, co by ještě o rok dříve cenzurou neprošlo. Ovšem nebyly to spisy disidentů. My měli Dračí doupě.

Celý koncept „her na hrdiny“ – čili myšlenka, že by se lidé vžívali do rolí vymyšlených postav a buď jen ve své fantazii, nebo dokonce v kostýmech a naživo svou improvizací ve vymyšlené situaci spoluvytvářeli jejich osudy – je režimu diktatury naprosto cizí. Proto byly v normalizačním Československu v nemilosti i věci tak zdánlivě neškodné, jako je západní fantastika nebo hry.

Hraní na hrdiny

Hry se tak omezovaly na karty a obligátní Člověče. Jediná zmínka o fenoménu RPG, čili role-playing games, který se od počátku sedmdesátých let rozmáhal na Západě, byla noticka v magazínu 100+1 – parafrázuji: „Liga matek proti Dungeons & Dragons! Americká mládež podléhá nebezpečnému kultu!“ Právě tento článek byl prvotní příčinou vzniku našeho nakladatelství. Martin Klíma byl natolik zvědavý, jestli taky podlehne nebezpečnému kultu, že si zmiňovanou hru opatřil; a jakmile se (částečně i jeho přičiněním) politické poměry změnily, chtěl ji vydat. Dvacetiletému studentovi ze střední Evropy ale američtí vydavatelé práva neprodali, takže nezbylo než napsat si hru vlastní.

Dračí doupě bylo první svého druhu v Česku. Zatím neexistovala terminologie pro různé herní mechanismy, a dokonce ani ustálený název pro celý žánr těchto her. Doslovný překlad RPG jako „hraní rolí“ zněl toporně. Razit označení „hra na hrdiny“ se nám zdálo jako lepší volba, protože se tím naznačuje, že ve hře půjde o hrdinské činy a dobrodružství – a fakt, že fráze „hrát si na hrdinu“ má v češtině ještě další význam, tomu dodává špetku nadhledu. Pro vedoucího hry jsme vymysleli jméno Pán jeskyně. Vývoj jazyka ovšem nepřál obrozencům, takže dnes mnozí zůstávají u anglického RPG. A platí to i pro LARP, hraní na hrdiny naživo.

Nové národní obrození

Na počátku devadesátých let tu byl LARP stejně neznámý jako stolní hraní na hrdiny, ale jakmile Dračí doupě otevřelo nový prostor, přirozeně jsme se tím směrem vydali. Hned od začátku jsme se kolem Doupěte pokoušeli budovat komunitu. Byla to doba bez webů a sociálních sítí, takže jsme ke každé hře přikládali

přihlášku do klubu Hexaedr (nazvaného opět obrozenecky První český národní klub hráčů a příznivců her na hrdiny), abychom s těmi, kteří si hru koupili v knihkupectví, navázali kontakt. Přihláška se posílala poštou. A my jsme naopak poštou posílali členům klubový časopis Zlatý drak, ve kterém byla kromě článků i rozšiřující dobrodružství. Hexaedr inspiroval další hráče, aby zakládali kluby a vydávali časopisy – například v Ostravě tak v roce 1993 vznikl Dech draka budoucího organizátora Gameconů a člena Pirátské strany Martina Kučery. Další aktivní skupina byla v Brně: z ní je třeba jmenovat Vladimíra Chvátila, pozdějšího autora kultovní deskové hry Codenames, a výtvarníka Tomáše Kučerovského. Mezi členy Hexaedru se objevili lidé, kteří se pak profesně věnovali hrám (třeba Petr „Jezevec“ Pouchlý, který na tuto dobu vzpomíná v projektu Vladimíra 518 *Kmeny 90*) nebo fantastice (Martin Fajkus, šéfredaktor časopisu Pevnost). Mihli se v něm ale i další, které byste tam možná nečekali: například Václav Švankmajer, potomek známé rodiny surrealistů, nebo Viktor Janiš, dnes renomovaný překladatel. Všichni ale byli v našem věku či mladší. Ze starší generace fanoušků a autorů „vědecké fantastiky“ svět her nikoho nezlákal – a to ani později, když se na conech (conventions) fanoušků fantastiky začaly objevovat programové linie věnované hrám.

Hráči se ale potkávat chtěli. S internetem přes modem a telefonní linku a bez sociálních sítí veškerý společenský život probíhal offline, takže brzy vyvstala potřeba osobního setkání (s jinými hrajícími skupinkami je samozřejmě nutné si vyměnit tipy, jak otrávit draka jedem nastraženým v princezně!) – a s tím i myšlenka, že klub Hexaedr by měl mít svůj kongres: vícedenní sraz spojený s nějakou skupinovou hrou, ideálně Dračím doupětem naživo.

První kongres Hexaedru na Novém hradě u Adamova v roce 1992 skončil organizační katastrofou, způsobenou naší naprostou nezkušeností. Majitelé hradu nás sice původně sami oslovili a nabídli nám, ať u nich uspořádáme něco jako „Dračí doupě v přírodě“, jenže když se ukázalo, že mají přijet čtyři stovky hráčů, vyděsilo je to a donutili nás akci den před začátkem odvolat. Nebyl web, neexistovaly mobily, takže jsme všem posílali z pošty telegramy; jenže mnozí je buď nedostali, nebo ignorovali a přijeli stejně. Načež bloudili po lesích (protože nás nenapadlo, že si spletou značku turistickou s dřevorubeckou) a působili si zranění vlastními meči (protože při první akci tohoto druhu jsme ještě neměli ty správné instinkty, které vedou organizátory k omezení rekvizit na plast a miralon a vůbec měkké věci). Naším hlavním questem byly cesty

na pohotovost a na skvělou hru, kterou jsme měli vymyšlenou, nedošlo.

Další kongres Hexaedru, probíhající v kempu u hradu Rožmberk, už se povedl: organizátoři v roli „nestvůr“ (dnes by se řeklo NPC) v kulisách středověkého fantasy světa verbovali hráče do svých armád a pomocí diplomacie i šarvátek se snažili zvítězit nad konkurenčními nestvůrami. Právě vyjednávání, politika a konflikty v rámci rolí už jsou zřetelnými prvky LARPu, které jej odlišují od klasických táborových her.

A zároveň to k nám přicházelo z jiných stran a ze zahraničí. Při prázdninové cestě do Čech u nás přespával jeden náhodný známý z Norska, fanoušek LARPu, a ten nám poprvé ukázal, jak se hraje komorní kostýmový larp v městském prostředí. Vymyslel zápletku s upíry asi pro pět lidí a nařídil opatřit červené šátky, kterými se budou označovat osoby s prokousnutým hrdlem. Hrál se v nočních ulicích a přilehlé restauraci a obnášelo to mimo jiné obrnit se proti zděšeným pohledům obsluhy, když náhodně zaslechla herní repliky individuů v pionýrském šátku. Další larp, již pro větší skupinu, následovaly: tam už se do organizace zapojil Bob Koutský (který se později na larp specializoval a byl u vzniku uskupení Prague by Night). Otevírali jsme portály do jiné dimenze, řešili vraždy mezi členy tajné sekty, scházeli se v konspiračních bytech kvůli nápoji nesmrtnosti a vykopávali poklad z písku mezi sloupy v tehdy až zázračně opuštěném, nehlídaném a úplně prázdném podzemí pod Stalinovým pomníkem. Zrovna tento larp se konal pátého prosince, takže byl okořeněn občasnými omyly, když jsme mezi kolemjdoucími Mikulášů hledali nestvůry z naší hry.

Dědictví LARPu

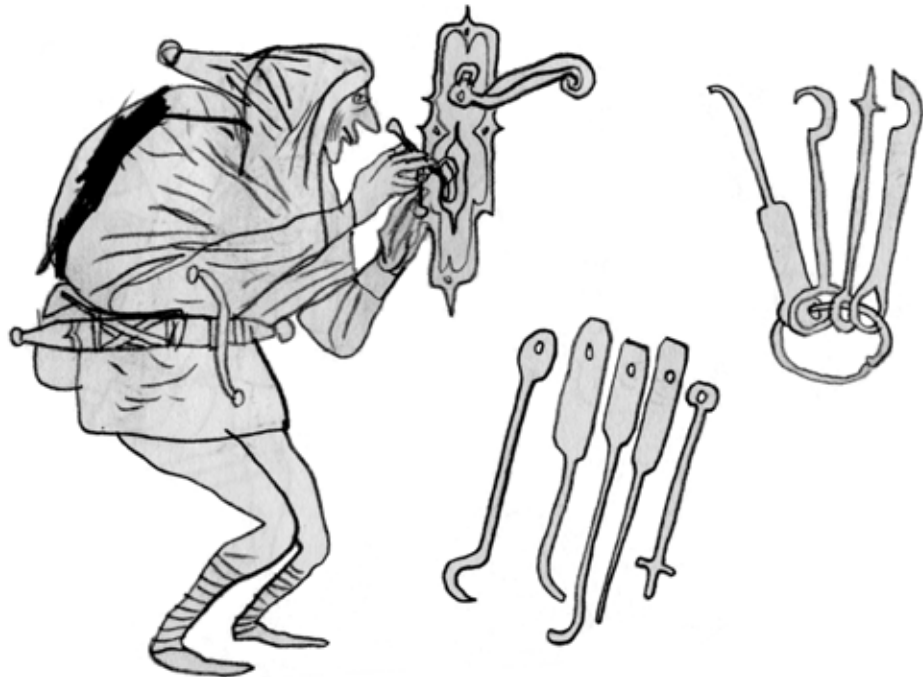
Bylo to kouzlo devadesátých let. Tehdy nás absolutně nenapadlo, že když se plížíme ulicemi s kufříkem falešných peněz a kdosi sebou škube v louži umělé krve, zatímco další od něj prchá s kapslíkovou pistolí v ruce, může to vést k nějakým nepěkným domněnkám a možná přímo problémům. Ubohý kolemjdoucí, jehož jsme umanutě pronásledovali přes Letenskou pláň v domnění, že hraje s námi a je hlavním záporákem, na nás naštěstí nevolal policii. Jenom se snažil utéct.

V dalších letech se fenomén LARPu šířil a povstali noví organizátoři. Nakladatelství Altar se mezitím rozdělilo na dvě větve. Jednu tvořilo „papírové“ vydavatelství, které převzal Martin Kučera z Dechu draka a které pokračovalo v publikování jak samotného Dračího doupěte, tak všemožných doplňků: předpřipravených světů pro Pány jeskyně, například Asterion a Taria, a beletristického zpracování příhod z těchto světů. Martin Klíma naopak založil Altar Interactive, zaměřený na vývoj počítačových her. Jádrem týmu byla brněnská skupina kolem Vladimíra Chvátila, se kterou jsme se předtím seznámili díky Hexaedru, a naše rodina (v té době zatím čtyřčlenná) se kvůli tomu odstěhovala do Brna.

Já svět her opustila úplně. Jednak jsem měla tři děti a práci v redakci, ale především bylo v centru mého zájmu odjakživa psaní knih. V Brně jsem se pustila do psaní ságy *Mycelium* (2013–2022), která nakonec měla osm dílů a vytížila mě na dvě desetiletí. LARP si mě za tu dobu našel jen jednou a letmo: oslovila mě skupina organizátorů, že chtějí udělat larp podle jedné z mých knížek, takže jsem polichocně a s chutí vytáhla sametový plášť a zahrála si v doupěti v lese svou vlastní nestvůru. Taky už je to pár let.

A mezitím LARP objevily naše děti. Nechala jsem je. Pomáhala jsem jim šít kostýmy a vyrábět zbraně a dodnes máme doma pár metrů krychlových larpových rekvizit. Už to tak bude: nákaz LARPem je dědičná.

Autorka je spisovatelka fantasy a science fiction.



Ilustrace Jakub Hrdlička

Larpování a politika

Když život napodobuje hru

Jakým způsobem souvisí LARP s politikou a jak se tyto dva fenomény vzájemně ovlivňují? V poslední době se zdá, že probíhá jakási gamifikace našich životů i politiky, hledání úniku z banální současnosti může být ovšem reakční stejně jako emancipační.

MATĚJ METELEC

Když 6. ledna 2021 zaplavily svět obrázky účastníků útoku na Kapitol, působily zcela absurdně. Kdyby v té době už AI uměla vytvářet fotografie, nejspíš by si řada z nás myslela, že jde o podvrh. Ten dojem byl pochopitelně zkreslující, útoku se zúčastnily stovky lidí, a ne všichni vypadali tak groteskně jako skupinka kolem QAnon šamana, občanským jménem Jacoba Chansleyho. Díky ní však působil pokus o povstání, k němuž vyzval Donald Trump pod záminkou „ukradených“ prezidentských voleb, na titulních stranách webů a novin, jako by se do sídla amerického Kongresu zatoulala skupinka larpistů. Z odstupu je možné říct, že tehdy definitivně skončila politická normalita, k níž patřil ještě Trumpův první mandát. Nejen proto, že neschopnost pohnat Trumpa k zodpovědnosti za lednové povstání se možná ukáže pro americkou demokracii osudovou, ale protože dnes už nikoho nepřekvapí, když politika vypadá jako LARP.

USA today

Protikladem nevyoutovaných larpistů bojujících za Trumpovo právo neuznat výsledek prezidentských voleb je podezření, že LARP představuje v první řadě politika v podání (demokratického) establishmentu: to podstatné se skrývá, skutečným hybatelem dění je „deep state“, proslulé zlovolné spiknutí elit proti obyčejným lidem.

V obou případech lze ovšem mluvit o vlivu zevšeobecnění nerdské subkultury a gamifikace našich životů. Jen těžko si lze představit, že by ještě na počátku minulé dekády bylo zvolání „všechno je to larp!“ srozumitelné. Larpování se nemohlo stát metaforou politiky v době, kdy jeho principy byly známy pouze nemnohým. To se změnilo vlivem popkulturních fenoménů, jako je seriál *Stranger Things* (2016–2025), které učinily z dříve vysmívaného geekovství zdroj specifické coolness.

Gamifikace, která výrazně čerpá právě z klasických RPG, se dnes týká každé druhé aplikace, kterou máte ve svém smartphonu. Zvyšujete si levely, když se učíte s Duolingem, ale také používáním svých chytrých hodinek ve fitku. Jestliže herní sbírání zkušenostních bodů a levelování bylo původně schematizovaným odrazem osvojování a vylepšování dovedností v reálném životě, dnes se perspektiva obrací a život napodobuje RPG. Nerdovská strategie, jejímž cílem bylo uniknout nárokům vznášeným každodenností, počínaje nucenou sebenormalizací v zaměstnání, se přetavila v korporátní kulturu vypisování vytčených a dosažených cílů do „deníku postavy“ v rámci aplikací na sebehodnocení zaměstnanců.

Fašisté a excentrici

Přirovnávat excesivitu krajní pravice k larpování je ovšem přinejmenším nedůsledné. Je sice pravda, že až operetní role-playing byl součástí fašistického étosu přinejmenším od chvíle, kdy italský básník a fašista ante festum Gabriele d'Annunzio v roce 1919 vyhlásil v dnešní chorvatské Rijeci republiku



Politika jako LARP. Foto Gage Skidmore (CC BY-SA 2.0)

Fiume. Nedá se však říct, že by v tom fašismus byl sám. Copak se nepohyboval ve stejném žánru také například „Šílený“ Jack Churchill, příslušník britských Commandos za druhé světové války, který chodil do útoku vyzbrojený mečem a je jediným britským vojákem, jenž během války prokazatelně zastřelil nepřítele šípem?

Antifašistická i fašistická excentričnost, gravitující ke grotesku, sdílí s larpováním distancovaný postoj k současnosti. Tento více či méně explicitní romantismus sám o sobě nemá jednoznačný politický vektor. Jeho možná literárně nejpřesvědčivější vyjádření nalezneme v povídkách a románech konzervativce Gilberta Keitha Chestertona (který ovšem vždy stojí na straně malých lidí proti elitám), ale velmi podobný postoj k dobové současnosti zaujímal také bytostný socialista George Orwell.

Hledání linie úniku z banální současnosti může být reakční stejně jako emancipační. Pochybnosti, které v nás probouzí přítomnost, vedle níž minulost vypadá plnokrevněji a autentičtěji, je nedílnou součástí modernity. Snaha uposlechnout imperativ „žij tady a teď“ končí u hledání autentické minulosti nebo smysluplné budoucnosti, kterou bychom mohli tady a teď simulovat. Larpujeme, abychom se zbavili pocitu neskutečna, jímž na nás působí skutečnost.

Neurčitost spektáklů

Jakákoli politická a společenská struktura je z jistého úhlu pohledu LARP – hrajeme podle pravidel, jejichž dodržování se od nás očekává, abychom dosáhli stanovených cílů. Vždy existují pochybnosti o samozřejmosti a přirozenosti statu quo, a čím jsou větší, tím více je potřeba jejich přirozenost performovat. Kritické množství pochybností pak může vést až k proměně stávajícího řádu. To podle všeho prožíváme dnes. Zdá se, že jsme v devadesátých letech skutečně víceméně

dospěli ke konci dějin – v tom smyslu, že se vyčerpaly možnosti emancipačních revolucí uskutečnitelných v rámci jednoho státu. Prošli jsme s různými odbočkami cestu od oligarchického liberalismu počátku 19. století k demokracii konce století dvacátého, a nyní žijeme v době technologických vizionářů, kterým přijde jako dobrý nápad vrátit se zpátky k feudalismu.

Tam, kde dnes mluvíme o LARPu, bychom dříve hovořili o divadle. Příčinou je nejspíš zdvojená pochybnost o autenticitě. Herec na scéně hrál, aby přesvědčil nás v hledišti, sám ale přitom dobře věděl, že není postavou i že mezi jevištěm a hledištěm je propastný rozdíl. Larpista hraje i sám pro sebe, nejde mu jen o dojem, ale také o prožitek, přestože všichni víme, že je to celé jen jako. Všichni chceme prožít, co to znamená vytvářet dějiny, ale současně tak nějak víme, že si na ně jen hrajeme. Peter Thiel, miliardář snící o temném osvětlení, pojmenoval svou firmu zaměřenou na sledovací technologie Tolkienovským jménem Palantir.

Za laboratoř politického larpování bychom mohli považovat normalizační Československo. Ne kvůli patetickému kontrastu „života v pravdě“ a „života ve lži“, ale kvůli cynickému heslu „oni předstírají, že nás platí, a my předstíráme, že pracujeme“. Přitom však osobní volby v éře dějin bez konce, plynoucí od výročí k výročí, v nichž i členové protirežimních subkultur počítali s tím, že je „to“ na věčné časy, měly svou závažnost. Proti normalizaci se dalo bojovat kulturou excesu. Dnes se za vršící se excesivitou jakákoli představa o normalitě ztrácí.

Bylo by hezké si představit, že na larpizaci politiky lze odpovědět politizací LARPu. Ve skutečnosti však už dávno platí, že „život napodobuje LARP mnohem více, než LARP napodobuje život“. I v tom je ovšem alespoň záblesk naděje: můžeme odehrát svou roli když už ne s grácií, tak alespoň se ctí.

ULTIMÁTUM

Steaky a volkswageny

MICHAL ŠPÍNA

„Evropský parlament postavil Mercosuru do cesty další překážku. Hluboce toho lituji,“ napsal na síti X německý kancléř Friedrich Merz po těsném hlasování, které 21. ledna poslalo podepsanou obchodní dohodu mezi Evropskou unií a Mercosurem k přezkoumání Soudnímu dvoru EU. „Ale nenecháme se odradit. Pokud chceme v Evropě dosáhnout vyššího růstu, neexistuje žádná alternativa.“

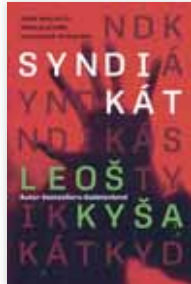
Slova o neexistenci alternativy, spojující se s Merzovou předchůdkyní Angelou Merkel, nejspíš nezazněla náhodou. Dohoda o volném obchodu mezi EU a jihoamerickým obchodním blokem Mercosur – tedy Argentinou, Brazílií, Paraguayí a Uruguayí – v leccem představuje „starou dobrou“ globalizaci z doby před nástupem Trumpa. Na novou geopolitickou situaci, kterou opo-
nenti dohody podle Merze „nechápu“, chce odpovídat starými prostředky.

V době, kdy se Spojené státy snaží EU oslabit, mohla dohoda skutečně představovat pro starý kontinent politickou vzpruhu. K unijnímu HDP měla přidat zhruba desítku procenta (a přibližně čtvrtinu procenta k HDP Mercosuru), což už tak slavné není. Hlasování europarlamentu ale vrátilo Unii ke starým vnitřním sporům. Zjednodušeně se dá říct, že pro dohodu byl politický mainstream, proti ní naopak většina krajní pravice a část levice a Zelených. Ze zástupců Francie a Polska ji však nepodřel nikdo, zejména kvůli ostrým protestům tamních zemědělců. Hlavními poškozenými by ale nebyli evropští sedláci; dovoz jihoamerických zemědělských produktů sice smlouva zbavuje většiny cel, ale omezuje ho poměrně přísnými kvótami. Větší rizika se týkají druhé strany Atlantiku.

Podle tzv. teorie závislosti, kterou už před půlstoletím vypracovali latinskoameričtí národohospodáři, je světová ekonomika systémem center a periferií. Zatímco centra vyvážejí průmyslové výrobky s vysokou přidanou hodnotou, periferie se musejí opírat o export surovin a zemědělských produktů. Obchodní smlouvy, jako je ta mezi EU a Mercosurem, tuto asymetrii upevňují: zpomalují industrializaci periferií a udržují je v pozici dodavatele primárních komodit. Do Jižní Ameriky tak má proudit víc aut, strojů či léků, do Evropy zase víc masa, cukru nebo sóji. Speciálním problémem je pak export evropských chemikálií, například pesticidů, jejichž používání už EU neumožňuje, ale například Brazílie ano.

Pokud jde o dopad na životní prostředí, dohoda by sice pomohla evropským automobilkám, ty však příliš nepomáhají ekologii. Ještě horší je to s často skloňovaným hovězím masem: jde totiž o produkt s extrémními nároky na půdu a vodu a vysokými emisemi skleníkových plynů, k nimž by ještě přispěla námořní doprava přes Atlantik. Možná největší hrozbou je nicméně odlesňování brazilské Amazonie a Cerrada, na které dohoda podle kritiků nemyslí dostatečně, zvláště pokud jde o vymahatelnost pravidel. Rozšiřování zemědělských ploch navíc zejména v Brazílii často probíhá velmi nevybíravým způsobem, který zahrnuje násilí nejen vůči původním národům, ale také aktivistům či nepohodlným novinářům.

„Ta smlouva je nejen neoliberalní, je i nekoloniální,“ poznamenal nedávno brazilský ekonom Paulo Nogueira Batista Jr. I když mnozí z europoslanců poslali smlouvu k soudu ze špatných důvodů, zdaleka nemusí jít o špatné rozhodnutí.



Leoš Kyša
Syndikát
Vendeta 2025, 277 s.

Po úspěšném bestselleru Sudetenland (viz A2 č. 6/2024) František Kotleta opět odložil pseudonym a pod svým občanským jménem napsal povedenou detektivku, jejíž téma je výostně aktuální. Pokud příliš nevidíte do rozvoje umělé inteligence a nerozumíte důvodům bojů proti neomezené AI, přečtěte si Syndikát, protože, jak se píše v poutači na obálce, je to příběh, co se stane. Odehrává se v blízké budoucnosti a pojednává o dvou přátelích, kteří spolu pracují v nepříliš úspěšném start-upu na vývoji zemědělských dronů a nechťně se zapletou do sítě internetových podvodů, jejichž kořeny leží v divokých devadesátkách. Dostanou se na stopu nedávno zesnulého pornomagnáta a programátora Josefa Obořila, jehož firma stále funguje a vydělává, ovšem nikdo pořádně neví, kdo ji vede a jakou činnost vykonává. Syndikát se pohybuje v prostředí, které pomáhalo stvořit současný digitální svět, a vychází z faktu, že hnacím motorem internetu bylo vždy porno: „V době, kdy lidé věřili, že vše na internetu má být zdarma, učili je majitelé pornowebů za obsah platit. Pak to začaly dělat i Financial Times. A netflix byl jen laciná kopie pornhubu.“ Hlavní nebezpečí blízké budoucnosti zde představuje autonomní inteligence, která začne slepě plnit role, definované jejím tvůrcem. Samozřejmě bychom se obešli bez jednoduchých vtípků i erotické scény, v níž se mimo jiné dočteme: „Byla dokonale oholená, takže jsem si zahrál na věličku a začal květinu důkladně opylovat.“ Kyša zkrátka nejde pro humor daleko, avšak i díky tomu stvořil živé postavy, jejichž svérázná souhra a sympatické lúzrovství dobarvuje napínavou zápletku, která má spád a především hlavu a patu, což v našich končinách nebývá zvykem.

Karel Kouba



Luboš Procházka
Láska s příchutí manga
Olympia 2025, 160 s.

Redaktor Blesku, rozhlasový moderátor a „blízký přítel“ Miloše Zemana nebo Karla Gotta vydal svou debutovou prózu. Novela Luboše Procházky, již nakladatelská anotace označuje za „strhující román o hledání nového smyslu života na indonésském ostrově Bali“, znázorňuje duchovní vyhaslost a povrchnost moderního člověka. V autobiografických, deníčkově laděných záznamech nás vypravěč seznamuje zejména se svými vztahovými peripetiemi a krizemi: nejprve líčí rozchod s přítelem a následně krach dvou manželství. Do toho mu umírá otec a milovaný buldoček Jamie. Protagonista přitom není na celých sto padesáti stranách schopen podat byt jediný skutečně pozoruhodný postřeh, myšlenku či náznak sebereflexe. Vidění světa je plně podřízeno zplošťující bulvární optice, vyprávění se hemží adjektivy jako „slavný“, „luxusní“ nebo „drahý“ a vyniká excesivní emocionalitou. Vrchol díla v tomto ohledu představuje scéna, v níž se po rozchodu s druhým manželem hrdina plačtivě dožaduje sil nad hrobem pochovaného buldočka. Autorovu stylistickou zdatnost nejlépe ilustrují dialogy („Tatínku můj, půjdeme si lehnout, ano? Nemůžeš tady takto ležet.“) nebo popisy obdivovaných mužů („Byl roztomilý, krásný, moc hezky se usmíval a opravdu se mi líbil.“). K odvážnému podniku sepsat o svých strastech a cestách na Bali knihu navedla autora biografie Elizabeth Gilbert Jíst, meditovat, milovat (2006, česky 2007). Závěrem se sluší dodat, že na uskutečnění tohoto snu má zásluhu nakladatelství Olympia, jehož šéfredaktorem je jistý Luboš Procházka.

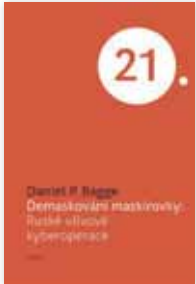
Martin Šplíchal



Zuzana Zadrobílková (ed.)
Spojení jménem Kefer
Trigon 2025, 223 s.

Jméno Jana Kefera (1906–1941) bylo v obecném povědomí dlouhou dobu spojeno zejména s okultním bojem proti nacistickému Německu. Kromě toho, že okultisté vedení Keferem měli magický útok na Hitlera nabídnout přímo prezidentu Benešovi a že se měl odehrávat kdesi na rozcestích v brdských lesích, nevíme nic konkrétního a všechny informace jsou z druhé ruky. To dosud poněkud deformovalo obraz života a díla hermetika, astrologa, překladatele, redaktora časopisu Logos, sekretáře a později i předsedy společnosti československých hermetiků Universalia, a tato kniha se jej snaží připomenout a aktualizovat. Na základě svědectví i archivních dokumentů Zuzana Zadrobílková v datech přehledně zaznamenala život Keferův, jeho ženy Dagmar i jejich nejbližších, a jsou zde zmíněny také ostatní osobnosti českého hermetismu. Časovou osu hermetikova života doprovázejí komentáře jeho syna Reginalda Kefera, Zuzany Zadrobílkové, Lukáše Loužeckého a D. Ž. Bora, a nechybějí zde fotografie i textové přílohy. Kefer se na základě této knihy může jevit jako poněkud nepraktický, nesmírně vzdělaný učenec. Byl oddaným vlastencem a obětavým filantropem, a to nejen v rámci společnosti Universalia, ale i ve skautu – jak píše Lukáš Loužecký, byl „v pozitivním smyslu intelektuálním národovcem“. Osobně si nemyslím, že byl Kefer zatčen kvůli magickým útokům proti třetí říši, ale proto, že svým dílem i osvětovou činností dodával lidem naději. Byl zavražděn v koncentračním táboře Flossenbürg a jeho uklidňující dopisy rodině, které jsou v textu v ostrém kontrastu s popisem skutečného stavu věcí, patří k nejsilnějším momentům knihy. Cenný svazek!

Eduard Štěpař



Daniel P. Bagge
Demaskování maskirovky. Ruské vlivové kyberoperace
Přeložil Aleš Valenta
Academia 2025, 183 s.

Demaskování maskirovky (ruské vojenské doktríny využívající klam v informační a psychologické válce) není ani tak kniha v běžném smyslu slova, jako spíše studijní materiál pro politiky a vojáky, kteří se chtějí seznámit s problematikou ruských vlivových operací v elektronickém prostoru. Daniel P. Bagge v minulosti působil v Národním úřadu pro kybernetickou a informační bezpečnost a podílel se na strategii české kybernetické bezpečnosti. Publikace vyšla anglicky již v roce 2019 a jejím těžištěm je rozbor ruských strategických dokumentů z prvních dvou dekád 21. století. V tomto ohledu je dnes nepochybně zastaralá. Baggeho přístup však není jen popisný: klade důraz na kontinuitu analogových a elektronických operací a upozorňuje na jejich hluboké zakotvení v ruské vojenské a zpravodajské tradici. Z analyzovaných dokumentů je zřejmé, že Rusko se domnívá, že čelí informační válce, a proto vlastní kybernetické útoky chápe jako symetrickou odpověď. Individuální preference v tomto modelu nehrají zásadní roli, jelikož ruské informační operace cílí především na skupiny, které zjednodušeně označujeme jako „dezoláty“ či „antisystémy“. O to méně přesvědčivě pak vyznívá závěrečná Baggeho apelace na zvyšování individuální resilience. Podlehnutí maskirovce totiž zpravidla není osobním selháním, ale důsledkem širšího společenského a politického kontextu. Účinný boj proti informačním hrozbám lze proto vést pouze na této úrovni – nikoli jejich individualizací do nespočtu izolovaných bitevních polí.

Matěj Metelec



Saša Filipenko
Kremulátor
Přeložil Jakub Šedivý
Audiokniha, Témbr 2025

Kremulátor je román běloruského spisovatele Saši Filipenka, který v současnosti žije ve švýcarském exilu. Hlavním hrdinou je Petr Iljič Něstěrenko, ve třicátých a na začátku čtyřicátých let vedoucí moskevského krematoria, v němž byly přes den spalovány ostatky běžných zemřelých a po nocích likvidovány mrtvolý zavražděných nepřátel státu. Vyprávění se skládá z několika výlechů, jimž je Něstěrenko podrobován poté, co byl sám obviněn z nepřítelství vůči Stalinovu režimu. V audioknize protagonistu namluvil Saša Rašilov. Ten hrdinu pojal jako životem unaveného muže, jenž toho prožil už příliš na to, aby se bál vlastní smrti. Trochu připomíná Karla Kopřkringla z Fuksovy novely Spalovač mrtvol, známé především díky filmové adaptaci s Rudolfem Hrušínským. Něstěrenko vyšetřovateli vypráví o bouřlivých okolnostech svého života, který strávil v různých světových městech, aby se nakonec vrátil do Moskvy za ženou, do níž se zamiloval. Samo vyšetřování je přitom kafkovsky neurčité, neboť protagonista netuší, z čeho je vlastně obviněn. Rašilov ve své roli monotónním, znuděným hlasem hrne na posluchače nejen jednotlivé události Něstěrenkova života, ale také hrůzy stalinistických čistek, kdy byly v rámci zefektivnění vražedné mašinérie prováděny hromadné popravy výfukovými plyny v uzavřených korbách nákladních automobilů. Ve zvukovém zpracování knihy se objeví ještě hlasy Kryštofa Krhovjáka, Magdalény Borové a Miroslava Hrušky, takže audiokniha v režii Petra Mančala působí téměř jako dramatizace.

Jiří G. Růžička



Čtyři matky (Four Mothers)
Režie Darren Thornton, Irsko, 2024, 89 min.
Premiéra v kinech 29. 1. 2026

Edward napsal debutový román pro mládež o tom, jaké je pro gaye vyrůstat v katolickém Irsku. Díky sociálním sítím se z něj postupně stává senzace, vzbudí zájem amerických nakladatelů a měl by vyrazit do zámoří na turné, které by podpořilo uvedení knihy na tamním trhu. To, co by mohlo působit jako splnění sen a zadostiučnění pro nerozhodného, frustrovaného irského spisovatele, je však jen dalším tlakem, který se přidává do sbírky jeho neuróz. Edward se stará o svou jednoosmdesátiletou matku, která je po mrtvici němá a odkázaná jen na své pichlavé pohledy a umělý hlas vycházející z jejího iPadu. Představa, že by Edwarda nechala na dva týdny odjet do Ameriky, se zdá naprosto nereálná. A určité nepomůže, když se jeho tři gay kamarádi rozhodnou, že si k němu na víkend odloží své obdobně nemohoucí matky, aby mohli vyrazit na Pride do exotické země. Čtyři matky jsou remakem italského snímku Sváteční oběd (2008) a původní komedii rozšiřují o queer perspektivu. Snímek otevírá mezigenerační pohled na gay tematiku – přestože vypráví o lidech, kteří už mají coming out dávno za sebou, zachycuje jistou hořkost a nepochopení v rodinách, k jejichž dysfunkčnosti vede mnohem více důvodů než to, že potomek není hetero. Jenže i přes několik působivých scén je vše rámované v hůu „feel good“ komedie, která až příliš násilně mísí humorné eskapády se závažnějšími motivy. A až příliš bezpečně kráčí pro své pointy.

Tomáš Stejskal



Carlo Goldoni
Sluha dvou pánů
Činoherní studio, Ústí nad Labem, psáno z repízy 18. 12. 2026

Po Oidipovi a Vojckovi v režii nového uměleckého šéfa Michala Háby uvedlo Činoherní studio další klasiku všech klasik. Šimon Spišák spolu s téměř celým ansámblem nastudoval nejslavnější dílo commedie dell’arte. Přestože režie zpočátku působí mírně toporně a diváka zaujmou především okázale barevné kostýmy Petry Vlachynské, postupně jej strhne nečekanými gagy, často trefujícími hranu komediální absurdnosti. Hlavní role soucit i sympatie vzbuzujícího Truffaldina se brilantně ujala Marie Machová. Je proto až na škodu, že její fyzicky náročný výkon místy zaniká v plejádě záměrně komicky přepjatých hereckých kreací kolegů. Spolu s metaforicky pojatou drínou se po většinu představení vytrácí i zamýšlená akcentace napětí mezi sluhy a pány, která se naplno prosadí až v samotném závěru. Jako v obou předešlých inscenacích zde dramaturgie nakládá s klasickým textem s důrazem na levicová témata. Vedle feminismu je to především otázka práce, nahlížená skrze Hegelovu slavnou figuru pána a raba a zejména její kritiku – Marxovo „převrácení z hlavy na nohy“. Je třeba uznat, že se tvůrcům, k nimž patří i dramaturgyně Veronika Linka, tentokrát daří hořké levicové kapky dávkovat s větším citem, takže při polykání tolik neštípou. Otázkou však zůstává, zda třetí premiéra sezony nemíří až příliš podobným směrem. Spišákových rukopis je totiž od Hábova téměř k nerozeznání. Uvidíme, zda se v trochu jiné poloze představí Hába s adaptací Čapkovy Války s mlky, anebo žádanou změnu přinese Martin Modrý s dramatem Fuenteovejuna.

Štěpán Truhlařík



Josef K.
S65
LP, 100Holes 2025

Pět let po debutu Linka B, vzniklém při cestování metrem, se loni Josef K. vydal z undergroundu příměstskou linkou S65 mezi panelové domy, ale i lesy, řeky a skály. Své skills, které vypiloval v kolaboračních projektech DRO a BODEGAS, uplatnil jak v rapu, tak v minimalistické trapové produkci. V rozhovoru s Opakem Dissu přiznal, že nejlépe se mu beaty skládají venku nebo právě ve vlaku, kde ho omezený čas nutí tvorbu zbytečně nekomplikovat a reagovat na okamžitá políbení múzy. Také řádky jeho textů prý lecky vznikají v autobuse zároveň s demonahrávkami flows, jež pak předělává ve studiu (v případě tracku Silnice 6002 ale Josef K. ponechal zvuk v původním znění, aby poodhalil oponu svého tvůrčího „Procesu“). Největší předností pražského hudebníka zůstává storytelling a rapové momentky, k nimž je na české scéně těžké najít obdobu. Vedle klasických songů o životě v hoodu, graffiti a vaření (ať už návykových instrumentálů, nebo polévky s ufiknutým kouskem prstu) se rapper v písních jako Místo bytu bágl, Kolektivní vědomí či Na horách hlásí k trampování – a ve skladbě Šicí stroj zazní: „Rychlošipství v rapu, Foglar ghetto edice.“ Ať už se Josef K. se svým spolupracovníkem Sosrem pouští do kryptického pátrání v Záhadě v Cuence, nebo si jen na loopu od Voodoo808 stěžuje na souseda, ukazuje, že co do humoru mu mezi jeho generačními soupevníky stačí snad jen spříznění Pyraboyz nebo Šegy. Akorát ne právě invenční hříčka „V jednotě je síla, proto nakupuju v COOPu“ by se nemusela opakovat.

Petr Uram

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRY ABARET FREDA BRUNOLDA 2026

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

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

S pojmy empatie, péče nebo bezpečný prostor se dnes operuje v nejrůznějších souvislostech. Původně terapeutický jazyk se proměnil v obecně sdílený rámec pro hodnocení uměleckých děl, veřejných projevů i způsobů vyjádření nesouhlasu. Nejde přitom jen o zvýšenou citlivost vůči zranitelným skupinám, ale i o změnu pohledu na to, co je považováno za legitimní reakci. Ironie, nadsázka nebo hra s významy se v tomto nastavení mohou snadno proměnit v problém, protože nejsou dostatečně „pečující“.

Zmíněný posun je patrný i v recepci komiksu Hovoří Pythie, který s nadhledem zkoumá naši posedlost sebezdokonalováním. Jeho autorka Liv Strömquist dává počátek masového zájmu o recepty na životní štěstí do souvislosti s astrologií. Kateřina Bártková na webu iLiteratura knize vytýká, že se k tématu horoskopů vyjadřuje s pohrdáním a že nereflektuje důvody, proč je astrologie často považována za ženské téma. Dokonce tím prý reprodukuje misogynii. K astrologii, která je v komiksu zmíněna pouze jako jeden z mnoha způsobů, jimiž se moderní subjekt učil chápat štěstí coby osobní projekt, se tak v recenzi přistupuje jako k citlivé oblasti vyžadující zvláštní ohledy.

Právě tady se ukazuje ambivalence terapeutického přístupu. Péči o duševní zdraví se sice konečně dostává oprávněné pozornosti,

jenže pokud se pečující přístup stane normativním požadavkem, vzniká nebezpečí tunelového vidění: nadsázka zraňuje, nesouhlas značí nedostatek empatie a humor je vnímán jako necitlivost. Terapeutický jazyk přitom nepůsobí represivně sám o sobě. Problematickým se stává ve chvíli, kdy se vydává za univerzální měřítko, jímž se posuzuje veškerá kulturní produkce. Umění je pak redukováno na materiál pro testování správně nastavené citlivosti, v němž není místo pro napětí ani význačnost.

Olga Pavlova

Pokud bych měl kategorizovat své chování na sociálních sítích, napsal bych, že je spíše introvertního charakteru. Vlastní obsah sdílím zřídka, neúčastním se ideových bitev pod příspěvky a čím dál zdrženlivější jsem i při udílení lajků. Nejintenzivněji (a taky nejtělesněji) jsem svou přítomnost na sítích doposud prožíval při dopaminových záchvatech – například když jsem se nahlas smál či ronil slzy u krátkých videí, na nichž si lze snadno vytvořit závislost.

Moji ležérní existenci ve světě sociálních médií narušily nedávné události v USA. Souběžné pocity vzteku a lítosti mě přiměly sdílet video z protestů v Minneapolisu zachycující incident, během nějž agenti ICE zastřelili Alexe Prettiho, a doprovodit ho krátkým komentářem. Video vyvolalo vesměs soucitné projevy, ale dočkal jsem se i reakce od jedné známé z dřívějška, která postup zmíněných složek schvalovala a naopak popírala oprávněnost občanského odporu. „Tak s touhle fašistickou ignorankou se rychle rozloučím,“ blesko

mi hlavou a byl jsem rozhodnutý potrestat ji exkomunikací.

Mé zkratkovité jednání ale přemohla zvědavost. Jak to vlastně myslela? Co ji k takovému názoru vede? Pustil jsem se s dotyčnou do konverzace a postupně jsme se dotkli její frustrace z přehlcení informacemi i potřeby klidu a řádu, probrali jsme problematiku kontextu při komunikaci a nakonec jsme se shodli na tom, že určitá forma občanské neposlušnosti je ve společnosti čas od času potřeba. Tak aspoň drobný úspěch... Čelit vzestupu krajní pravice a pronikání fašismu do mainstreamu v míře, jaká pro mě byla až donedávna nepředstavitelná, je náročné a frustrující. Pořád si ale říkám, že primárním nástrojem společenské kultivace je dialog. A pokus o něj by měl předcházet jakýmkoli razantnějším krokům.

Ondřej Nešetřil

Menšinová hudba se na stránky mainstreamových médií zpravidla nedostává. Francouzské experimentální scéně se to začátkem ledna povedlo, není ale žádné překvapení, že pozornost deníku Libération přilákalo něco úplně jiného než hudba. Předčasně ukončený koncert v klubu Sample na pařížském předměstí Bagnolet ukázal, že k tomu, aby se okrajové kulturní oblasti dostalo publicity, stačí dvě věci: zdvižené pravice a oheň.

Součástí akce ze série French Deposition byla připomínka významné a zároveň značně kontroverzní postavy francouzského undergroundu. Jean-Charles Delarue, který zemřel v únoru roku 2023 ve věku 43 let, proslul nejen svými

hudebními aktivitami, ale také sebevedeckým životním stylem, s nímž se pojily četné skandály a provokace. A právě na tuto stránku jeho osobnosti odkazovala improvizovaná performance, jejíž součástí bylo opakované hajlování. Část publika, zejména mladší lidé neznalí kontextu, si intervenci vyložila jako podporu nacismu a ostře se proti těmto projevům ohradila. Napjatou situaci se sice pořadatelům podařilo dočasně uklidnit, jenže dalším vystupujícím byl argentinský hudebník Leandro Barzabal, který si při svých performancích zcela nemetaforicky zahrává s ohněm, a plameny na scéně přiměly vedení klubu k ukončení koncertu a nevybíravému vyklizení klubových prostor.

Vyhrocená situace vypovídá především o tom, jaké důsledky může mít slepota vůči kontextu. Dotčená část obecnosti si mohla uvědomit, že ne každý, kdo použije nacistický pozdrav, nutně musí být nácek (apropriace nacistické symboliky má v hudbě dlouhou tradici a konečnou i hloupý a nemístný vtip je stále jen vtip, jakkoli může zraňovat). Hajlujícím aktérům zase mohlo dojít, že jejich performance může být nepochopena – doba se proměnila a s ní i významy a dopady provokativních gest. Oheň je v tom vcelku nevinný, ale jasně – kde zlověstné plápolají plameny, tam těžko může vzniknout safe space. A skuteční náckové? Ti se nad podobnými konflikty určitě královsky baví. Jediný, kdo z celé události vychází jakžtakž důstojně, je nakonec Jean-Charles Delarue: vzbudil rozruch, aniž by musel být fyzicky přítomen. Dobře pro něj.

Jan Klamm