

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
18. 2. 2026 ROČNÍK XXII
ADVOJKA.CZ
CENA 69 Kč

4

SAPFICKÁ KULTURA

Illustrace Alexey Klyuykov, 2026
ISSN 1803-6635



rodinné drama Jima Jarmusche

komiks Oskar Ed: Můj nejlepší přítel

Ženská práce Pavla Klusáka

skejtový urbanismus

rozhovor s Jackem Halberstamem

editorial

V jádru tohoto čísla, věnovaného fenoménu dykes a současnému queer pohledu na sapfickou kulturu, stojí osoba a dílo teoretika Jacka Halberstama, jenž zformuloval koncept „ženské maskulinity“. Tímto termínem pojmenoval maskulinní projevy těch lidí, jimž společenská norma maskulinitu nepřipisuje, či přímo odpírá a zakazuje. Zásadní představitel lesbian studies se ve své knize Female Masculinity ptal, čím to je, že na rozdíl od mužských projevů feminity – ať už v gay komunitě, nebo mezi cis hetero muži – zůstává maskulinita lidí, kteří byli socializováni jako ženy, opomíjená jak popkulturou, tak akademickou reflexí. Jak to, že známe drag queens, ale ne drag kings?

V době, kdy se nejen v kultuře čím dál zřetelněji projevuje „hluboká nespokojenost s binárním systémem genderové klasifikace“, je tato otázka – jakkoli ji Halberstam formuloval už před třiceti lety – mimořádně aktuální.

Téma iniciovali Albi K., Michaela Rumpíková a Iryna Zahladko, s nimiž sdílíme přesvědčení, že je záhodno, aby se i tuzemské čtenářstvo seznámilo s queer metodologií reflektující periferní, zneviditelněné či „nezdravé“ formy maskulinity, jež stojí v opozici proti tradičním patriarchálním hodnotám, a prostřednictvím tematických textů nahlédlo do halberstamovského „bestiáře“ performativního mužství.

Anglický výraz „dyke“ se původně používal jako hanlivé pojmenování pro „příliš maskulinní“, sebevědomé, drzé či agresivní lesby. Ty si ho ale začaly hrdě přivlastňovat a v jazyce současných queer komunit už inkluzivně označuje mnohem pestřejší skupinu – nejen lesby, ale všechny sapfické trans či nebinární lidi. Aktuální číslo se ovšem primárně



Ilustrace Edwarda McKnighta Kauffera na obálce prvního vydání Orlanda Virginie Woolf

nevěnuje vymezení (tak jako tak značně fluidní) identity dykes, ale především odkrývání jejich historie a kultury.

Tematické texty pojednávají mimo jiné o ukradených dějinách lesbického umění, o hledání estetiky queer literatury, o nových formách solidarity, o „selhání“ jako podvrtné strategii, ale také o komodifikaci příběhů tematizujících queerness. Intimním způsobem nám sapfickou zkušenost přibližují ukázky z poezie Luz a Mellanie Kašjak. Zároveň si ale spolu s Jackem Halberstamem připomínáme, že „trans a queer lidé nejsou jednotná, ale názorově polarizovaná skupina“.

Přejeme podnětné, niterně tříštivé čtení!
Redakce A2

z obsahu

- 4 Krádež století. Sapfické dějiny literatury / Iryna Zahladko
- 5 Mezi řádky a po okrajích. Queer literatura, která se nepodřizuje mainstreamu / Jája Staněk
- 6 Maličkosti, které zraňují. Radclyffe Hall aneb Kdo se bojí Studny osamění? / Elizabet Kovačeva
- 7 Z kolika snů je složena Alžběta? Identita a fikce v románu Milady Součkové / Petra Martanová
- 8 Odchod je nalezení jiného místa. Druhá sbírka Pety Stach / Olga Wawracz
- 9 Labyrintem imaginace. Samota a monstra v novém komiksu o Oskaru Edovi / Tomáš Stejskal
- 9 Literatura není unavená / literární zápisník Šárky Grauové
- 10 Renesance v malém měřítku. Inscenace mladých loutkářských souborů / Dominik Rathan
- 11 Nevejdeš dvakrát do téže rodiny. Vztahy a prázdnota v novince Jima Jarmusche / Antonín Tesař
- 12 Dělnice popu. Emancipační příběhy hudebnic podle Pavla Klusáka / Petr Uram
- 13 Skončí sranda studentská. Poslední album projektu Vojtěcha Grabače Pokoj25 / Kamila Schewczuková
- 13 Zabíli Kurta, parchanti! / hudební zápisník Jana Klamma
- 15 Moje poslání je být lesbou. Maďarský kolektiv Bláz / Dorottya Poór
- 19 Nežne ma ostrapuješ. O trans* feminite a maskulinite / Sabrina Katonoff, Albi K.
- 20 Maskulinita bez cis mužů. Aktualizace Halberstamovy „ženské maskulinity“ / Saba Vassileva, Magdaléna Michlová
- 22 Selhání jako strategie odporu. S Jackem Halberstamem o trans identitě a potřebě spolupráce / Albi K., Michaela Rumpíková
- 24 rozevláté gesto – naléhavé dopisy / Mellanie Kašjak
- 25 deleuze vynalézá háčkování / Luz
- 26 Skejťový urbanismus. Co nám skateboarding říká o městské krajině? / Marek Kroupa
- 28 Je Werther ikona, anebo cringe? Úvahy nad možnostmi nového romantismu / Berenika Čejková, Ema Švingerová, Tobiáš Ulovec

Sapfó



Lásku k tobě jsem dávno již cítila, Atthido,
tehdy ještě, když kvetoucí pannou jsem bývala;
malou dívkou ses tehdy mi zdála a nevhlednou...

Erós ochromující mnou zmítá zas,
sladkotrpká ta šelma a nezdolná –

*Ze zlomků v překladu Ferdinanda Stiebitze
vybral Michal Špina*

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
4. BŘEZNA 2026

Růžové sny a limity propadu

PETR FISCHER

Myslí to možná dobře, ale zatím všechno vypadá spíš hůř než lépe. Nový ministr kultury Oto Klempíř, nominovaný za stranu Motoristé sobě, jako by se nakazil nemocí, která postihla snad všechny členy tohoto zvláštního politického hnutí. Všichni trpí marketingovým velikášstvím – dokážou vykreslit své záměry a jednání v různých barvách, ale realita zůstává přinejlepším šedivá. Rozpor mezi mohutným chtěním a reálnými dopady dělá z ministra Klempíře bezmála romantického hrdinu. „Já jsem všechny své požadavky na rozpočet odevzdal, tak snad budou naplněny,“ řekl například v době, kdy se chystal nový státní rozpočet, a zdůraznil přitom své odhodlání bojovat za „lidi v kultuře“. Následně se ale ukázalo, že na ministrovy požadavky nikdo nereaguje a že rozpočet v „kapitole Kultu-ra“ přijde bezmála o čtyři miliardy korun.

V politice platí, že krásná slova jsou fajn, ale nepočítají se. Berou se jen výstupy, konkrétní činy, nikoli záměry a plány. Politika je plnění slibů, ne jejich líčení a sepisování. Když už máte moc, čeká se, že ji také k něčemu užitečnému použijete. A to bez peněz dost dobře nejde. Ostatně politický vliv roste právě s objemem financí. Ten je v případě kultury miniaturní, kultura je vždy až na posledním místě a na ministry a strany či hnutí při rozdělování vládních křesel většinou toliko zbývá.

Všichni ministři kultury vědí, že jejich vliv je v rámci kabinetu trapně zanedbatelný, a o to více se snaží zvětšovat vliv ve svém resortu. Většinou tedy nevymýšlejí, jak dosáhnout toho, aby byl kulturní prostor pestrý a bohatě saturovaný, nýbrž uvažují o tom, jak zvětšit svou ministerskou moc. Očekávají pak jistou vděčnost za přerozdělené peníze, případně jdou cestou zdůrazňování funkce kultury jako oblasti společenského zájmu. Ministr Klempíř za krátkou dobu ve funkci už dobře pochopil oba směry tradiční ministerské agendy a pracuje na nich s emocionální intenzitou sobě vlastní.

Bojuje například s „dotačním alibismem“, což zřejmě vychází z jakéhosi svatého přesvědčení, že kultura je nároková oblast, kde

každý, kdo natáhne ruku, dostane od státu peníze na činnost, která ani nestojí za to. Všichni, kdo kdy žádali stát o podporu své kulturní aktivity, přitom vědí, jak komplikované je se k nějaké podpoře dostat, kolik komisí a hodnocení potřebují a jak nevstřícný a výkonově, meritokraticky zaměřený celý systém je. O údajné alibistické štedrosti se rozhodně nedá mluvit.

Z falešného obrazu českého kulturního světa se ovšem snadno vydedukuje, že peníze od státu mají dostávat jen ti vynikající a excelentní. Jenže co to je – excellence? Patří sem ti, kdo jsou každý druhý den v televizi a mají sto tisíc lajků u každého postu? A kdo kulturní excelenci posoudí? Ministr cvičený fungováním světa pop music? Anebo se měřítka výtečnosti teprve stanoví vyhláškou či dokonce zákonem podle jiného kritéria, než je sledovanost a mediální rezonance? A kdo bude měřit?

Ministr nominovaný hnutím, které je libertariánsky přesvědčeno, že každý se má starat sám o sebe, navíc hodlá podporovat uměleckou excelenci, přestože ta si dle volnotržní víry poradí na trhu sama. Dodejme, že excelentní jsou například „tradiční řemesla a folklor jako páteř české identity“, jak se píše v programovém prohlášení vlády. Není snad horšího dotačního alibismu, než je úlitba tomuto druhu národovectví, připomínajícímu nacionální propagandu minulého režimu. „Prostřednictvím mikrograntů zajistíme udržení a rozvoj tradičních řemesel, výrobků a folklorních aktivit...“ Těžko uvěřit tomu, že v minulosti velmi ironický „rapper“ – dnes ministr kultury – mohl něco takového myslet vážně a že pouze nepřepisoval požadavky salonních vlastenců typu Tomia Okamury.

Klempíř je teprve na začátku své ministerské pouti, jeho představy o vládní kulturní misi ale nevyvolávají velké naděje, a to ještě nepřišla řeč na to, jak si ministr představuje proměny médií veřejné služby. Ani tady nenabízí nic, co by stálo za to. Chybí základní představa, zůstává studentské nadšení nováčka v politice a slib, že se nikdo nemusí bát toho, že to u nás dopadne jako na Slovensku. „To se prostě nestane,“ tvrdí



Ilustrace Vít Svoboda

ministr Klempíř. A jeden by chtěl alespoň tomuto slibu uvěřit, když už to nevychází s rozpočtem ani u úvah o smyslu dotační jakožto podpory excelentně vyleštěných výloh národní kultury.

Je pravda, že pokud byl ministr schopen podepsat se pod nicneříkající proklamace v programovém prohlášení, nedá se od této

vlády v kulturní oblasti mnoho čekat. Ale toho „nebudeme jako na Slovensku“ bych se ještě chvíli držel. Limity potenciálního propadu jsou totiž stejně důležité jako růžové sny o cestě vzhůru. Dejme tedy ministrovi s tímto politickým alibi v ruce ještě trochu času. Co kdyby náhodou...

Autor je publicista.

Příběh, jaký od Ruska chceme

ALENA MACHONINOVÁ

Je to už půldruhého roku, co jsem v těch místech na severním okraji Moskvy u lesa s mřížovým pěšínem byla naposledy. Když se s J. domlouvám, že se tam u nich ve čtvrtek večer stavím, zeptá se, jestli ještě vůbec trefím, poslala by mi adresu. A mě ta nevinná otázka zabolí. Čtu v ní, že pro ty, kteří zůstali, jsem najednou cizí; přijíždím ze světa, který by na tehle nejraději zapomněl. Jenže já nezapomínám a jdu ve smluvený den od metra po své vyšlapané trase a proklouznu i těsnou škvírou mezi dvěma vysokými domy, co z rušné ulice vede do tichého dvora. Vědí o ní jen místní, krátí si tak cestu, ale já se teď do ní soukám především proto, abych se ujistila, že i nadále patřím k nim; krátit si cestu nemusím, jdu jako vždy s předstihem. A tak dům J. záměrně minu a pokračuju asi dvě stě padesát metrů k protějšnému dlouhému paneláku o pěti patrech. Zastavím se před ním a pohledem přejíždím po omšelé fasádě, po oknech, která v brzké zimní tmě svítí oslnivě bíle, měkce žlutě, hřejivě oranžově i růzovofialově, a hledám mezi nimi ta, která ještě ne tak dávno patřila mně. Pohyb za jedním z nich, za tím do kuchyně, mi však jasně napoví, že můj

někdejší domov má dnes jiného majitele. A tak se vracím k domu J., je nejvyšší čas.

Vchodové dveře mi někdo ze sousedů podrží a já už zvoním na chodbě před kovovou mříží, která chrání dva byty. Za dveřmi jednoho z nich slyším klapot drápů po kluzké podlaze, a jen co se rozlétnou, vyřítí se na mě Gustav. Funí a nemotorně se vlní radostí. Zestárl a zmírněl. Zato J., která psa odhání, aby mi mohla odemknout mříž, se vůbec nezměnila a okamžitě, ještě na chodbě, mě vtahuje do rozhovoru, který jako bychom přerušily včera. Překotně a vzrušeně mluví o filmu, který právě zhlédla někde na síti. Je sestříhaný z materiálů, které ve škole, v nějaké uralské díře, natočil mladý učitel a vyvezl je ven jako svědectví o „militarizaci ruského školství a společnosti“. „Je to propaganda naruby,“ rozčiluje se J., která je jedním z mála opozičních politiků, co zůstávají v Rusku. A pokračuje: „Ruská škola není totalitní zóna, probíhají v ní mnohem složitější procesy, které vytvářejí prostor pro činnost opravdových pedagogů a které nedovolují jen tak mávnout rukou nad budoucími generacemi.“ Pak vypráví o svém známém, vysokoškolském profesorovi, který si nechal ujít nabídky zahraničních univerzit

a odešel vyučovat dějepis na nějakou obyčejnou střední školu v sousední oblasti. „Teď jednou týdně jezdí několik hodin autem tam a zase zpátky, aby si žáci v nějakém zapadlém městečku mohli poslechnout alternativní názor a rozvíjet kritické myšlení.“ A ještě dodá: „Vím, že takových učitelů v Rusku není málo.“ I já jednu takovou učitelku literatury během své krátké návštěvy Moskvy potkám. Právě jí vypršela dvouletá podmínka, kterou dostala za to, že na jedné z prvních protestních akcí proti válce údajně udeřila policistu. Své žáky učí hledat v literatuře nejen útočiště, ale i zbraň proti podobné státní zvůli.

J. na odchodu slíbím, že se na film *Pan Nikdo proti Putinovi* určitě podívám. Tím spíš, že tam, kam mířím, ho stále ještě hrají v kinech. A záhy mám skutečně před sebou široké plátno a na něm šedivý záběr města schovaného pod olezlým sněhem. Bílé kmeny holých bříz, na obzoru černý kopec, kouřící továrna se změtí rour a dlouhé paneláky o pěti patrech. Ty samé jako ten, který jsem si zvykla nazývat svým domovem. A tak mě okamžitě zaplaví příjemné teplo, i když hlasy, které záběry v angličtině za zvuků balalajky doprovázejí, mluví o apokalypse, o nejspínavějším městě na světě. Ale sám

vypravěč je na mé straně, má tohle všechno kdovíproč rád – i ony paneláky. A já už si říkám, že J. přeháněla. Jenže když se na film dodívám a přečtu si závěrečná zobecňující slova, která šmahem škrtají jakékoli snahy tomu všemu čelit, zbyde ve mně jenom obrovské prázdno. A ptám se, co jsem se ze všech těch sestříhaných nahrávek z hodin patriotické výchovy a dalších oficiálních akcí dozvěděla nového. Podobných videí, kdy se žáci na školním dvoře řadí do tvaru písmene Z nebo píší vojákům pohlednice, je plný internet.

Hrdinovi filmu Pavlu Talankinovi věřím (už pro tu lásku k obskurní městské krajině), věřím i jeho nahrávkám, jen odmítám příběh, který vyprávějí. Je to zoufale očekávatelný příběh, právě takový, jaký od Ruska chceme. A přitom by se týmiž nahrávkami dal vyprávět i jiný. Stačí se zadívat do zaražených dětských tváří, stačí se zaposlouchat do přeskakujících hlasů učitelů. Mohl by to být film o strachu, o pochybách, od kterých je to už jenom kousek k odporu. Ale o tom film není. A tak sdílím rozčilení J., protože podobné svědectví vůbec nic nezmění, jenom nás utvrdí v tom, co beztak víme.

Autorka je rusistka.

SLEPÁ
V KOPŘIVÁCH

Krádež století

Sapfické dějiny literatury

Snad všichni mají v paměti zapsaná slova „Byl pozdní večer – první máj“. Ale co „Chloe měla ráda Olivii“? Lesbické dějiny modernistické literatury byly vymazány, anebo dosud neměly šanci se doopravdy etablovat. Queer spisovatelky a umělkyně tu byly vždycky, jen o nich málokdo ví.

IRYNA ZAHLADKO

Pocit, že mi bylo něco z dějin zlomyslně ukradeno, mě poprvé zasáhl po přečtení knihy *After Sappho* (Po Sapfó, 2022) od Selby Wynn Schwartz – nebo možná už během jejího čtení. V tomto souboru útržků napůl fiktivních biografii žen z počátku 20. století jde výhradně o ženy sapfické a queer. O malířky, dramaticky, herečky, spisovatelky, sochařky, zpěvačky a tanečnice. Jejich životy byly občas – nebo spíše většinou – těsně propletené. Stejně jako jejich tvorba. Autorka uznává, že nefikční přístup by zde kvůli velmi omezenému množství informací o hrdinkách nebyl možný. Co se jí nepodařilo dohledat v archivech, to doplnila; některé situace a dialogy (nikoli však postavy) jsou tedy vymyšlené.

Proč je ale tak těžké tyto informace dohledat? Proč toho zbylo tak málo? A co nám vlastně zůstalo? Snad jen jména jako Virginia Woolf nebo Gertrude Stein. Jak ukazuje Jamie Harker ve svém loňském článku *Paris Was a Lesbian: Women's Liberation and the Re-Queering of Modernism* (Paříž byla lesba. Osvobození žen a „překvíření“ modernismu), tyto postavy jsou dnes vnímány hlavně jako modernistické autorky, nikoli však jako lesbické autorky z doby modernismu.

Dnes už není dost dobře možné jejich sapfický způsob života popírat, ale zmínky o něm jsou většinou letmé. Jde o informaci, která zdánlivě nic nemění. Ale co když mění? Málokdo bere queerness jako jádro jejich identity, a o to méně jako základ jejich tvorby. Pokud se tím někdo zabývá, jsou to jen relativně úzké výzkumné kruhy. Je to velmi *niche* téma a jen čtenářka, kterou to skutečně zajímá a která aktivně hledá, si k němu najde cestu. Stejně jako k informacím o protagonistkách knihy *After Sappho*. Jejich jména v učebnicích vedle Ezry Pounda nebo T. S. Eliota zkrátka nenajdete.

Byly tady

Jestliže se extrémně malý počet žen v dějinách umění do přelomu 19. a 20. století dal jakžtakž vysvětlit tím, že byly v zajetí „Kinder-Küche-Kirche“ nebo neměly přístup ke vzdělání, později už takto argumentovat nelze. První vlna feminismu, vzdělání dcer z buržoazních rodin a větší svoboda žen při volbě vlastní cesty přinesly své ovoce.

Byly tady. Psaly, malovaly, tancovaly, hrály. Milovaly a milovaly se navzájem. Jejich životy a příběhy zůstaly zapsány v biografiích, v knihách vzpomínek, v denících, dopisech a na společných fotografiích. Protože však biografičnost a afektivita v kánonu modernismu neměly místo, byly tyto aspekty vytěsněny nejen dobovým publikem, ale i historiky umění dalších generací. Naštěstí byla alespoň část biografických textů queer modernistek zachráněna v archivech. Za to vděčíme pozůstalým

milenkám, vzdáleným příbuzným a všem těm, kteří v zažloutlých papírech rozpoznali budoucí poklad. To, že jsou tyto materiály skutečně dochované a je jich dost pro všechny, kdo mají zájem, dokládá i množství projektů zaměřených na queer a sapfickou dearchivaci.

Takže tady byly. A bylo jich dost na to, aby chom o nich dnes věděli stejně dobře jako o Jamesi Joyceovi, Williamu Faulknerovi nebo Josephu Conradovi.

Od té doby, co jsem do tohoto tématu ponořená, mívám mnoho různých myšlenek a pocitů, ale ze všech vyvstává jedno a totéž: lesbické a queer postavy byly z dějin umění vymazány. Naše společné dějiny byly vymazány – a s nimi i ty, sestro, kamarádko, tvůrčí kolegyně, milenko.

V mobilu mám jedno partnerské selfie: sedíme hodně, ale opravdu hodně rozesmutnělé v posledním sále vídeňského Belvederu na výstavě *Radical! Women* Artists and Modernism 1910–1950*. Byla tam shromážděna díla umělkyní z celého světa, a nejen toho západního. Modernistky totiž působily i v Egyptě, Pákistánu, Sýrii nebo Turecku. Zastoupeno bylo víc než šedesát tvůrkyň, z nichž jsem podle jména znala asi pět. A to jen díky tomu, že jsem četla *After Sappho*. Proč jsme tedy na té fotce takové smutné? Protože nám byly ukradeny naše dějiny. Byly nám vzaty osobnosti, které nám mohly posloužit jako vzory během dospívání, i umělkyně, na něž bychom mohly navázat ve své vlastní tvorbě.

Někdo by někoho chtěl políbit

Když mluvím se svou cis-hetero kamarádkou o lásce mezi Lesjou Ukrajinkou a Olhou Kobyljanskou (i ony psaly na začátku 20. století), narážím na mírný odpor. O vztahu mezi těmito spisovatelkami víme díky jejich vřelým dopisům, v nichž se navzájem oslovovaly láskyplnými jmény. „Četla jsem i jiné dopisy Lesji Ukrajinky, a když psala bratrovi nebo mámě, znělo to stejně srdečně,“ zpochybňuje mou interpretaci kamarádka.

Podle učebnic a oficiálních pramenů nebyl nikdo z ukrajinského spisovatelstva 20. století ne-cis nebo ne-hetero. Právě to by však mělo být předmětem pochybností, protože je to v rozporu s teorií pravděpodobnosti i sociologickými statistikami. „Někdo by někoho chtěl políbit, pohlédit a tolik mu toho říct,“ psala Lesja Ukrajinka Kobyljanské. Lidé však vyžadují stoprocentní důkaz. Dokud se spisovatelka nevrátí z onoho světa a neudělá veřejný coming out, neuvěří. A i kdyby to udělala, přibyla by v její biografii jen jedna věta, která by se do učebnic stejně nedostala.

„A změnilo by se něco, kdybychom se dozvěděly, že byla lesba?“ začne zase někdo. No ano. Změní to dějiny, do nichž byla vepsána.

Přepisování dějin

Dějiny se přepisují neustále a s jistou pravidelností – po pádu režimů i s novými generacemi historiček a historiků, kteří interpretují minulé události z pohledu současné společnosti. Pokud tedy cítíme alespoň částečné oslabení „režimu“ patriarchátu a heteronormativity, můžeme se připravovat i na reinterpetaci queer dějin. A nemusíme ani čekat, až na to bude připravená celá společnost.

Hannah Baer v knize *Muzeum sebevražd jedné trans holky* (2019, česky 2025) cituje psychiatra a spisovatele, který tvrdí, že soudobé kategorie nemůžeme libovolně přenášet do různých dějinných období. Autorka se zastavuje také u Foucaultova závěru, že pojem „homosexualita“ vznikl až v 19. století. Otázka, zda můžeme osobu žijící v 16. století nazývat gayem nebo lesbou, sice není vyslovena přímo, ale je v textu přítomná. Pokud by to totiž nebylo možné, jak bychom jako ne-cis a ne-hetero ženy mohly psát vlastní dějiny, které sahají mnohem dál do minulosti než jen do 19. století?

Queer časovost není tak úplně lineární. Proto mi pravidelné návraty ke stejným událostem a osobnostem v dějinách připadají spíše jako proces zdravého znovuzakořenění než jako nezdravé zacyklení. Jistě, je problematické předpokládat něčí gender nebo sexualitu jen podle fotografií či dopisů starých sto let. Jenže přesně to se neustále děje, když někdo tvrdí, že Lesja Ukrajinka byla heterosexuální nebo že Emily Dickinson a Sue Gilbert byly jen nejlepší kamarádky. Mnohem problematičtější se zdá být samo výchozí nastavení (presumpce heterosexuality) a fakt, že pro jeho zpochybnění musí být vždy dodán solidní balíček důkazů.

Skoncujeme s takovým dokazováním? Možná to na nás záleží víc, než si myslíme. Co kdyby existoval konsenzus, že ty důkazy nikomu nedlužíme?

Chloe měla ráda Olivii

Těžko si představím někoho, komu by jména Romeo a Julie nic neříkala. Ale komu dnes něco řekne, když zmíním Chloe a Olivii?

„Chloe liked Olivia,“ čte protagonistka *Vlastního pokoje* (1929, česky 1998) od Virginie Woolf ve fiktivní knize autorky, kterou si Woolf rovněž vymyslela. Nikdy předtím její čtenářka nic takového v literatuře neviděla. Je to jeden z klíčových momentů eseje, po němž následuje pasáž o tom, jak byly až do doby Jane Austen všechny ženské postavy v literatuře zobrazovány výhradně skrze jejich vztahy s muži. Neměli bychom si větu „Chloe měla ráda Olivii“ navždy zapsat do paměti stejně jako „Být, či nebýt“ nebo „Byl pozdní večer – první máj“?

I když vás teď historika o Chloe a Olivii zaujme, za deset let si ji pamatovat nebudete. Ale věty od Shakespeara nebo Máchy ano. I před mým zrakem se pravidelně objevují nová a nová jména umělkyní, ale pokud nezačnu pátrat hlouběji, studovat jejich biografie a díla, mluvit o nich a psát, v mé paměti bohužel nezůstávají. Dvě hodiny ukrajinské a dvě hodiny světové literatury týdně po dobu sedmi školních let, tedy celkem zhruba 980 hodin věnovaných z 95 procent píšícím mužům, vytvářejí příliš velkou konkurenci tomu, co si mohu dovolit nastudovat ve volném čase v dospělosti.

Vzít si to všechno zpátky je i proto téměř nemožný úkol. Ještě dlouho zůstanou queer umělkyně modernismu zájmem omezeného počtu lidí, z nichž většinu – nepřekvapivě – tvoří ženy nebo queer lidé. Jejich vědecké úspěchy jsou často zpochybňovány a témata, jimiž se zabývají, nebývají brána jako „opravdová věda“. Zájem o ženy, které tvořily ve stejné době, se stejnou vášní a stejnou kvalitou jako jejich mužští kolegové, je zkrátka pořád ještě *niche*. Jako by znalost jejich jmen, biografie a tvorby byla jen intelektuální kink. Autorka je básnířka, feministka a queer.



Domnēla podoba Sapfó na fresce z Pompejí, cca 60 n. l.

Mezi řádky a po okrajích

Queer literatura, která se nepodřizuje mainstreamu

Proč díla, v nichž hrají hlavní roli queer postavy, nelze automaticky považovat za queer literaturu? A jak by taková literatura měla vypadat? Mainstreamová tuzemská knižní produkce, která se snaží tematizovat hledání identity během dospívání, může při hledání odpovědi posloužit jako negativní příklad.

JÁJA STANĚK



Ilustrace Silvie Vavřínová

Minulý rok jsem byla na stáži v jednom velkém nakladatelství. Pracovala jsem v sekci knih pro děti a mládež a jedním z mých úkolů bylo zredigovat rukopis. Šlo o zavedenou autorku a další z jejích young adult románů podle osvědčeného receptu: dva dospívající kluci se setkají, překonají spolu nějakou – v zásadě nedůležitou – překážku a zamilují se do sebe. Autorka románů je ovšem cis žena a z textu je znát, že postrádá životní zkušenost dospívajících queer kluků.

„Nechápu, proč se čte jenom o klucích,“ říká mi redaktorka, se kterou na editování spolupracuji. O příběhy s jinými queer identitami nebo s trans postavami prý zájem není, nakladatelství nevydalo takový titul ani jeden. Ke zredigovanému rukopisu připojím komentář, co by knize prospělo: mimo jiné zpětná vazba od „sensitivity readers“, větší rešerše a důkladnější porozumění jednotlivostem. Děj se sice odehrává v prostředí taneční skupiny, ale její hrdinové jako by žili ve vakuu mimo popkulturu dospívajících. Především však netematizuje heteronormativitu, homofobii ani vyrovnávání se s queer identitou. Kdyby byl jeden z hrdinů nahrazen dívkou, na příběhu by se nic nezměnilo. Specifické podoby hledání identity v době dospívání, vyrovnávání se s vlastní odlišností a objevování sebe i druhých skrze queer perspektivu zde nahrazuje stereotypní lovestory, která obsahuje všechna klišé spojená s cisheteronormativními vztahy.

Když jsem o pár dní později slyšela jiného redaktora označit LGBTQ+ literaturu za trend přirovnatelný k subžánrům jako romantasy či paranormální romance, bylo mi jasné, že mé poznámky byly k ničemu. O texty s queer hrdiny byl v daném nakladatelství zájem jen v té míře, do jaké bylo možné jejich identity komodifikovat, zploštit a přizpůsobit mainstreamu. Podobný proces ovšem vyprazdňuje všechny určující hodnoty queerness.

Revoluční queerness

V queer literatuře je řada knih, k nimž se ráda vracím – dokážou totiž zprostředkovat specifickou osobní zkušenost. Proč ale jiné romány s podobnou tematikou působí tak ploše a fádně? Rozdíl je pochopitelně v tom, jak autorstvo ke queerness přistupuje. Existence queer postavy totiž z knihy ještě nutně nedělá queer

literaturu. A naopak, kniha nemusí být explicitně queer, aby se dala zahrnout do kánonu queer literatury. Rozhodující je, že promlouvá o zkušenosti s jinakostí, vyloučením a odcizením, o transformaci a hledání vlastní identity. Danou identitu přitom nekomodifikuje, nepoužívá ji jako značku, která se dá prodat, své téma nezjednodušuje, zkrátka nesnaží se podbízet čtenářstvu. Má to i svou nevýhodu: takové knihy nepřitahují davy a musejí o svoji existenci bojovat. Zároveň jim to ale dovoluje zachovat si integritu a revoluční potenciál.

Literatura může být prostorem bezbřehé imaginace, introspekce a reflexe. Dovoluje nám prozkoumat i to, co ve skutečném světě není možné. Proto je tak důležitá pro queer lidi, kteří díky své zkušenosti umějí vnímat drobné signály a číst mezi řádky. Literární queer postava může být prvním kontaktem s novým světem a novými možnostmi, znamením, že to, co prožívám, není izolovaná zkušenost. Queer literatura by zkrátka měla odkrývat novou estetiku, senzibilitu, tělesnost i způsob existence. Jak píše Jack Halberstam v *The Queer Art of Failure* (Queer umění selhání, 2011), queerness se nebojí být frivolní, nebojí se řešit problémy originálními způsoby – a nebojí se ani selhávat. Díky tomu může přicházet s revolučními myšlenkami. Tím, že se nesnaží vyhrát předem prohraný boj s normativitou, má možnost redefinovat, co znamená úspěch, štěstí či osvobození.

Niternost zážitku

Knihy, které mě nejvíce ovlivnily, mají jedno společné: s queerness se pouštějí do dialogu. Nespojuje je určitý způsob psaní, konkrétní téma ani narativní tradice. Hranice queer literatury se mění s tím, jak čtenářstvo čte její motivy a jak na ně navazuje. Některá díla neztrácejí relevanci po generace. Příkladem je román *Orlando* (1928, česky 1994) od Virginie Woolf, o němž jsem se dozvěděla z dokumentu filosofa a genderového teoretika Paula B. Preciada. Aktivistka, umělkyně a spisovatelka Tourmaline se zase vrací k životům trans žen jiné než bílé barvy pleti a ve své tvorbě je oslavuje. Podobně americký aktivista Leslie Feinberg pátral po historii genderově nonkonformních lidí ve své knize *Transgender Warriors* (Transgender bojovníci, 1994). Queer literatura nezapomíná na své kořeny, naopak z nich čerpá svoji sílu.

Za hlavní rozdíl mezi literaturou o queer lidech a queer literaturou tak považuji niternost zážitku, ze kterého druhá zmíněná kategorie vychází, a svobodu objevování, kterou dovoluje. Queer literatura není konformní, nesnaží se být akceptovaná za každou cenu. Je solidární s širokým spektrem identit a životních zkušeností, je z principu intersekcionální a nebojí se stát v opozici k utlačovatelským systémům. Taková literatura je rozšířením a zhmotněním hodnot queer kultury, jejímž cílem je oslavovat vlastní jinakost a kultivovat komunitu.

Nová literární tradice

Když jsem při objevování sebe samé hledala literaturu, která by ke mně promlouvala, nezbývalo mi než obrátit pozornost k té zahraniční. Připadalo mi, že v anglofonním světě vychází mnohem víc zajímavých queer textů než u nás. Skutečnost, že jsme jako queer lidé odkázáni na knihy psané v jiném jazyce a jiném kontextu, ale vnímám jako velkou bariéru. Absence queer hlasů v české kultuře zároveň vede k deficitu i v celospolečenském vnímání. Touto absencí se připravujeme o důležitou část celospolečenské debaty i osobní zkušenosti. Queer lidem chybí ukotvenost, protože neznají vlastní historii a také proto, že si queer kultura těžko hledá místo v psaném jazyce.

Dokud ale zpráva o našich zkušenostech nedolehne mimo komunitu, nebude přístupná většinové společnosti. Cesta k osvobození se od patriarchálního vnímání, cisheteronormativity a genderové binarity je tak pro mnohé těžko představitelná. Proto musíme pro queer témata, jež byla historicky vymazávána, v české kultuře vytvářet prostor. Číst mezi řádky, sdílet vlastní zkušenosti, hlásit se o vlastní místo a učit se od jiných kultur i jazyků. Vracet se do historie a zároveň se nevzdávat utopii. K tomu jsou ovšem potřeba narativy, které destabilizují a otevírají nové možnosti. Knihy, které se nedají redukovat na pouhý trend, ale zakládají se svébytnou literární tradicí. Potřebujeme queer literaturu, která nemluví jen o jedné identitě, ale osciluje mezi nimi, vyhýbá se definicím a oslavuje jinakost navzdory kapitalismu a patriarchátu.

Autor*ka je novinář*ka.

Maličkosti, které zraňují

Radclyffe Hall aneb Kdo se bojí Studny osamění?

I když Virginia Woolf nebyla o literárních kvalitách románu *Studna osamění* zcela přesvědčená, ve své době skandální a soudně zakázaný text její současnice Radclyffe Hall se stal kanonickým dílem queer literatury. Co téměř sto let od svého prvního vydání čtenářstvu ukazuje dobový obraz lesbické lásky?

ELIZABET KOVAČEVA



Gluck: Petr (Mladá anglická dívka), 1924

Román anglické spisovatelky Radclyffe Hall *Studna osamění* (1928, česky 1931) má zásadní význam nejen z hlediska literární historie, ale i pro queer kulturu. Zajímá by nás vůbec tento – dnes už vlastně zcela nekontroverzní – příběh, kdyby nevyprávěl o lásce dvou žen? Právě to je hlavním důvodem jeho kanonizace. Pokud si stejnou otázku položíme z queer perspektivy, uvědomíme si, že heterosexuální literatura může při splnění určitých socioekonomických (nikoli estetických) podmínek poměrně svobodně vzkvétat a nepotřebuje nikomu dokazovat, že má právo být publikována. Naopak *Studna osamění* byla odsouzena jako pornografické dílo, jakkoli se v textu explicitně nemluví o ničem „horším“ než o polibcích.

Muž v ženském těle?

Česky vyšla *Studna osamění* šestkrát. Obálku prvního vydání v edici Symposion navrhl Toyen. Zatímco přebal tohoto vydání uvádí „R. Hallová: Studna osamění“, překlad předmluvy, kterou napsal sexuolog a autorčin blízký přítel Havelock Ellis, autorku misgenderuje („knihu Radclyffe Halla musíme označiti za dílo velmi významné“). Naopak velice dobře si překladatel Vladimír Vendyš poradil se jménem hlavní hrdinky: v originále se jmenuje Stephen Gordon (celým jménem Stephen Mary Olivia Gertrude Gordon, přičemž přidání ženských křestních jmen si dal farář jako podmínku, aby mohla být dívka pokřtěna Stephen). Překlad tedy sice misgenderuje autorku, ale u hrdinky nazývané Stephen Gordonová zachovává mužské křestní jméno. Vydání z let 1948 i 1969 však „inverzi“ hlavní postavy výrazně tlumí a svorně ji přejmenovávají na Štěpu Gordonovou, přestože vycházejí z původního Vendyšova překladu.

Zde uvádím jméno hlavní hrdinky v původním znění: Stephen Gordon. Zároveň vynechávám označení jako „lesba“ nebo „trans“, jelikož jediným výrazem, který autorka v textu k genderové charakteristice hlavní postavy užívá, je dobový, dnes již problematický pojem „invert“ (respektive „inverzní lidé“, „inverze“). Tento termín používal i progresivistický – nikoli progresivní – eugenik Ellis, který „inverty“ pozoroval jako zajímavé objekty výzkumu, čímž napomohl alespoň tomu, že se „inverze“ začala považovat za vědecký fakt, což bylo klíčové pro deeskalaci pronásledování „invertů“ ze strany církve, státní moci i společnosti.

Asi nejvhodnější soudobý výraz by zněl prostě „queer“, ten ale v době vydání knihy teprve začínal opouštět primární význam čehosi zvláštního, podivného či „jiného“ a zastřešujícím označením neheterosexuálů se stal až v následujících desetiletích. Zároveň v souvislosti s protagonistkou nelze mluvit ani o nebinární identitě, jelikož vyprávění je plné černobílých protipólů a sama hlavní postava má ohledně genderové identity zvnitřněné konvenční uvažování „buď–anebo“. Z dnešního pohledu by pro ni sice vzhledem k jejímu sebepojetí byl celkem výstižný výraz AFAB („assigned female at birth“) s tím, že se coby „invert“ revolučně emancipuje, zároveň však v knize převažuje reduktivní pojetí Stephen jako muže v ženském těle, byť s nápadně mužskými rysy, které v okolí vzbuzují odpor.

Bezpodmínečného přijetí se hlavní postava dostává od otce, který si velice přál syna – proto také Stephen dostane předem vybrané mužské jméno. V dětství tak okusí obě rigidní genderové role. Díky pokrokovému otci se jí dostane vzdělání, jezdí na koni obkročmo, a dokonce se účastní honů (matčině nelibosti navzdory); zároveň jí ale až do dospělosti nepovolí ostříhat si vlasy. Když po náhlé otcově smrti dojde k odhalení, že je Stephen zamilována do ženy, nenajde u matky zastání, odchází z domova a usadí se v Paříži. Za války se pak stane součástí ženského praporu, řídí sanitku a ošetřuje raněné vojáky. A také pozná svou životní lásku, Mary.

Když pes cítí gender

Proze, která v podstatě naplňuje žánr bildungsromanu, je často vyčítán přílišný sentiment. Ten ale podtrhuje neurotické vypětí celého vyprávění. Hall používá bohatý a zajímavý jazyk a poutavý životní příběh Stephen má nesporně emancipační potenciál. Méně funkční je vysoká míra autosugesce, personifikace a esencialismu, které zasahují do nehlubších narativních vrstev. Takto je kupříkladu popsáno chování hrdinčina psa Davida na výletě s jejím dávným přítelem Martinem: „David měl tyto výlety rád – měl rád i Martina, ne snad, že by se byl Štěpě přímo zpronevěřil, ale v muži rozpoznával něco dokonalejšího, společníka, který ho plněji uspokojoval. A tato malá zpronevěra, sama o sobě zcela nepatrná, dovedla ranit zcela neúměrně, a Štěpě pak bývalo téměř tak, jako když se k ní před lety nechtěl znát labuťák Petr

„Možná si myslí, že jsem zmetek,“ napadlo ji tehdy, a když teď pozorovala Martina, který házel Davidovi velké klacky, musilo ji napadnout totéž – bylo to zvláštní, kolik všelijakých směšných maličkostí nabylo teď takové síly, že ji zraňovaly.“ Představa, že pes dává před svou paníčkou přednost cizímu člověku jen na základě genderu, se zde fatalisticky předkládá jako neoddiskutovatelný fakt.

Stephen se také postupně utvrzuje v přesvědčení, že je jí předurčen tragický osud a že kvůli své jinakosti nemá právo být šťastná, natož žít se ženou, která by s ní pak musela sdílet osud vyvrhele. Svou partnerku považuje (na rozdíl od sebe) za „normální“ – tedy ne za „inverta“, ale za heterosexuální ženu, která se souhrou okolností zamilovala do muže, kterého našla ve Stephen. Mary sama za sebe v knize nemluví – i jako vedlejší postava ostatně působí silně nepropracovaně. Jelikož se Stephen sebenávistně považuje toliko za nepovedeného muže, přijímá stereotypně mužskou roli a neumožní Mary seberealizaci, dokonce ani svobodný pohyb. Neuvědomuje si přitom, že ji tím utiskuje, ani to, že se sama realizuje jako spisovatelka hlavně díky jmění získanému po rodičích, a nikoli díky své maskulinitě.

Zrádci sebe samých

Dobový kontext přijetí queer lidí zahrnoval celé spektrum postojů – od kriminalizace po tichou toleranci. Ve skutečnosti byl queer život odvislý od majetkových a třídních poměrů. Přece jen se již jednalo o meziválečné období, kdy nastupoval modernismus a viktoriánská přetvářka, která o pár desetiletí dříve dostihla Oscara Wildea, se začínala drolit. Kupříkladu Virginia Woolf – která vydala svou knihu *Orlando* (1928, česky 1929), „nejdelší milostný dopis všech dob“, inspirovaný její milenkou Vitou Sackville-West, ve stejnou dobu, kdy cenzura řešila, zda *Studna osamění* je, či není pornografická – kvůli svým vztahům se ženami nikdy problém se zákonem neměla (je však pravda, že se provdala za muže).

Z korespondence Virginie Woolf vyplývá, že *Studnu osamění* nepovažovala za příliš výjimečnou (a na rozdíl od jejího vlastního zbrklého rozcupování Joyceova *Odyssea* se zdá, že v tomto případě názor nezměnila). U soudu sice byla ochotna Hall podpořit, ovšem pouze ve jménu svobody slova a tvůrčí svobody. Naopak Hall chtěla, aby Woolf u soudu explicitně uvedla, že se jedná o dílo mimořádné umělecké hodnoty, což spisovatelku odradilo. K soudu nicméně nakonec nešla jednoduše proto, že nebyla připuštěna coby svědek. *Studna osamění* byla následně odsouzena jako pornografie a zakázána (stejně jako *Odysseus*) – a i díky tomu se stala známým, pro mnohé kultovním dílem.

V knize se zrcadlí některé protiklady autorčina dramatického a turbulentního života. Hall brala svou spisovatelskou kariéru nesmírně vážně a pečlivě kultivovala určitou estetiku i ve svém vzezření, životním stylu a vztazích. Možná tedy lze její román číst i jako varování, že ostrakizace lidí na základě předsudků a ignorování jejich potřeb i možného přínosu společnosti vede k nezdravým vztahům uvnitř komunity. V tomto ohledu ale větší naději než protagonistka představuje mnohem pragmatičtější a vyrovnanější okrajová postava více pařížských salonů Valérie Seymour: „Pokud jde o ty, kteří se stydí vyznat, kdo jsou, a kteří se raději krčí, jen aby mohli žít v klidu, těmi z nich, kteří měli jisté nadání, Valérie naprosto opovrhovala; prohlašovala je za zrádce sebe samých i svých druhů.“ Knihy o ženské lásce, které vyšly po *Studně osamění*, těmto typům queer žen naštěstí daly větší prostor.

Autorka je anglistka.

Z kolika snů je složena Alžběta?

Identita a fikce v románu Milady Součkové

Vztah titulních postav románu *Amor a Psyché*, klíčového díla Milady Součkové, se transformuje do lásky gymnaziálních studentek ke své učitelce. Podobně jako v mýtu, z něž tato experimentální próza vychází, i zde příběh milostného míjení svědčí především o nelehkém hledání vlastní identity.

PETRA MARTANOVÁ

Román Milady Součkové *Amor a Psyché* vyšel roku 1937 jako druhá autorčina próza, tři roky po debutu *První písmena*. Stejně jako v její další tvorbě je i zde jedním z dominantních postupů přetváření tradičních literárních struktur, a to jak skrze vymezení se vůči nim, tak jejich přijetím. Oproti formálně otevřenějšímu debutu je kompozice *Amora a Psyché* sevřenější, aniž by však autorka rezignovala na experiment s vyprávěním.

Knihla rozvíjí fragmentární příběh neuskutečnitelné lásky dvou dívek, vypravěčky Mileny a její spolužačky Augustiny, k jejich gymnaziální učitelce Alžbětě – lásky postupně se měnící v pohrdání. Součková rozdělila text na tři části: první dvě, nazvané Deník Augustiny a Deník Alžběty, imitují konfesijní žánr, třetí část *Amor a Psyché* deníkovou formu opouští – je realizací románu o Alžbětině matce, jehož sepsání vypravěčka své učitelce slíbila. Závěrečný oddíl má tak charakter *mise en abyme*, jde o román v románu.

Před pomalovanou stěnou

„Augustina stojí, chodí, sedí se mnou před pomalovanou stěnou, které se říká vypravování,“ čteme v románu. Těžiště díla spočívá v aktivitě vypravěčky, která nicméně zpočátku funguje jako zprostředkovatelka cizího příběhu – jako vypravěč-svědék soustředící se téměř výhradně na Augustinu. Brzy se však pozornost obrací k samotné vypravěčce. Postupně zjišťujeme, že narace funguje polyfonně a na několika rozdílných rovinách – osciluje mezi situovaností postavy a perspektivou vševědoucí tvůrkyně textu, k níž se navíc připojuje časový odstup již dospělé vypravěčky, autorky poslední části knihy.

Prožívání a sebereflexe se tak prolínají a zprostředkovatelka mezi nimi plynule přechází.

Zároveň rozehrává hru se čtenářem a postupně naši pozornost stále naléhavěji směřuje k iluzivnosti fikčního světa. Manipuluje se způsobem, jakým jsou jednotlivé situace, časoprostor i postavy podány, a vyvolává otázky po důvěryhodnosti svého vyprávění i po povaze pravdy v literárním textu. Upozorňuje na fikčnost světa příběhu, sebe samu však považuje za „skutečnou“, čímž vytváří zvláštní napětí mezi pojetím díla jako „obrazu skutečnosti“ a jako literárního výtvaru. Povyšováním se nad fikční svět vytváří vypravěčka dojem, že se nachází nad ním, nutně však zůstává uvnitř. Zároveň se tematizuje akt psaní, jako bychom byli přímými svědky vzniku díla, přičemž dochází ke splynutí času vyprávění a času příběhu. Na nejvýraznější antiiluzivní gesto dojde, když se v textu objeví jméno Milady Součkové – i zde však jde o součást hry s fikcí a realitou. I to, co do fikčního světa vstupuje jako zdánlivá skutečnost, je nutně jeho součástí.

Chtíc psát jako on

Koncept postavy, jež v příběhu tradičně funguje jako dějový činitel, Součková přetváří – jednotlivé figury mají výrazně omezené pole působnosti a jsou budovány téměř výhradně skrze vypravěččiny promluvy. Zprostředkovatelka rezignuje na mimetický aspekt postav a ostentativně zdůrazňuje svoji moc nad nimi. Postavy se tak postupně čím dál více podobají loutkám, jejichž jediný úkol spočívá v plnění vypravěččiny libovůle. K narušení identity subjektů díla přispívají také nově se vynořující vrstvy vyprávění, jejichž hrdinové se ukazují být pouhými variacemi prvotních postav, a to

včetně vypravěčky, která získává svou paralelu v mytické Psyché. Jednotlivé vrstvy vyprávění splývají a vedle sebe se ocitají události různých časových i prostorových rovin. Nedochozí však k takové destrukci struktury, aby se děj rozplynul v nekontrolovaný proud vědomí; jde o explicitně odhalovanou hru se čtenářským očekáváním.

Celý děj je uveden do pohybu jedním ze středních motivů díla: láskou Mileny a Augustiny k jejich gymnaziální učitelce Alžbětě. Ta pro vypravěčku zprvu představuje zbožňovaný ideál spjatý s touhou po umělecké tvorbě, neboť psaní představuje možnost, jak se milované ženě přiblížit (skrze slíbený román o Alžbětině matce). Láska se tedy propojuje s vypravěččím vědomím vlastní literární identity. A zároveň souvisí s reflexí pozice ženy ve světě literatury – tvorbu textu si vypravěčka pevně spojuje s otázkou genderu a „ženského psaní“ chápe jako určitou modifikaci, odchýlení od normy, přičemž sama genderové stereotypy současně ironizuje i přejímá. Vypravěččina genderová identita kolísá – od prvotního směřování jmenných rodů postupně dospívá k otázce vlastní autenticity: „Jsem popletena tím, že nejsem mužem, jsem popletena tím, že muži píší o ženách a že já jsem ženou, chtíc psát jako oni, s touhou vyrovnati se jim. Cítím temně kategorický imperativ literatury.“

Svědectví o lži

Ambivalentní vztah k „ženskému psaní“ se pojí s distancí vůči tělesnosti. Jakmile se vztah s Alžbětou začne vychylovat z platonické roviny, vypravěčka reaguje ostrým odmítnutím, které lze číst jako ohrožení její idealizované představy. Mimo to uvažuje nad (ne)morálností své lásky, aniž by její problematičnost explicitně vysvětlila – může narážet na mocenskou nerovnost, Alžbětino pokrytectví či tabuizaci poměru mezi dvěma ženami v tehdejší společnosti.

Zásadní obrat nastává v Deníku Alžběty. Z lásky k ní postupně vystřízlívá jak vypravěčka, tak Augustina, každá to ovšem prožívá odlišně. Zatímco Augustina zůstává chladná, vypravěčka je Alžbětou znechucená. Odmítá nejen její povrchnost, ale i přílišnou stylizovanost a citovost jejich zápisů – postupy, které dříve označila za projevy „ženského psaní“. S narůstajícím odporem k Alžbětě jako by vzrůstala i frustrace ze samotného psaní: „Alžběto! Styděla bych se za způsob, jakým o mně píšete, kdybych jím neusilovala usvědčit ze lži nejen vás, nýbrž i literaturu.“ Zde se znovu ukazuje spjatost vypravěččiny lásky a touhy stát se spisovatelkou, přičemž obě – láska ženy k ženě i spisovatelské ambice – se jeví jako problematické.

Knihla *Amor a Psyché* klade na čtenáře vysoké nároky – představuje hru s vnímáním, v níž musíme na základě poskytnutých informací i vypravěččiny manipulace neustále přehodnocovat své chápání postav a událostí. Smysl v textu nepostupuje hierarchicky ke svému středu; namísto toho dochází k vršení dalších a dalších vypravěčských gest, ilustrací a motivů. Kauzalitu nahrazuje ambivalence, vztah souvislosti a analogie. Text se tak stává prostorem, v němž se hledání uměleckého výrazu neoddělitelně pojí s hledáním vypravěččiny identity. Román zde nefunguje jako uzavřený celek, ale jako jeden z uzlových bodů literární tvorby Milady Součkové, v níž se motivy i postavy vracejí a znovu proměňují – jako postava Alžběty v *Neznámém člověku* (1995) nebo Augustina v *Sešitech Josefíny Rykové* (1981). Právě tato otevřenost a neustálé zpochybňování hranic mezi fikcí a skutečností, vypravěčkou a autorkou dělá z *Amora a Psyché* dílo, které nabízí stále nové významové vrstvy. Nejde o text, který by stačilo „sledovat“, je nutné ho aktivní četbou rozebírat a znovu skládat.

Autorka studuje bohemistiku.



Marie Laurencin: Malířka a její model, 1921

Odchod je nalezení jiného místa

Druhá sbírka Petyi Stach

Poezie Petyi Stach je vnímavá, citlivá i vědomě drzá. Autorka přibližuje osobní zkušenost s jinakostí, diskriminací i zdánlivou nepatříčností. V jejích verších přitom zdaleka nejde jen o manifestaci vlastní identity. Zachycuje niterné, sdílené a starostlivé bytí na pozadí skomírajícího světa.

OLGA WAWRACZ

Druhá sbírka básnířky Petyi Stach *Od svého vyoutování nosím jen boty ve kterých můžu bojovat nebo utéct* je suverénní ve svém stanovisku: je křehce a statečně citlivá a často až mrazivě přesná. Jestliže básnický debut *Tetam* (2023) směřoval k lyrické ambivalenci, do krajiny města a zástavby lesů, nová sbírka – útlá bílá knížka s kresbou dvou kvetoucích rostlin, lahvičky estradiolu a injekční stříkačky na obálce – představuje jakousi její drzou mladší sestru, která se nebojí rýt nožem i do těch nejrigidnějších žláz organismu světa, který nás všechny obklopuje, ale některé z nás může i obklíčit.

Obrazy v zrcadle

Už název sbírky předestírá některé tematické dominanty. Queerness a trans identita se zde stávají optikou, jíž autorka nahlíží nejen na svět okolo, ale i sama do sebe. Nejde však o prvoplánovou ani jednotvárnou poezii. Sbírka přibližuje zkušenost, do které se mnozí neumějí nebo ani nechťejí vcítit. Ona jinakost a nepatříčnost, které instituce naší společnosti queer lidem přisuzují, je v básních pojmenována explicitně: „sérii předkládaných otázek / vám napomáháme / být dobrým člověkem“. Lidskost, něha a osobitá odvaha autorčiných veršů působí skoro jako protilek na fašizující tendence nejen v naší společnosti, jako zrcadlo, v němž se „člověk“ stává jedinou kategorií, na které záleží: „v zaprášeném zrcadle / spolu všechno ladí / jak na starém obraze“. Také však: „ráno se budu vyhýbat zrcadlu“ – protože války kolem nás vrhají stíny i do našeho nitra.

První ze tří oddílů sbírky se zabývá prožíváním vlastní identity, mezerami mezi „já“ a „ty“, „my“ a „světem“ (nebo naopak jejich blízkostí). I zde je queerness implicitním, ale zásadním filtrem, skrze nějž se k nám dostává zpráva o vnímání každodennosti. Vedle hrdosti a odkrývání nových forem spolubytí se však objevuje také všudypřítomná diskriminace, disociace, ztracenost v čase i pocitech, úzkost, dálka, uvěznění... Čas, který se stává neuchopitelným i neúprosným, je tematizován už v první básni sbírky, jež vypráví o společném vnímání něčeho, co nelze vyslovit, ale je to palčivě přítomné: „jediné hodiny jsi odnesla do vedlejšího pokoje“. Později se čas stává kulisou, která dotváří indiferentní šed pozadí: „je to už 140 let / nebo 140 vteřin“.

V místnostech, jež autorka ve svých textech zabydluje, se doslova „přestává dýchat“. Opačují se motivy spánku či usínání, kdy se zdá, že spánek představuje jakousi „demo verzi“ smrti, jako by nevědomí bylo trestem i vykoupením. Nejen obrazy dvou lidí, ale i stopy nesnesitelných emocí či ryzí blízkosti se vpijejí do již zmíněných zrcadel. Ale i v těch nejztracenějších nocích nakonec přichází sen, ve kterém soucit znamená především být sama se sebou: „seběhnou se ke mně mé lišky / aby mi pomohly přežít noc“.

Moře, my, mánie

Druhá část knihy se věnuje „láskám, kvírstvu, soudružstvu“. První dva texty mají dedikace – oba mluví o bezpráví i odvaze, o něčem vzácném a nedoceneném, co snad i my máme v sobě: „Víš, že jsem tady / a obličeje si ošetříme navzájem“. Od nejistého postoje v prvním

oddílu sbírky zde autorka přechází ke konfrontaci a strach a úzkost zůstávají skryty za oprávněným naštváním, vášní a kuráží – z očí se najednou stávají dva objektivy. Péče, starost a absolutní přítomnost, kterou autorka věnuje „svým“ lidem, mají v sobě cosi revolučního. Nejde jen o to ubránit se, ale také odmítnout vše, co nás zahání do kouta.

Statisticky vzato existuje jen málo věcí, které by člověka vystavovaly takovému násilí a diskriminaci jako identita trans ženy. Přesto s ní Petya Stach pracuje jako se sobě vlastní pravdou, kterou nehodlá skrývat a kterou bez omluv a poznámek pod čarou nechává žít, mluvit a kvést. Byly to trans ženy, které stály za Stonewallskými protesty v roce 1969, festivalem Pride nebo tou nejlepší elektronickou hudbou, a jsou to opět trans ženy a queer lidé, kdo utváří hlas aktuálně přicházející literární vlny: „M v mojí občance / znamená medúsa (...) M bude znamenat / moře, my, mánie“.

Queerness zde zaznívá jako hrdé prohlášení, za které se nemusíme a nebudeme omlouvat. Starý řád je ale třeba nejen dekonstruovat, ale také transformovat, budovat nové sítě, jež nám budou skutečnou oporou. Moudrá a trpělivá slova v básních Petyi Stach znějí konejšivě, ale jejich poselství nemůže být naléhavější: „Jsme užovky jsme vážky / pavouci žáby i volavky (...) spolu už nikdy / nebudeme lidmi“. Jakkoli se autorka nebojí přímoharosti („když se ptáš tak ano – / pořád mi stojí / dost na všechny úřední úkony“), někde v nitru přetrvává ta křehkost, laskavost a starost, která z nás dělá cítící bytosti, ať už jde o člověka, užovku nebo lišku: „Kličkuju jako liška schovávám se (...) utíkám zase i vlastnímu tělu (...) umíš se pohlídit a obejmout?“

Kde se všechno třpytí

Na ostrážitě otázky dosud nastíněné ve sbírce odpovídá poslední oddíl („pro Denisku“) afirmací. Pevným objetím. Témata z předchozích částí zůstávají relevantní – i zde je nejistota, i zde je konstrukce nového světa, i zde zůstává pohled z očí do očí. Je v něm však cit, který už neobjímá celý svět, ale je věnován adresátce milostného dopisu, jež tyto básně tolik připomínají: „Až se potkáme znova poprvé / chtěla bych ti vidět v očích / co miluješ ty“.

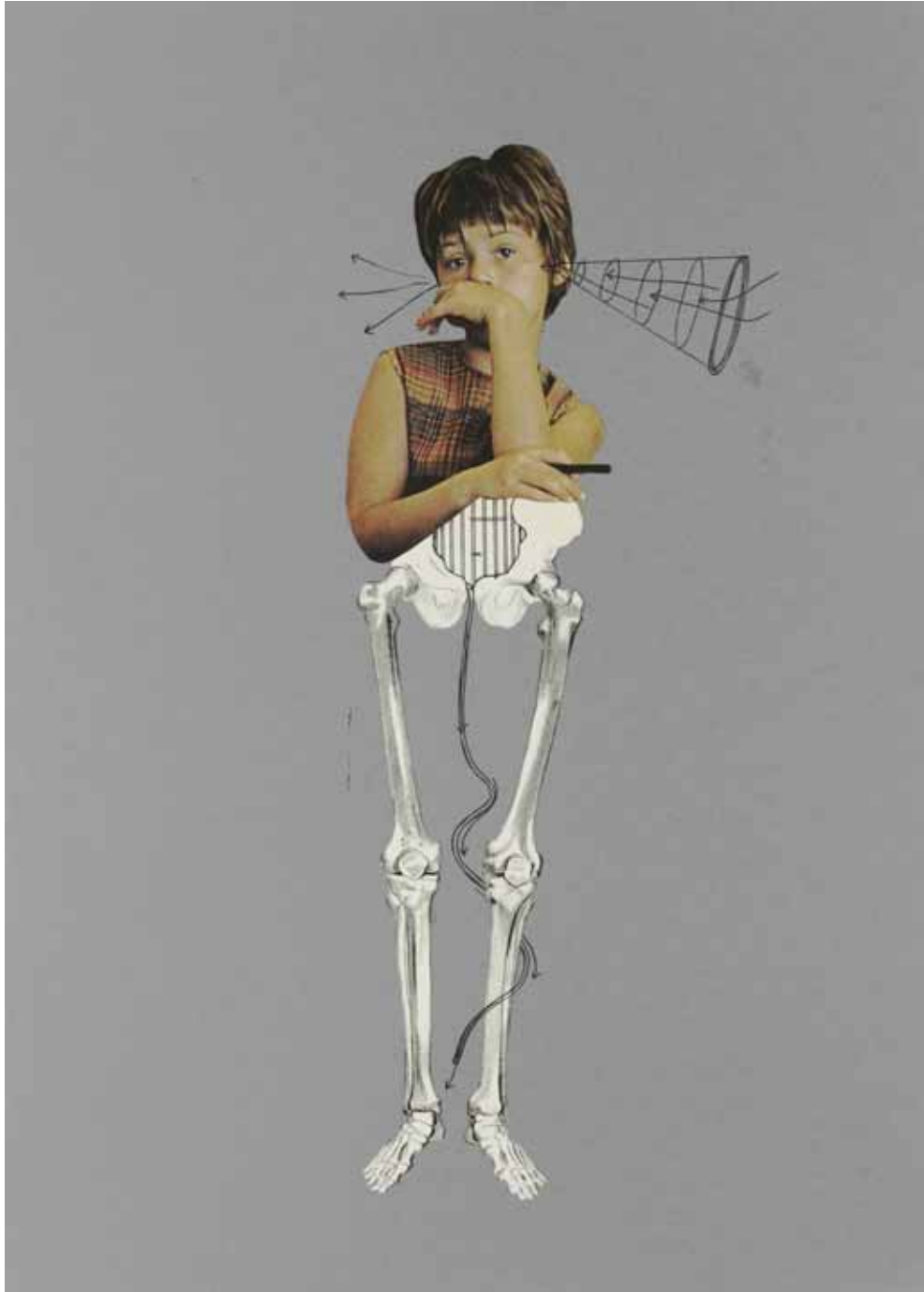
Queer teorie tvrdí, že naše (queer) radost je aktem vzdoru. Zdá se mi, že sbírka Petyi Stach k tomu dodává, že naše (queer) láska je zákoníkem světa, kde jsme si skutečně rovni, a naše jinakost je jedinou krásou, která patří do muzeí a galerií. Autorstvo sbírek poezie i jejich kritika může mít starost, jestli vědro milostné tematicky přece jen už není vyčerpané, jestli se vůbec dá psát o lásce a z lásky bez kýče a patosu. Zde ale na slova jako „patos“ nebo „kýč“ nezbyvá prostor – zkrátka ztrácí relevanci tváří v tvář upřímnosti a vřelosti. Nejde přitom jen o lásku dvou dívek nebo dvou lidí. Jde i o lásku ke světu („vezmu tě za ruku a ukážu ti / jak se všechno třpytí“) a o nově vyvěrající lásku k sobě samé („jsem tady / už se nemusíš bát“).

Tahle sbírka ani po třetím nebo čtvrtém přečtení neztrácí své kouzlo. Je jako pohazení, jako okno otevřené do zahrady. Básně Petyi Stach dokážou – jejími slovy – „objemout jeho ji všechno ve všech svých fluidních tvarech a skupenstvích“. Ačkoli jsem jako queer básnířka při čtení textů jiné queer básnířky zažívala silnou sounáležitost i díky naší osobní blízkosti, jsem si jistá, že tato poezie přesahuje hranice intrakomunitního díla. Chtěla bych, aby Petyu Stach četli politici, dělníci i studentky a babičky. Abychom všichni mohli zažít odvahu a lidskost, kterou ukryla do textů sbírky s dlouhým názvem vysázeným ve čtyřech řádcích.

Autorka je queer básnířka.

Petya Stach: Od svého vyoutování nosím jen boty ve kterých můžu bojovat nebo utéct.

JT's nakladatelství, Havlíčkův Brod 2025, 44 stran.



Koláž Eva Kofátková

Labyrintem imaginace

Samota a monstra v novém komiksu o Oskaru Edovi

Po deseti letech vychází další pokračování paranoidních příběhů hrdiny bez tváře Oskara Eda. Komiksový tvůrce Branko Jelinek se v povedeném grafickém románu Oskar Ed: Můj nejlepší přítel vrací k hlubinné introspekci a zkoumá samotu, strach, sobeckost i neschopnost postavit se světu.

TOMÁŠ STEJSKAL

Vždycky stál tak trochu stranou. Přitom v tuzemské komiksové produkci takřka nemá srovnání. V Česku žijící a tvořící slovenský kreslíř Branko Jelinek své obsáhlé, vyprávěčsky i graficky propracované komiksy o Oskaru Edovi vydává jednou za dekádu. Po trilologii *Oskar Ed*, dokončené roku 2005, a knize *Oskar Ed: Můj největší sen* z roku 2016 vyšel loni další opus, nazvaný *Oskar Ed: Můj nejlepší přítel*. Opět jde o surreálnou a poněkud paranoidní cestu myslí ústředního protagonisty s obličejem redukováným na kreslířské minimum, opět platí, že promyšleně vystavěný a nesnadno interpretovatelný příběh je zároveň psychologickou studií traumat a samoty.

Hračky a obludná hmota

Protagonista černobílých komiksů s oválným obličejem, na němž chybí nos i řada dalších detailů, vždy sloužil spíše jako nějaká projekční plocha. Předchozí knihy hodně vycházely z hrdinových dětských chmur a nočních můr. První příběh začínal scénami, kdy malý Oskar diskutoval s obživlými hračkami, a čtenář byl ponechán nejistotě, zda tyto, ve výsledku spíše trýznivé výjevy poukazují na paranormální jevy, nebo se odehrávají jen v chlapcově hlavě. Také v *Mém největším snu* hrají podstatnou úlohu hračky. Prolog, zprvu se tvářící jako válečné drama, nakonec vyústí v přehlídku plastových vojáčků na zadním sedadle auta, jímž malý Oskar jede s rodiči na velmi svéráznou dovolenou.

V novince *Můj nejlepší přítel* už dětská perspektiva chybí. Hrdina je řadovým zaměstnancem firmy, ale spíše než pracovním úkonům se věnuje neustálé introspekci. Rozjímá zejména

nad svou zbabělostí, sobeckostí i samotou. Jelinek ovšem vystavěl příběh, který se odehrává minimálně ve třech rovinách, mezi nimiž není jasná souvztažnost: hrdina cestuje opožděným vlakem na opuštěné nádraží, odkud není cesty ven; v další kapitole se ubytovává v zaplivaném hotýlku s lehce podezřelým recepčním; poté v oddělení Výdeje kancelářských potřeb, kde pracuje, sedí obklopen záplavou šanonů a tužek a přemítá nad tím, proč je takový blbec a nešťastník.

Zdálo by se, že jak Oskar Ed zestárl, jeho trable získaly civilnější podobu. To by si ovšem nesmělo do jeho kupé v jinak prázdném vlaku přisednout obří neústrojné monstrum, podobné výjevům z hororů H. P. Lovecrafta či představám autorů moderní new weird fantasy. A toto fluidní monstrum hrdinu pronásleduje i jinde. Není nic horšího, když si chcete užít anonymitu hosta hotelu, a tato obludná hmota k vám proteče dírkami telefonního sluchátka.

Už nevidím prázdno

Jelinek opět suverénně mísí skutečnost se surreálními, často notně absurdními výjevy. Jedna dějová linie nás tak provádí podzemím a poté jakýmsi přízračným městem, kde platí záhadná, těžko uchopitelná pravidla. Autor rád používá podobné triky jako Alan Moore, třeba když nechává děj v nové kapitole vizuálně pokračovat, ale následně zjistíme, že se nacházíme někde úplně jinde. Postupně se sice odhalují jisté souvztažnosti mezi jednotlivými příběhy, ale nevedou k jasné pointě – spíše k pocitu, že název knihy *Můj nejlepší přítel* není jen ironický a kousavý, ale nakonec také upřímný.

Téma vyrovnávání se s vlastními slabostmi, traumaty a démony Jelinek rozebírá prakticky neustále. I když jsou Oskarovy myšlenky někdy až moc doslovné a po literární stránce tu a tam kapku šroubované, autor vše dorovnává svými vizuálními podobenstvími. „Při pohledu do zrcadla už nevidím prázdno. Je tam zase člověk, který dokáže milovat i svého bývalého domnělého nepřítele,“ říká Oskar na konci vyprávění, když zase sedí ve vlakovém kupé. Zní to možná trochu banálně. Ale cesta k tomuto uvědomění byla spleťtá.

Rozlehlý labyrint introspekce i imaginace se zaplétá v osmadvaceti kapitolách. Jelinek promyšleně pracuje s délkou jednotlivých

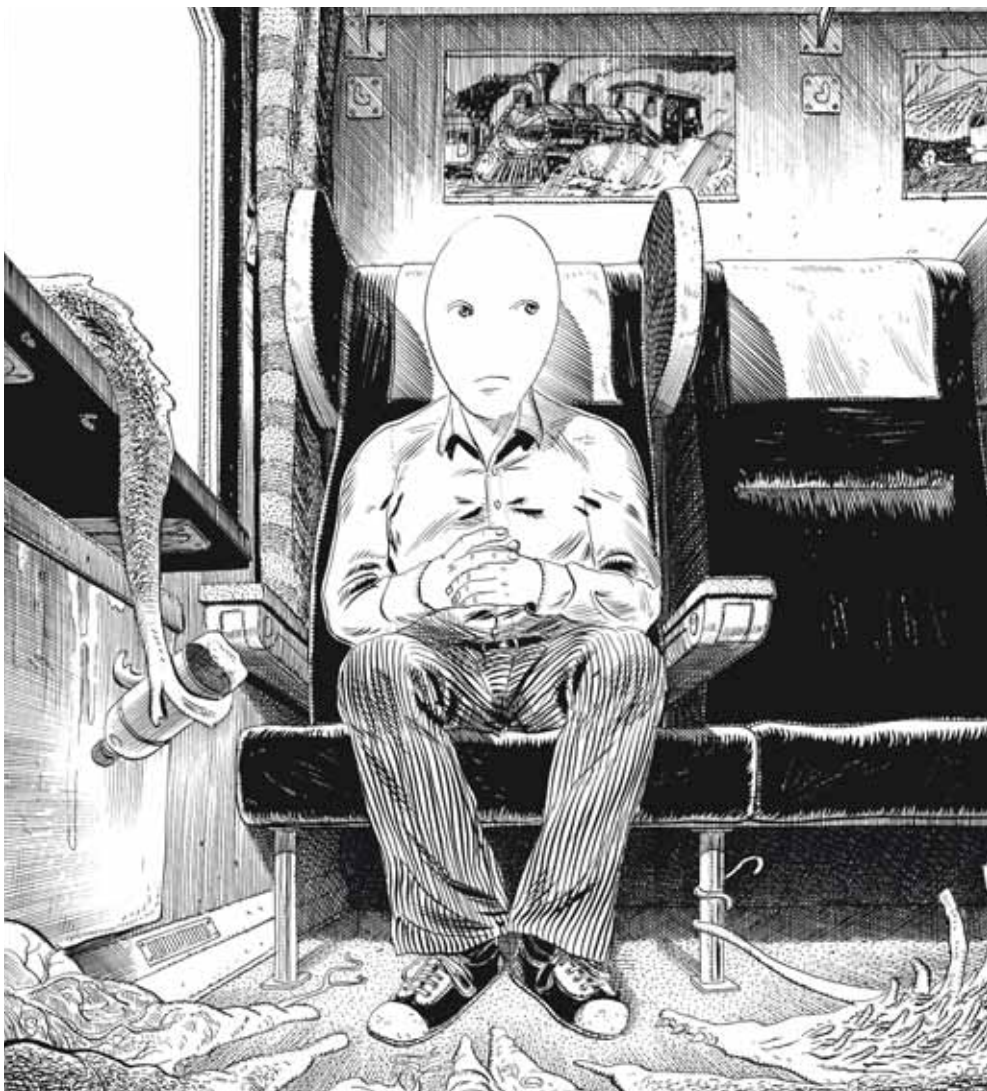
částí, rozložením stránek, stylem kresby. Ví, kdy přibrzdit, kdy přidat, kdy se zaměřit na podstatný detail. *Můj nejlepší přítel* je opulentní, rozmáchlé dílo, které líčí nejistoty, s nimiž se může identifikovat prakticky kdokoli. Lovecraftovské monstrum je tu stejným nebezpečím jako odřezky tužek a záplavy léků, které se tu objevují coby zosobnění mnohem představitelnějších děsů. I ty nejběžnější věci nakonec mohou být zdrojem hrůzy.

Oskar Ed kráčí příběhem (či lépe řečeno příběhy) a svírá v rukou svou provázek

převázanou krabici se záhadným obsahem. I ona – podobně jako protagonista – zosobňuje na jedné straně křehkost, na druhé schopnost přežít takřka cokoli. Nový grafický román Branka Jelinka v posledku vypráví právě o tom, že domnělá slabost a neschopnost postavit se světu čelem může být hybnou silou našeho počínání.

Branko Jelinek: Oskar Ed: Můj nejlepší přítel.

Přeložili Karolína Voňková a Vojtěch Mašek. Lipník, Praha 2025, 360 stran.



Branko Jelinek suverénně mísí realitu s fantaskními pasážemi. Foto Nakladatelství Lipník

literární zápisník

Literatura není unavená

ŠÁRKA GRAUOVÁ

V dobách, kdy byla v módě jinakost, se polemiky odehrávaly mezi jednotlivci. Dnes, kdy je to s jinakostí jako s tolika jinými otázkami – jedni jsou pro a druhí proti –, stačí vyslovit vyhraněný názor, a hned se shlukne šik útočníků, proti němuž se vzápětí zformuje šik zastánců. Další kulturní přestřelka je na světě.

V brazilské literatuře se už nejméně od léta vede spor mezi zastánci obsahu a zastánci formy, který by se dal označit i jako spor „snadníků“ s „obtížníky“. Začalo to, když v srpnu minulého roku redaktorka jednoho prestižního deníku nadepsala rozhovor s univerzitní profesorkou, spisovatelkou a renomovanou překladatelkou Aurorou Bernardiniovou titulkem „Itamar Vieira Junior, Annie Ernaux a Elena Ferrante jsou zajímaví, ale literatura to není“. Bernardiniová v něm rozvíjela myšlenku, že současná próza dává často přednost

obsahu před formou a že skutečný spisovatel není jen ten, kdo má co říct, ale ten, kdo něco dokáže říct unikátním způsobem.

Rozhovor by možná zapadl, kdyby nezasáhl citlivé místo současné literární debaty. Výrok vytržený z kontextu a zvýrazněný titulkem se začal šířit na sociálních sítích a Bernardiniová se pro část veřejnosti obratem stala ztělesněním elitářství, které pohrdá čtenářsky úspěšnými autory a jejich čtenáři. Kritici ji obviňovali z arogance a přičítali ji neschopnost přijmout ve svých 85 letech proměnu literárního výrazu, zatímco její zastánci zdůrazňovali, že v době, kdy tón udává „psaní o sobě“, připomněla, že literatura není jen příběh, který se vypráví, ale také způsob, jakým se to dělá.

Jednou z nejzajímavějších reakcí byl esej Josého Falera s příznačným názvem *Pěst proti ostří nože*. Falero, uznávaný autor původem z městské periferie, v něm popisuje asymetrii, kterou podle něj Bernardiniová vyjádřila: kritéria, jimiž se literatura tradičně posuzuje, totiž podle něj zvýhodňují určitý typ psaní, zatímco jiné formy jsou předem odsunuty na druhou kolej. Prosazovat jiný pohled na literaturu než ten, který trvá na propracované formě, je podle něj jako udeřit pěstí do ostří nože – bolest je nevyhnutelná a výsledek nejistý.

Falero přitom neodmítá formu jako takovou. Zpočybňuje spíše představu, že by mohla existovat odděleně od zkušenosti, kterou

nese. Mnozí současní autoři podle něho nevstupují do literatury z institucí, kde je jazyk nástrojem kulturní legitimacy, nýbrž z prostředí, kde je především prostředkem orientace a nástrojem přežití. Jejich psaní proto nevzniká jako estetický projekt, ale jako pokus zachytit zkušenost, která dosud zůstávala mimo literární pozornost. Spor se tak netýká jen estetických preferencí, ale i toho, kdo má právo určovat, co literatura je a co není. A také, zda je podstatou literárního díla jedinečnost tvaru, nebo schopnost zprostředkovat zkušenost, která by jinak zůstala nevyřčena.

Brazilská literatura dnes není jednotným prostorem sdílených hodnot, ale polem, v němž se střetávají různé způsoby psaní i různé představy o jeho smyslu. Tak jako v tolika jiných zlomových obdobích literárních dějin do popředí znovu vystupuje otázka, co činí literaturu literaturou. Má být jazyk především prostředkem sdělení, nebo má vytvářet vlastní prostor zkušenosti, který nelze redukovat na obsah? Má literatura vést čtenáře k okamžitému porozumění, nebo ho naopak zdržet, zpomalit, vyvést z navykých kolejí jazyka i myšlení?

Do tohoto napětí však vstupuje ještě jeden faktor: knižní trh. Velká nakladatelství vědí, že když literatura klade menší nároky na čtenáře, má větší šanci oslovit širší publikum.

Obecná srozumitelnost se tak stává nejen otázkou estetiky, ale i ekonomickou výhodou. Nejde přitom o vědomé snižování nároků, nýbrž o důsledek situace, v níž kniha existuje zároveň jako umělecké dílo i jako předmět oběhu. Dílo, které se prodává, umožňuje vydávat další knihy, včetně náročnějších titulů. Potíž ale vzniká ve chvíli, kdy se prodejnost začne nenápadně zaměňovat za měřítko literární hodnoty.

Náročná literatura, která vyžaduje soustředění a čas, se prosazuje pomaleji než ta, která je snadno přístupná. Trh však pracuje v rytmu okamžité odezvy a přirozeně zvýhodňuje knihy, které se rychle prosadí, rychle osloví čtenáře a rychle jdou na odbyt. To, co klade čtenáři odpor, se šíří pomaleji a obtížněji.

Není nicméně namístě chápat tuto situaci jako úpadek. Literatura se v napětí mezi vlastní autonomií a podmínkami svého šíření pohybovala snad vždycky. Mnohá díla, která jsou dnes součástí kánonu, vznikala na okraji dobového vkusu a jejich hodnota byla rozpoznána až zpětně. Spor, který dnes sledujeme v Brazílii, tak není známkou únavy literatury, ale naopak její vitality. Jsme svědky toho, jak literatura zase jednou hledá své místo v prostředí, kde se jazyk, zkušenost i způsob sdílení proměňují.

Autorka je portugalistka a překladatelka.

Renesance v malém měřítku

Inscenace mladých loutkářských souborů

Navzdory dlouhodobému boji se stereotypy a obavám z marginalizace prožívá české loutkové divadlo v posledních letech výrazné oživení. Nastupující generace tvůrců a tvůrkyň zakládá nové soubory, které pracují s komorními formami, objektem, analogovými technologiemi i environmentálními tématy.

DOMINIK RATHAN



Berta Doubková v roli performerky rozžívá krajinu rozmanitých objektů. Foto Martin Špelda

Loutkové divadlo se v rámci divadelního umění tradičně nacházelo v nelehké pozici. Dodnes je nuceno bojovat s různými stereotypy a jeho emancipační proces jakožto plnohodnotného divadelního druhu stále není zcela završen. Ostatně není tomu tak dávno, co panovaly obavy ohledně upořádání loutek na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU ve prospěch oněch „alternativních“ forem.

S odstupem času však lze konstatovat, že se pesimistické předpovědi nenaplnily. Za jeden ze symptomů loutkářské „renesance“ lze považovat i zájem tvůrců a tvůrkyň nastupující generace, který se projevil boomem nových loutkářských uskupení, vznikajících typicky na základě studentských klauzur či projektů a tvořících dnes již stabilní součást českého loutkového a objektového divadla. Patří mezi ně například soubory FRAS, Musaši Entertainment Company, R405, TMEL, PYL, KHWOSHCH nebo A. J. Nosorožec. Někteří tvůrci působí také ve zřizovaných divadlech či v rámci individuálních projektů třeba pod křídly Studia Damúza.

Uvedené soubory v lecčem navazují na formativní přístupy svých vyučujících, především členů souborů Buchty a loutky a Handa Gote, současně však do loutkářské tvorby vnášejí nové tvůrčí impulsy. Škála jejich divadelních a výtvarných projevů je mimořádně pestrá, zde si ale dovolím lehké zobecnění – nikoliv ve snaze vytvořit univerzální charakteristiku jejich tvorby, ale abych pojmenoval, co mi na těchto souborech z pozice generačně spřízněného diváka přijde zajímavé nebo příznačné v kontextu současných uměleckých a společenských tendencí.

Rozžívát objekty

Jedná se typicky o komorní produkce určené pro menší počet diváků usazených okolo stolu, který slouží jako jeviště. Takové uspořádání umožňuje intimní, často až komunitní zážitek, ale i specifikou práci s loutkami nebo objekty, které tak mohou sloužit jako primární výrazový prostředek a není třeba si tolik dopomáhat činoherními prostředky jako na větších scénách zřizovaných loutkových divadel. Tato změna měřítka a důraz na detail někdy vede k posunu od narativu jakožto hlavního organizačního principu inscenací k nesyžetovým strukturám, v nichž se tvůrci soustředí spíše na vytváření mikrosituací, obrazů a vztahů mezi jednotlivými objekty, a dochází tak k posunu od loutkového divadla k divadlu objektovému, oživlým

instalacím s přesahem do výtvarného umění či konceptuálně laděným projektům. Příkladem tohoto přístupu je scénografka a členka skupiny TMEL Berta Doubková a její inscenace *Výrobím díru, abych z ní mohla čouhat*, v níž v roli performerky rozžívá krajinu rozmanitých objektů pomocí různých obrazových asociací. Konceptuální přístup je pak příznačný pro skupinu PYL, která v inscenaci *Reality Surfing* propojuje útvar na pomezí objektového divadla a vizuálně-zvukové performance s myšlenkami objektově orientované ontologie.

Neznamená to, že by se tyto soubory práce s příběhem zcela vzdaly, nicméně i v konstrukci narativů lze pozorovat jisté posuny, a to hlavně v sílící inspiraci videoherními postupy, například ve využívání epizodičnosti, změny měřítko, pohybu hrdiny v postupně objevovaném fikčním světě nebo plnění různých „questů“. Pozorovat to můžeme například v inscenacích skupin FRAS (*Medař; Kawloon: Největší dům na světě*), TMEL (*Neboj, houbo; Pelech*) nebo R405 (*Karkulka aneb Jak se do lesa, tak se z lesa těžko; Plechovka, maják a ryba*). Ne náhodou se jedná o inscenace určené primárně dětskému publiku, v nichž má příběh z pochopitelných důvodů stále silné postavení. Je však nutno podotknout, že se tyto soubory nezaměřují jen na jeden typ diváka a že i jejich tvorba pro děti má díky tematickému přesahu potenciál rezonovat i mezi dospělým publikem. Jako příklad může posloužit ustavující inscenace *O jako otesánek* souboru TMEL, v níž je klasická pohádka pojatá jako sci-fi příběh s hororovými prvky a se silným existenciálním a environmentálním podtextem.

Návrat k analogu

Právě environmentální problematika se jakožto téma výsostně generační promítá v menší či větší míře do opravdu velkého množství inscenací zmíněných souborů (*Kosmokopce* od FRAS; *Velká smůla* nebo *Fabula Sylvestris* od MEC; *Plechovka, maják a ryba* od R405). Ne vždy sice dochází k explicitní tematizaci klimatické krize, často se však objevují motivy přírody, náměty zasazené do přírodního světa či práce s přírodními materiály. V krajních případech je pak příroda hlavním nositelem narativu s vlastní agencí, přičemž se do popředí zájmu dostávají i mimolidští aktéři – což zároveň souvisí s posunem od klasické figurativní loutky k objektům (inscenace *Výrobím díru, abych z ní mohla čouhat* nebo *Reality Surfing*).

Dalším zajímavým rysem je „analogovost“ a vyhýbání se dnes již v divadle hojně rozšířeným a dostupným digitálním technologiím. Ukázkové je v tomto ohledu představení skupiny FRAS *Kawloon*, kde tvůrčí tým pracuje s estetikou raných videoher a k animaci loutek používá promítačku diapositivů a projekční baterky – což je z dnešního pohledu technologie poměrně nepraktická a náročná na použití v živém scénickém tvaru.

Podle přední odbornice na loutkové divadlo Kateřiny Dolenské je tento obrat k analogovosti možné chápat jako reakci na pandemii covidu, která danou generaci zasáhla v období dospívání či rané dospělosti a zvýraznila potřebu návratu ke specifikům divadelního média, jako jsou živost, sdílení a osobní setkání. Důvodem ale může být i to, že tito tvůrci a tvůrkyně dospívali obklopení digitálními technologiemi a dobře si tak uvědomují riziko jejich nadměrného používání. Zároveň můžeme pozorovat až jakousi romantizaci předdigitální doby. Dává tedy smysl, že se nastupující generace tvůrců snaží tuto zkušenost předat dětskému publiku, které se do digitálního světa už narodilo a pro něž bude otázka vztahu k těmto technologiím ještě palčivější.

Kde hledat

Uvedené soubory už mají své pevné místo na tuzemské divadelní mapě. Nejčastěji se s nimi můžeme setkat v holešovickém Alfredu ve dvoře nebo v nedalekém Klubu Letka; soubory FRAS a TMEL pak našly stálou scénu v Antikvariátu Dejvického divadla, kde se střídají v nedělních odpoledních představeních. Zásadní roli hrají i festivaly (Loutex, Loutcore, Přelet nad loutkářským hnízdem, Malá inventura) a přehlídky (Loutky v Řetízku, Letící Puppáci), které tvůrčím týmům poskytují platformy pro prezentaci jejich práce a diváctvu možnost jejich soustavnějšího prozkoumávání. Mimopražské publikum se pak s jejich tvorbou může seznámit díky zájezdovým představením například pod záštitou Nové sítě nebo v rámci regionálního programu Malé inventury.

Pro aktuálnější informace každopádně doporučuji sledovat profily jednotlivých souborů na sociálních sítích, jejich představení jsou totiž rozeseta mezi mnoha míst a událostí a nemusí být vždy úplně snadné na ně natrefit. Snad se mi ale podařilo nastínit, že prozkoumávat tuto oblast českého loutkářství stojí za to. Občas se to nejzajímavější děje právě tam, kam není tolik vidět.

Autor je divadelní publicista a člen redakce časopisu Loutkář.

Nevejdeš dvakrát do téže rodiny

Vztahy a prázdnota v novince Jima Jarmusche

Nový film klasika americké nezávislé kinematografie je variací na žánr rodinných dramat. Ten však Jimu Jarmuschovi slouží především jako terén, kde ustavuje vlastní pravidla. Povědkový snímek *Otec Matka Sestra Bratr* vypráví o vztazích, smrti a konečnosti jako o něčem, co nelze uchopit.

ANTONÍN TESAŘ

Jim Jarmusch věnoval minimálně posledních třicet let filmařské dráhy tomu, že přizpůboval populární filmové žánry svému hérakleitovskému pojetí světa, kde nám věci i události neustále protékají pod rukama. V letošní novince *Otec Matka Sestra Bratr* stejným způsobem nechává proudit tradici rodinného dramatu – třeba už tím, že namísto vrstevnaté rodinné ságy přináší trojici povídek věnovaných letmým a rozpačitým setkáním rodinných příslušníků.

Smrt a mizení

Klasik americké nezávislé kinematografie byl během své pětáctyřicetileté filmařské kariéry spojován s různými tématy. *Otec Matka Sestra Bratr* se vrací hned k několika z nich. Civilní, z nicotných konverzací poskládaná přehlídka jízd autem a rozpačitých rodinných konverzací v něčem připomíná Jarmuschovy první snímky *Trvalá dovolená* (Permanent Vacation, 1980) a *Podivnější než ráj* (Stranger than Paradise, 1984), věnované všednodenním peripetiím bohémských outsiderů. Zároveň se jedná o jeho první povídkový film od pásma *Kafe a cigára* (Coffee and Cigarettes, 2003). Tímto formátem filmového vyprávění se režisér zabýval zejména na přelomu osmdesátých a devadesátých let, v době, kdy lidem připadal fascinující „efekt motýlích křídel“, předpokládající hlubokou kauzální – nebo aspoň asociační – propojenost všeho se vším, již Jarmusch ve svých zesíťovaných epizodkách znovu a znovu potvrzoval.

V *Otcí Matce Sestře Bratrovi* zůstalo několik nezávazných her variujících podružné detaily, jež se opakují v jednotlivých příbězích zasazených do různých světových metropolí: skejtáři prohánějící se po ulicích i rolexy, které mohou, ale nemusejí být pravé, se vynořují v americkém zapadákově, Dublinu i Paříži. Zároveň tu ale chybí Jarmuschova dřívější záliba v kosmopolitismu, kterou vetkl do názvu filmu *Noc na Zemi* (Night on Earth, 1991). A do pozadí ustoupilo i postmodernistické postupování různých kulturních tradic typické pro jeho vrcholné filmy *Mrtvý muž* (Dead Man, 1995) nebo *Ghost Dog – Cesta samuraje* (Ghost Dog: The Way of the Samurai, 1999). Jeho novinku obývají výhradně postavy, které kulturně vycházejí ze Spojených států a západní Evropy.

Přinejmenším od *Mrtvého muže* se Jarmusch věnuje motivu smrti. A s postupem let čím dál tím víc – například v příbězích o nemrtvých *Přežijí jen milenci* (Only Lovers Left Alive, 2013) a *Mrtví neumírají* (The Dead

Don't Die, 2019). Smrt ho ale zajímá především proto, že je nejvýraznějším mementem obecnějšího tématu konečnosti a dočasnosti. Postavy, které nemohou zemřít nebo vstávají z hrobů, jsou vlastně opakem hrdinů *Mrtvého muže* a *Ghost Doga*, jejichž životy byly naopak do extrému definované předzvěstí vlastní smrti. Smrtelnost Jarmuschových protagonistů nicméně není pojata jako životní fakt, se kterým je třeba se nějak vypořádat, ale spíš jako jeden z mnoha projevů všudypřítomného mizení věcí, lidí, kontextů a událostí, jež nás potkává na každém kroku. Z tohoto hlediska má *Otec Matka Sestra Bratr* nejbliž k filmu *Zlomené květiny* (Broken Flowers, 2005), protože se také silně soustředí na motiv paměti a prchavosti identity.

Domněnky u večeře

Otec Matka Sestra Bratr ovšem není jen katalogem jarmuschovských trademarků a témat. Režisér se tu pouští do relativně nového souborů motivů a konfliktů – starosti nukleárních rodin totiž ve svých předchozích filmech řešil opravdu jen minimálně. Základem snímku jsou variace na motiv rodinné večeře. V žánru rodinných dramát bývají scény společného stolování vděčnou katarzní situací, kterou tvůrci s oblibou pojímají jako bitevní pole, na němž se odhalují potlačované animozity a dávne křivdy. Jarmusch se pohybuje v podobném terénu, ale nikdy nenechá konflikt eskalovat do té míry, že by si postavy začaly své vzájemné neshody otevřeně vyřikávat. Vždycky zůstane u náznaků. Důvěřivý syn z první povídky (ani diváci) se nedozví, co se stalo s penězi, které půjčil svému otci na opravu studny, a stejně tak nevíme, co vede jednu z dcer známé spisovatelky k tomu, aby klamala svou matku, a netušíme, co vlastně byli zač zesnulí rodiče pařížských dvojčat z třetí části snímku. Každopádně je ale pro všechny rozhovory charakteristické opatrné a často nemotorné kroužení kolem různých lží, nedořečeností či tajemství, která postavy jedna před druhou mají.

Při povrchním pohledu by se mohlo zdát, že nám Jarmusch chce demonstrovat, jak důležité je udržovat upřímné vztahy s rodinnými příslušníky – jak ukazuje třetí povídka, naši blízcí jsou křehcí a kdykoli o ně můžeme přijít. Režisér ale spíš odhaluje, že rodinné vztahy jsou do velké míry založené na různých domněnkách, předpokladech a ideálech, jež si promítáme do svých protějšků. Ti pro nás ale ve své podstatě zůstávají neproniknutelní a navíc se neustále proměňují. Navíc sledujeme vztahy dospělých dětí k jejich rodičům – tedy rodiny,

které už jsou udržovány především vzpomínkami na někdejší soužití.

Vtip o nemocné planetě

Formálně zdánlivě prostý film nás poměrně rafinovaně drží v distanci od protagonistů, a to jak perspektivou vyprávění, tak postavením kamery a kompozicemi záběrů. Občas dokonce zdůrazní odstup od postav viditelným stylistickým prvkem, jako je dezorientující střihová sekvence záběrů týchž tří žen u stejného stolu, ale pokaždé v jiné obrazové kompozici ve druhé povídce. Jindy zase postavy jedoucí v autě vidíme skrz přední sklo a navíc se zaostřenou okolní krajinou, čehož bylo dosaženo pomocí manipulace s obrazem a použití green screenu. Právě ve scénách jízdy autem totiž Jarmusch často odvádí naši pozornost od interiérových komorních rodinných dramát k širším celkům – ulicím, městům, silničnímu provozu... Snímek zkrátka jako by se neustále snažil překonávat úzký prostor rodinných třenic, do něž nás uzavírá vyprávění – a dělá to občas i verbálně, třeba když jedna z hrdinek vypráví vtip o nemocné planetě.

Jarmusch se ve své novince nesnaží říct o rodinných vztazích nic pronikavě hlubokého. Žánr rodinných dramát je pro něj dalším hřištěm, na kterém zavádí vlastní pravidla hry. Přestože drobná i obří tajemství jsou v mikrozápletkách příběhů zdrojem napětí, jsou brány jako nevyhnutelná součást mezilidských vztahů, jež si zasluhuje jistý respekt a jež má svou vlastní časovost. Všechna tajemství mrtvých rodičů dvojčat z poslední povídky nakonec skončí ve skladištní kóji. A když se sestra zeptá svého bratra, co s těmi relikviemi budou dělat, dojdou k závěru, že nejlepší bude je prostě odložit a vypořádat se s nimi později. Je přitom jasné, že význam odložených artefaktů se bude postupem času vytrácet, až z nich zbydou pouhé věci. A o starých rodičích, jež hrdinové prvních dvou povídek jezdí navštěvovat, platí vlastně to samé. Jim Jarmusch zde – jako mistr filmové obdoby příručky samurajské etiky hagakure – opět podává skutečnost jako něco, co nelze uchopit, protože ve chvíli, kdy po ní natahujeme ruku, uniká kamsi do všepohlcující prázdnoty. Autor je filmový publicista.

Otec Matka Sestra Bratr (Father Mother Sister Brother). USA, 2025, 110 minut. Scénář a režie Jim Jarmusch, kamera Yorick Le Saux, hudba Jim Jarmusch, hrají Adam Driver, Cate Blanchett, Tom Waits, Charlotte Rampling, Vicky Krieps ad. Premiéra v kinech 19. 2. 2026.



Novinka Jima Jarmusche zachycuje rozpačitá setkání rodinných příslušníků. Foto Aerofilms

Dělnice popu

Emancipační příběhy hudebnic podle Pavla Klusáka

Po dvojici úspěšných biografí českých hudebníků obrátil Pavel Klusák pozornost k převážně angloamerickým umělkyním, které ovlivnily nejen hudební scénu, ale i společnost. Při četbě knihy *Ženská práce*, založené na stejnojmenné rozhlasové sérii, vyvstává otázka, jaké možnosti psaní o genderu otvírá v kulturní publicistice.

PETR URAM



Patti Smith v roce 1978. Foto UCLA Library

Mezi lety 2024 a 2025 nahrál hudební publicista Pavel Klusák pro Český rozhlas Vltava dvě série pořadu *Ženská práce*, v němž se zabíral osudy, dílem a vlivem třinácti hudebnic a jednoho feministického hnutí. Všechny vybrané umělkyně nepochybně patří do kánonu anglofonní populární hudby, Klusákovi se ovšem nejednalo o sestavení seznamu popových ikon, nýbrž o rozbor jejich tvorby a o to, jak se v ní odráží dobový kulturní i společenský kontext spojený s genderově podmíněnými očekáváními nahrávacího průmyslu, ale i patriarchálními stereotypy. Na sklonku loňského roku se tento – na tuzemské poměry jedinečný – projekt dočkal knižního zpracování.

Ženy versus byznys

Klusák se nakonec rozhodl do knihy zahrnout portréty všech osobností, jimž věnoval samostatné díly, případně dvojepizody svého rozhlasového cyklu. Jsou to Billie Holiday, Carole King, Nina Simone, Yoko Ono, Patti Smith, Kate Bush, Laurie Anderson, PJ Harvey a subkulturní hnutí Riot Grrrl. Na umělkyně stručně zmíněné v dovětku k první řadě seriálu – tedy na Wendy Carlos, Betty Davis, Grace Jones nebo Diamandu Galás – se v publikaci nedostalo, zato jsou v ní zastoupeny Joni Mitchell, Suzanne Vega a Björk. Dle svých slov chtěl Klusák psát o ženách, které si „přály být autorkami a už tím vnášely do starých pořádků změnu“ a jejichž život a práce se „s tímto emancipačním příběhem zásadně protínají“. Uznává přitom, že nepřichází se „souvislou historií“, ale spíše sbírkou ženských perspektiv.

S podobným narativem autor koneckonců operoval i ve svých předchozích biografiích *Gott Československý příběh* (2021; viz A2 č. 13/2022) a *Suchý & Šlitr: Semafor 1959–1969* (2024; viz A2 č. 10/2025), v nichž skrze specifickou

zkušenost načrtl všudypřítomný institucionální a sociální nátlak, s nímž se zmínění protagonisté (různými způsoby) vypořádávali. Tentokrát ovšem nepopisuje konflikt mezi „velkými muži“ a soukolím reálného socialismu, nýbrž zápas „velkých žen“ s patriarchálními a rasistickými strukturami kulturního průmyslu a společnosti vůbec. Od Billie Holiday, kterou šoubyznys a opresivní systém bílé nadřazenosti uštvaly k smrti, přes Carole King, Patti Smith a Kate Bush, jež si musely vydobýt status autorky tváří v tvář mužské dominanci, se dopravává k otázce, jakým způsobem Riot Grrrl, Björk a další hudebnice redefinovaly pohled na ženství a obecně gender.

Téma konfliktu mezi jednotlivými tvůrčími osobnostmi a institucemi prochází celou publikací. Klusák vykresluje, jak se tvůrkyně potýkaly se sexistickým tiskem, machistickým prostředím hudebního průmyslu i patriarchální společností jako takovou – ať už jako autorky a populární ikony, nebo třeba v roli partnerek či matek. Zároveň nastiňuje, jak byla práce žen v kultuře podhodnocována, mnohdy dokonce zpochybňována, a naznačuje, že ač jsme se od první půle 20. století výrazně posunuli, máme před sebou ještě dlouhou cestu. Vzhledem k současnému politickému vývoji bychom výdobytky ženské emancipace rozhodně neměli považovat za samozřejmé.

Nekonzistence

Zatímco v tradiční (tj. patriarchálně podané) historii populární hudby se některé z uvedených žen ocitly v poznámkách pod čarou, Klusák v *Ženské práci* naopak „pod čáru“ umísťuje muže, kteří se přichomýtlí k aktivitám originálních umělkyň. Vzhledem k emancipačnímu étosu publikace se takový přístup zdá

příhodný. Naopak za ne úplně šťastné se dá považovat umístění jmen jednotlivých hudebnic, vyvedených v graficky rozmanitých autorových písmech, na předěl stránek u hřbetu knihy, která má navíc lepenou vazbu, takže se při čtení nejednou přistihnete, že vás mezi stránkami, kam téměř není vidět, otravuje jakési zapadlé smetí. Asi to nebyl záměr, i tak ale působí podivně, že právě publikace věnovaná emancipaci nechává jména žen mizet mezi listy, takže v podstatě nejsou vidět.

A lehce matoucí jsou i jiné, podstatnější nekonzistence. Autorovým úmyslem jistě nebylo životy zahrnutých umělkyň bulvarizovat, takový přístup naopak odsuzuje, i tak se ale poměr mezi rozbohem jejich osudů a tvorby občas zdá poněkud nevyvážený. Příčinou mohou být rozdílně obsáhlé diskografie, stejně by ale mělo platit, že například kapitola věnovaná Billie Holiday bude napsaná se stejným respektem jako ta o Yoko Ono. V okamžiku, kdy Klusák to, co sama Holiday ve své autobiografii *Lady Sings the Blues* (1956) charakterizuje jako opakovaná znásilnění, označuje eufemisticky za „atletické výkony“, nezbyvá než se ptát, zda jsou podobná zlehčení vhodná.

Na druhou stranu se ale můžeme pozastavit i nad tím, jak benevolentně autor nahlíží na různá rasistická škobrtnutí probíraných tvůrkyň. Přestože různíci se názory na skladbu Woman Is the Nigger of the World od Yoko Ono a Johna Lennona shrnuje v zásadě objektivně, Joni Mitchell za „troufalé“ užívání blackface skoro obdivuje a nechvalně proslulou píseň Rock'n'Roll Nigger od Patti Smith zase omlouvá s tím, že holt byla jiná doba. Pokud ovšem kritizujeme dobový šovinismus s ohledem na gender, neexistuje důvod, proč bychom neměli činit totéž s ohledem na rasu.

Určitého ústrku vůči Afroameričanům se Klusák mimoděk dopouští i tehdy, když o Laurie Anderson tvrdí, že zakomponovala „rovný, techno' rytmus“ do své písně O Superman z roku 1981 „dekádu před nástupem techna“. I když je pravda, že na počátku osmdesátých let se tento žánr svým zvukem ani oblibou neblížil standardu pozdějších období, první nahrávka průkopníků detroitského techna Belleville Three vyšla v témže roce jako slavný singl Laurie Anderson.

Číst, nebo poslouchat?

Zřetelnější nedostatky se týkají formální stránky textu. Skutečnost, že dílo původně vznikalo jako rozhlasový pořad, se totiž podepsala na vyznění některých kapitol, jež připomínají transkripty původních epizod. To by samo o sobě nemuselo vadit, jenže co funguje v rozhlasovém vysílání, nemusí stejně suverénně působit na papíře. Místy text až příliš překypuje řečnickými konstrukcemi, při jejichž četbě se vnucuje otázka, zda by nebylo lepší pustit si raději původní, mluvenou verzi. Části psané přímo pro knihu těmito stylistickými neduhy netrpí, což ukazuje, že některým pasážím by zkrátka prospělo větší redaktorské úsilí. A totéž se týká i textů písní, které jsou někdy uváděny dvojjazyčně, jindy pouze v češtině a tu a tam narazíme na podivné hybridy mísící cizí a domácí výrazy, jako by se autor snažil přiblížit mluvě generace Z.

Přes veškeré výtky se nicméně jedná o čtivý a důsledně rešeršovaný text zkušeného publicisty, jehož přehled a autorské zkušenosti jsou jasně patrné. Cíl seznámit českou veřejnost s genderovou tematikou v angloamerické populární kultuře *Ženská práce* bezpochyby plní a spolu s knihou Miloše Hrocha *Šeptej nahlas* (viz A2 č. 16–17/2025) patří k nejlepšímu loňským tuzemským knihám o hudbě.

Autor je překladatel.

Pavel Klusák: Ženská práce. Příběhy hudebnic, které proměnily scénu a společnost. Host, Brno 2025, 368 stran.

Skončí sranda studentská

Taneční jako rituál dospívání

Vojtěch Grabač se na posledním albu svého projektu pokoj25 zaměřil na okamžiky související s přechodem z dětských let do dospělosti. Středoškolské taneční kursy, studentské večírky a ranní kocoviny provází láska, nenávist i strach, zejména ale nostalgie.

KAMILA SCHEWCZUKOVÁ

Čtvrtá deska sólového projektu Vojtěcha Grabače pokoj25, nazvaná *Taneční*, působí ve srovnání s předchozími nahrávkami konceptuálněji. Pro autorovu tvorbu je charakteristická nostalgie, která nevyvěrá jen z textů, ale také ze zvuku inspirovaného českými kapelami z osmdesátých a devadesátých let, jako byli Psi vojáci, Zuby nehty nebo Máma Bubo. Do minulosti se Grabač obrací i jako textař, témata nicméně zároveň vycházejí z jeho osobních prožitků.

Vychčiju se do chřtánu smrti

Tentokrát se písně netočí jen kolem roztržštěných momentů z pražských večírků a následných kocovin. Grabačovi se povedlo najít výstižný scelující rámec, v němž do sebe zapadají i motivy z jeho předešlé tvorby. Přechod ze základní školy na střední bývá spojený s tanečními, které byly a snad pořád jsou jedním z mála rituálů dospívání: „Jak jsem se tu octl / a co se vůbec včera dělo? / Vždyť jsem snad měl jít / jenom do tanečních.“ První sloka titulního tracku jako by vypovídala nejen o spontánní párty, ale také o zdánlivé nevinosti samotných tanečních, které mají jakožto klasický iniciační topos ambivalentní charakter. Středoškolské taneční kursy se časově překrývají s přerodem dítěte v dospělého člověka a současně představují bod, z něž se subjekt ohlíží nazpátek. „Možná jsme mohli být spolu, / kdybych ti tenkrát zavola. / Vše-stranný nadání, / nevyužítej,“ zpívá Grabač v Ceremoniálu a ve skladbě s názvem Ples konstatuje: „Za chvíli skončí celá tahle sranda studentská.“ V rámci desky probíhá příběhová linka: od prvního zmateného probuzení po tanečních až po závěrečné rozloučení s posluchačstvem („Tak zas příště“) a zároveň i s celým tímto přechodovým obdobím v písni Ráno.

Deska je sice tematicky sevřená, ale jednotlivé songy jsou značně rozmanité. Klasická rapová poloha se střídá s jemnějším melodickým pólem, naznačeným už trackem Na UMPRUMku choděj holky z alba *Noční hudba* (2019). Své místo tu mají čistokrevné love songy – Ceremoniál či Před bouří –, ale i písně se zcela odlišnou náladou. „Sype si na víčka popel / (...) / v malý rakvi spí / v noci ji hlídá černá kočka,“ rapuje Grabač ve skladbě Mrtvá holka a uzavírá ji větou „Mě smrt neděší“. Prohlášení podobného druhu se objevuje i v písni Splav: „Vychčiju se do chřtánu smrti.“ V tom samém tracku se ozve i komentář vyjadřující únavu z nekonečného kolotoče: „Nový byty se stavěj, / lidi se roděj...“ Odkaz na současný stav světa pronikl také do songu Před bouří: „Tornado už vzalo sídliště, sídliště...“ Z textů

dýchá podobná postapokalyptická atmosféra, jakou známe ze současné literární produkce, kupříkladu z knih *Do tmy* Anny Bolavé nebo *Jezero* Biancy Bellové.

Pražské mýty

Grabačova tvorba se vyznačuje silnou, až naivní upřímností. Banální sdělení se střídají s projevy vzteku či nasranosti, třeba když se v písni Kluku dokola opakuje „Nesnáším tě, ne-ne-ne-nesnáším tě“. Rozmanitost témat – od problematiky dospívání přes všednodenní starosti až po otázky spojené se smrtí – je na albu podpořena pestrou paletou emocí: vedle všudypřítomné nostalgie tu najdeme i lásku a nenávist nebo strach. Poetika pokoje25 je úzce spjatá především s Prahou, předcházející album ostatně nese název *Mýty z VLT.city*. Tenhle titul

vlastně vystihuje veškerou produkci projektu: texty mají – po vzoru Psích vojáků – zřetelnou mýtotvornou rovinu a točí se právě kolem reálií české metropole.

Podobně jako rapper Stříbrný Rafael je Vojtěch Grabač v první řadě osobitý textař, což se nejlépe ukazuje v písních, v nichž se zpěv blíží mluvenému vyprávění (u Rafaela je to nejzjevnější v tracku Tři monology pražských řidičů Uberu). Chuť ubírat se ve své tvorbě tímto směrem Grabač zmínil už v roce 2020 v pořadu Startér na Radiu Wave. Primárně se však podle vlastních slov snaží autenticky vyjádřit své pocity, což je banální fráze označující komunikační cíl, jež je v hudbě strašně těžké dosáhnout. Jemu se to ale daří.

Autorka je komparatistka.

Pokoj25: Taneční. Digitální stream & download 2025.



Taneční jsou jedním z mála rituálů dospívání. Foto Draceane (CC BY-SA 4.0)

hudební zápisník

Zabili Kurta, parchanti!

JAN KLAMM

Kurt Cobain nezemřel vlastní rukou, ale byl zavražděn – to je novinka stará více než třicet let. V únoru 2026 se dostala na přední stránky médií po celém světě díky deníku Daily Mail, který se odvolává na závěry studie A Multidisciplinary Analysis of the Kurt Cobain Death (Multidisciplinární analýza smrti Kurta Cobaina), publikované loni v říjnu v odborném časopise International Journal of Forensic Science. Poznatky, které shromáždil autorský kolektiv (složený z šesti odborníků z oblasti forenzních věd a jedné nezávislé výzkumnice a bývalé hudební žurnalistky), jistě nelze brát na lehkou váhu, hlavní dopad zveřejněných informací je

ale nepřekvapivě především bulvární. Potvrzují to i příspěvky v českých médiích, které sice odbornou studii zmiňují, ale samy čerpají pouze z článku britského bulvárního deníku, a také čtenářské komentáře a reakce na sociálních sítích.

Možnost, že byl Cobain zavražděn, samozřejmě spouští lavinu spekulací. Kdo mohl mít na smrti rockové hvězdy tak velký zájem a zároveň prostředky k tomu, aby ji dokázal nafingovat jako sebevraždu? První na ráně je, jak jinak, hudebníkova manželka Courtney Love – všichni totiž vědí, že láska zabíjí... Marka Lanegana, jenž Cobaina zásoboval heroinem, nebo Dylana Carlsona, který mu koupil brokovnici, jsem mezi podezřelými kupodivu nezaregistroval. Ale to hlavní, o co v teoriích o narafigené sebevraždě jde, je samozřejmě vzrušující představa, že to všechno mohlo být „nějak jinak“. Otázka je, co si s takovým zjištěním vůbec počít.

Zmíněná studie se do spekulací pochopitelně nepouští, pouze upozorňuje na nesrovnalosti na místě činu a ve vyšetřovacím spisu. Z tohoto hlediska jde vlastně o uklidňující čtení – minimálně v konfrontaci s divokými hypotézami, které důkazy zpochybňují

Cobainovu sebevraždu vyvolávají. Vůbec se necítím být kompetentní posuzovat zveřejněné argumenty a už vůbec nechci autory podezírat ze špatných úmyslů, jakkoli je zřejmé, že u takto exponovaných případů jde i o publicitu. Problém je, že mají-li mít závěry studie relevantní dopad, musí se jimi začít zabývat příslušné soudní či policejní orgány, a nikoli jen bulvár a konspirátoři. A to se zatím, jak se ukazuje, neděje.

Jakožto bývalý fanoušek Kurta Cobaina (viz hudební zápisník v A2 č. 7/2024) se musím nicméně přiznat, že jsem si čtení, respektive prohlížení studie soudních znalců dokázal fetišisticky užít. V teenagerském věku mě vůbec nenapadlo se v okolnostech smrti svého idolu vrtat a nyní se mi po třech dekáдах – zejména díky dokumentačním fotografiím – naskytl pohled, který bych tehdy možná neunesl. Odkaz na studii jsem si otevřel, abych si ověřil informace přímo u zdroje, a najednou jsem se přistihl, jak si fascinovaně prohlížím Cobainovo bezvládné tělo, soustředím se na vzor na košili, říkám si, že conversky bych si tipnul, ale spíš klasičtější model, pousměju se nad bílými ponožkami s žebrováním úpletem, přemýšlím, jestli jsem si

kdy všimnul písmene K, vytetovaného na levé paži, nakukuju do krabičky s fetišickým nádobíčkem, hodnotím vkusnost dlažby na podlaze a vysloveně žasnu, když čtu, že Cobain měl „pod džínami maskáčové kalhoty, pod nimi šedé tepláky a pod nimi bílé termoprádlo“. Bylo to elektrizující čtení a prohlížení – a u toho bych už radši zůstal a nikam dál to neposouval...

Kdybych popustil uzdu fantazii, dovedl bych si představit třeba i to, že Cobain ve skutečnosti nezemřel – že sám zinscenoval svou sebevraždu a teď žije kdesi v ústraní pod změněnou identitou: vidím obtlouklého, proplešatělého padesátníka, jak si někde pod palmou na Havaji brnká na ukulele, a říkám si, proč ne, jako materiál pro fanfikci by to mohlo fungovat... V zásadě se ale dá říct, že Cobainova smrt je jediný fakt, který je opravdu nezpochybnitelný. A mně to bohatě stačí, další okolnosti mi nepřipadají podstatné. To hlavní se totiž nedá zvrátit: Kurt Cobain se v okamžiku své smrti – ať už se zabil sám, nebo mu někdo pomohl – definitivně přestal podílet na utváření svého vlastního obrazu. Jakkoli on sám měl pravděpodobně pocit, že o tuhle možnost přišel dávno předtím.

Dům umění města Brna Krajina jako terapie

Dům umění uvede 10. března v Domě pánů z Kunštátu kolektivní výstavu Terapie venkovem, která se zaměřuje na současné výtvarné reflexe života mimo městská centra. Osmice autorů a autorek – Jakub Dvořák, Šárka Janeba, Barbora Lungová, Bedřich Mrkva, Filip Nádvorník, Anna Treterová, Barbora Vovsová a Vladimír Drápal – ve svých dílech zkoumá venkov jako živý, proměnlivý a mnohvrstevnatý prostor, jenž se vymyká jednoduchým představám o idyle i úpadku.

Výstava nahlíží venkov nejen jako místo zatížené ekonomickými a společenskými problémy, ale také jako prostředí, které může fungovat jako protiváha přetížené reality současného městského života. „Současný venkov je stále spojen s řadou klíšé a stereotypů. Pro současné umělce a umělkyně se ale stává inspirativním modelem společenské proměny,“ uvádí kurátorka Marika Svobodová. Prezentovaná díla vycházejí jak z osobních zkušeností autorů se životem mimo město, tak z práce s krajinou, tradičními materiály, řemeslnými postupy a tématy spojenými s přírodou.

Zvláštní místo na výstavě zaujímá tvorba Vladimíra Drápal, dlouholetého pedagoga a výrazné osobnosti regionální umělecké scény, který je celoživotně spjatý s obcí Tvarožná u Brna. Jeho obrazy a objekty připomínají každodenní rytmus venkovského života a hluboké sepětí člověka s krajinou a zvířaty.

„Dnešní venkov se v umění i mimo něj objevuje jako prostor pro zjednodušení, zpomalení i propojení s fyzickým světem v éře postinternetu a klimatických změn,“ dodává Svobodová. Terapie venkovem tak nefunguje pouze jako vizuální výpověď, ale také jako otevřená otázka po tom, jakou roli může venkov sehrát v současné společnosti a co z něj dnes hledáme v době narůstající nejistoty a vyčerpání.

Filip Nádvorník, Agnus Dei



House of Arts Brno
www.dum-umeni.cz

SEZONA
2025–2026

DIVADLO
POD PALMOVKOU

PP

Tomáš Dianiška

HAVĚŤ

„Brouci se dnes večer zbláznili a počasí se utrhlo ze řetězu.“
Mrazivá apokalypsa za zvuků samby

Světová premiéra: 6. 2. 2026

WWW.PODPALMOVKOU.CZ



Crestyl

DOCK

Prime

N

A2

Vltava
Český rozhlas

Rádio Praha
Český rozhlas



Moje poslání je být lesbou

Maďarský kolektiv Bláz

Budapešťský kolektiv Bláz, zaměřený na pořádání komunitních akcí nejen pro lesby, je jednou z opor maďarské queer scény. Nomádsky organizovanými klubovými večírky, vydáváním zinu i dalšími aktivitami vzdoruje diskriminačním vládním opatřením namířeným proti LGBTQ+ lidem.

DOROTTYA POÓR



Plakát k páté klubové akci Bláz kolektivu vytvořila @presszok_angyala

V jedné epizodě seriálu *Sex ve městě* se gale-ristka Charlotte spřátelí se sapfickými sběratelkami umění a začne se stýkat s „mocnými newyorskými lesbami“ – ty ale nakonec zjistí, že je Charlotte hetero. Píšu z podobné pozice, z pohodlí heterosexuálního vztahu, jako obdivovatelka queer scény a žen, které se podílejí na jejich aktivitách.

V době, kdy je proti LGBTQ+ lidem vedena nenávistná kampaň maďarské vlády, se mnozí ptají, jak bychom je jako společnost mohli podpořit. Ale podle mého názoru správná otázka zní: Za co jim vdčíme? Na dlouhý seznam počinů queer komunity v rámci maďarské kultury rozhodně patří skvělá série budapešťských klubových nocí Bláz, která přináší jedinečné vizuály, svěží line-up a bezpečné prostředí, kam se rády vracejí lesby různých generací.

Nikoho nevyklučovat

S několika organizátorkami této akce jsem se setkala, abych si s nimi o jejich projektu popovídala. Bláz kolektiv (Bláz kollektiva) založily čtyři lesby, které se v roce 2023 potkaly v kuřáckém suterénu jednoho budapešťského fetiš klubu. Daly se do řeči a kolektiv byl na světě. Bláz (slangové označení pro cigaretu případně hulení) odkazuje na fakt, že ho vymyslely při kouření, ale také je to zkratkové slovo pro „žhavou queer párty“, v němž písmeno B zastupuje slovo „buzi“ – původně hanlivý výraz pro homosexuální muže, dnes pro všechny queer lidi. „Chtěly jsme si to hanlivé označení přivlastnit.“

Koncept série Bláz vzešel od jedné z členek, která se v desátých letech podílela na aktivitách kolem prostorů Frisco a Chicken Exit, což v té době byla důležitá místa maďarské nezávislé scény. „Řekla nám, že chce vytvořit komunitu pro queer lidi. Zpočátku nešlo jen o parties, ale o různé druhy komunitních programů, i o sport a další aktivity.“ Lesbické komunitní prostory začaly během covidu mizet, a tak chtěl Bláz kolektiv tuto mezeru zaplnit a udržet undergroundovou queer a lesbickou komunitu pohromadě. V té době se žádné podobné akce nekonaly. Gay muži měli vždy místa, kde se mohli scházet, mohli chodit do sauny nebo do klubů, ale pro lesby a další queer osoby žádné takové místo, kde by se mohly pobavit, poklábosit a cítit se přitom bezpečně, neexistovalo.

Ještě v desátých letech přitom situace vypadala celkem nadějně – během rozhovoru se vynořují nostalgické vzpomínky na party qLit, Estroshock nebo Women on Women a také na bar Tüti: „Byl to první stylový queer klub – s tmavě zelenými sametovými pohovkami a pole dancingem. Tam jsem poprvé viděla drag show. Vlastně to nebyla drag show, ale vystoupení Angély, první známé transgender

ženy v Maďarsku. Bylo úžasné něco takého vidět.“

Na rozdíl od některých výše zmíněných akcí však počiny Bláz kolektivu nejsou určeny pouze lesbám, i když vizuální komunikace je na lesby zaměřená a většinu publika tvoří ženy. Členky kolektivu k tomu říkají: „Hodně jsme přemýšlely, jestli nebyt exkluzivnější, ale myslíme si, že maďarská queer komunita je na to příliš malá. V undergroundové scéně není mnoho lidí, takže jsme nechtěly část z nich vylučovat. A zdá se, že se to lidem líbí, bez ohledu na jejich orientaci.“

Akce a ziny

„Hned první party byla skvělá. Bylo to v tajném klubu Babicska. Čekali jsme asi padesát lidí, a nakonec jich přišlo dvě stě. Bylo tam narváno, dokonce jsme museli část lidí poslat pryč. Vzbudilo to obrovský zájem, protože tehdy tu nic podobného neexistovalo. A taky proto, že to bylo levné. Online jsme nic nepropagovaly. Rozdávaly jsme letáky a řekly jsme o tom svému kamarádstvu, které to zase řeklo svým známým.“

Za zmínku stojí, že kolektiv funguje zcela bez dotací: „Začaly jsme od nuly. A všechny výdělky používáme na další akce.“ I když za sebou mají spoustu dobrovolnické práce, odpracované hodiny si nepočítají a nevyplácejí si žádný honorář. „Ne! Proč bychom to dělaly? Jsem lesba, je to můj život. Vydělávám si jinou prací, ale ta je jen vedlejšák. Moje poslání je být lesbou.“ Povzbuzeny úspěchem první akce uspořádala Bláz kolektiv dalších pět klubových akcí v nomádkém stylu – na různých místech a s různými tématy, k nimž vyšly tematické ziny. Samizdat a ziny mají v kontrakulturách dlouhou historii a maďarská LGBTQ+ subkultura není výjimkou. Lesbická asociace Labrisz, první svého druhu v zemi, začala právě vydáváním kopírovaného osmistránkového časopisu obsahujícího básně, překlady esejů a různé užitečné informace včetně seznamů komunitních prostorů a akcí. Nedávno se časopis Labrisz a jeho „mužský protějšek“ Más-ok ocitly v centru pozornosti díky patnáctému číslu internacionálního DIK Fagazinu. Jedná se o první umělecký časopis ve střední a východní Evropě zaměřený na homosexualitu a maskulinitu, který kombinuje archivní queer výzkum s příspěvky o současném umění. Byl založen v roce 2005 polským umělcem Karolem Radziszewským a budapešťské vydání, které spolueditoval Gyula Muskovics, vyšlo loni v listopadu.

Mimo zákon

Název nejnovějšího čísla zinu Bláz kolektivu zní „Mimo zákon“. Odkazuje na román

uznávané lesbické spisovatelky Erzsébet Galgóczi z roku 1980, čímž oslovuje i starší generaci maďarských leseb. Číslo vzniklo na základě otevřené výzvy a téma oslovilo i mnoho lidí mimo kruhy Bláz kolektivu. Není divu, že spousta čtenářů byla pohnuta – queer lidé v Maďarsku jsou totiž skutečně mimo zákon. Od roku 2020 nemohou transgender osoby požadovat, aby jejich doklady odrážely jejich genderovou identitu. V roce 2022 vstoupil v platnost takzvaný anti-LGBTQI zákon, který zavádí přísnější opatření proti pachatelům pedofilie a novelizuje některé zákony na ochranu dětí. Zároveň ale mylně označuje homosexuály za pedofily a zakazuje nezletilým přístup k obsahu, který zobrazuje či „propaguje“ homosexualitu nebo změnu genderu. Navíc krátce po vydání zmíněného čísla, v březnu 2025, maďarský parlament zakázal účast na shromážděních, která výše uvedený zákon porušují – čímž kriminalizoval i Pride průvody.

Následující měsíc Bláz vytvořil číslo „Outlaw“ s růžovým trojúhelníkem na obálce. Být gay totiž najednou bylo nelegální, nebo to tak alespoň vypadalo. Růžový trojúhelník původně označoval gay muže v nacistických koncentračních táborech, později se stal symbolem hnutí za práva gayů. V daném kontextu šlo o výmluvný vzkaz společností, které podporovaly „zábavnou“ stránku Pridu, ale po vládním zákazu se okamžitě stáhly. Bláz kolektiv se pochopitelně zapojil do masových protestů proti zákonu a na významná místa města umístil obří vlajky s růžovým trojúhelníkem. Díky téměř dvěma stům účastníkům a budapešťskému starostovi Gergelymu Karácsonyovi, který prohlásil pochod za městskou akci, jež nevyžaduje souhlas policie, se nakonec loňský Budapest Pride uskutečnil a byl euforičtější než kdykoli předtím.

Dalším vlivným projektem Bláz kolektivu je vytvoření erotického gay kalendáře. „Mám několik starých japonských gay časopisů, myslím, že to jsou první, které tam legálně vyšly. Obvykle v nich listuju, když vytvářím zin, abych se inspirovala. V jednom z nich jsem zahlédla takový malý výstřížek z kalendáře. A řekla jsem si, že uděláme kalendář! O tuhle výzvu byl největší zájem. Všichni chtěli přijít a svléknout se. Přišli i lidé, které jsme předtím nikdy neviděli, a vložili do toho hodně úsilí.“

Aktuálně si kolektiv dává krátkou pauzu, ale brzy se ke svým aktivitám vrátí – pravděpodobně prostřednictvím další party, i když není úplně snadné sehnat queer DJky.

Autorka je umělkyně.

Z angličtiny přeložil **Lubomír Rezek**.



Františka Malasková: Ptačí zob, 2025



Františka Malasková se věnuje filmové scénografii a tvorbě kostýmů, kromě toho s kolektivem Bláznivé bruschetty připravuje kulinářské hostiny na míru pro všechny smysly. Absolvovala bakalářské studium scénografie na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU, v současnosti studuje magisterský program v Ateliéru Přírodní materiály na Fakultě umění a designu UJEP, kde se zaměřuje na práci s poměrnými a jedlými surovinami. Zapojila se do několika skupinových výstav, například Win-win (H40 Gallery 2024) nebo Palác (volného) času (GHMP 2025). Jako scénografka se podílela na povídkovém filmu O malých věcech (2023) a krátkém filmovém eseji Co když kamínky dojdou? (2025).

Dílo Ptačí zob je vytvořeno z ovesných vloček, lněných semínek a dalších ptačích pochutin. Ze směsi vznikly sochy lidí sedících na pláži, které slouží jako potrava pro ptáky.

VÍTĚZ

GOLDEN LION
BEST FILMMOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2025

FILM

J I M A J A R M U S C H E



O T E C



M A T K A

S E S T R A
B R A T RMEDIÁLNÍM
PARTNEREM JE

A2

kulturní čtrnáctideník

V KINECH OD 19. ÚNORA



Nežne ma ostrapuješ

O trans* feminite a maskulinite

Jakou roli v genderovém sebevyjádření hraje biologie a nakolik je maskulinita i feminita určována společností a kulturou? Následující text, psaný jako dialog dvou sapfických trans osob, ukazuje identitu jako prostor svobody: je na nás, jak své mužství či ženství definujeme a prožíváme.

SABRINA KATONOFF
ALBI K.

Sabrina: „On ne naît pas femme: on le devient.“ Ženou sa nerodíme, ale stávame sa ňou (Simone de Beauvoir: *Druhé pohlavie*, 1949). Ženou sa stávam, až keď prejdem cez prah svojho domu. Mám oholenú tvár, hrubý mejkap, výrazný rúž, šaty. Snažím sa nakračovať pomaly na opätkoch, ktoré do januárovej Bratislavy vôbec nepatria. V autobuse sedím s nohou cez nohu, v odrazovom zrkadle sa neustále upravujem. Počas dňa niekoľkokrát vyhladáam toaletu, aby som si mohla upraviť rúž, aplikovať deodorant alebo svoj vanilkový parfum. Aj napriek tomu, že sa cítim šťastná – žijem sen malého chlapca, ktorý chcel byť Šípkovou Ruženkou –, uvedomujem si, že to, čo robím, je performancia, ktorá ma obmedzuje. Bojím sa na verejnosti vyjadriť svoju maskulinitu či androgýnnosť, je nutné, aby ma svet vnímal ako feminínnu ženu. Akýkoľvek zlý pohyb, nestrážená hĺbka hlasu, vrávoranie na opätkoch ma v mojich očiach ohrozuje. Svet ma vníma ako ženu a v tomto fakte nachádzam bezpečnosť. Performovať feminitu je náročné, ale nutné pre moje psychické a fyzické zdravie.

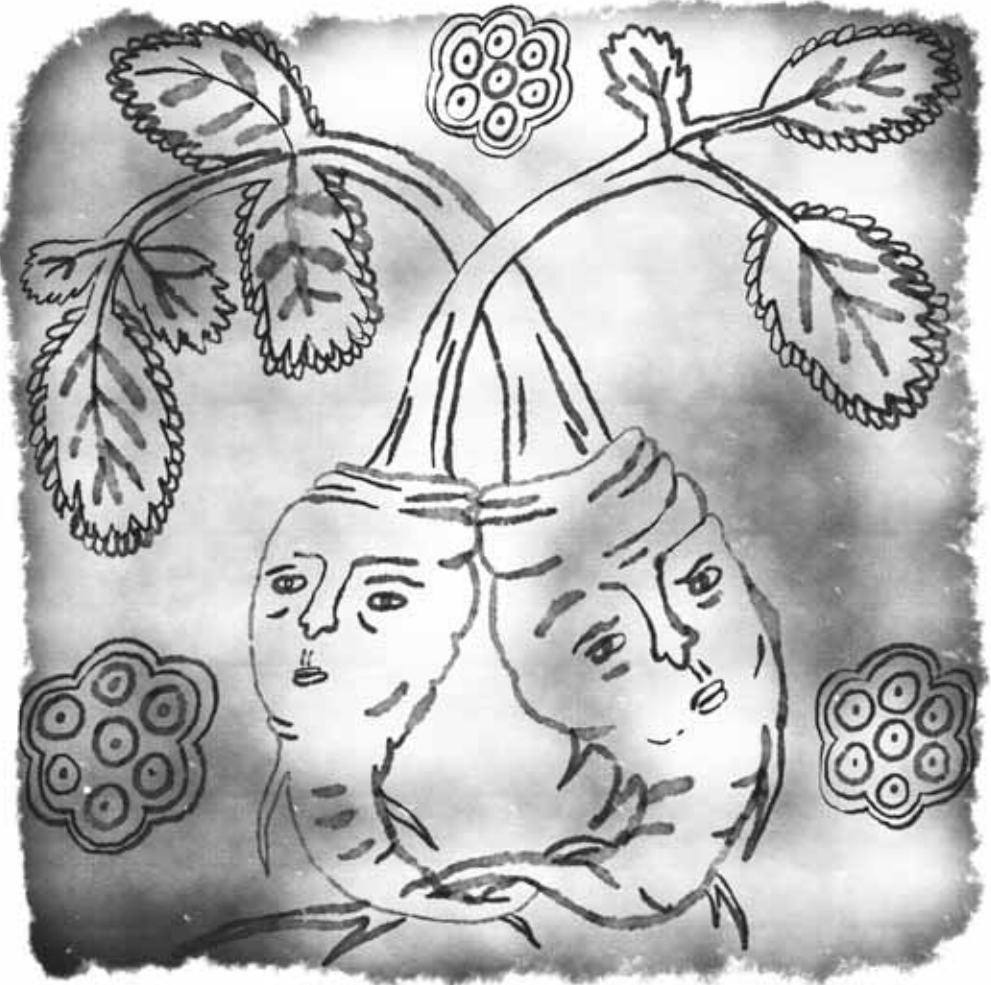
Keď som doma, nie som ženou, som ničím. Koncept rodu zaniká v momente, keď si dám dole topánky a zavesím kabát. Moje domáce oblečenie je šedé, čierne, biele. Po odlíčení mi vidieť strnisko, vlasy mám v praktickom drdole. Dovoľujem si byť nepríťažlivá, lenivá, nespoločenská – spokojná, šťastná, odpočívajúca. Keď som sama, nemám rod; nikto ma totiž nepozoruje.

Albi: Pre mňa si najviac ženou vtedy, keď ráno otvoríš oči. Preto som ťa pobozkal priamo na pery, keď si sa prvýkrát prebudila vedľa mňa. Si ženou vždy a najmä vtedy, keď odložíš brnenie, ktoré musíš nosiť, aby si prežila vo väčšinej spoločnosti, a ktoré chápeš ako to, čo ťa robí ženou. Pre mňa si najviac ženou, keď sa milujeme a ty si zraniteľná. Verím ale, že tento druh tvojej feminity, ktorá je „tajná“, a cítim, že je možno otvorená iba pre mňa, je rovnako istým spôsobom aj vedome vytvorená, hoci pramení z nášho hlbokého podvedomia. Je podmienená dôverou, opätovanou zraniteľnosťou a dlhým rozhovorom. Dlhým rozhovorom pier, slovným a aj neverbálnym. Si najviac ženou, keď si silná, neohrozená a prenášaš svoju inherentnú silu na ostatných. Nebojíš sa zastať iných, vykričíš to nahlas, nebojáčne zaberaš miesto vo verejných priestoroch (ale niekedy sa aj bojíš a sama sa v tej tvojej neohrozenej ženskosti zbrzdíš, ale ja ťa prosím, len taká buď). Nenecháš nespravodlivosť len tak. Ostrapuješ ma, jemne a pekne.

Sabrina: Ak je moja ženskosť konštruktom, výsledkom mojich predstáv, túžob a očakávaní spoločnosti, tvoja mužnosť je rovnako vymyslená. Je na tebe, ako si ju definuješ, ktoré časti toho, čo spoločnosť vníma za mužské, si vyberieš a akceptuješ za svoje.

Aby si si potvrdil svoju maskulinitu, mohol si siahnúť po toxických prvkoch; ľahkej mizogýnii, mačizme; po modrej namiesto ružovej; mohol si navštevovať posilňovňu každý deň a sledovať, či ti rastú svaly; mohol si zaviesť do nášho milovania rodovú segregáciu, postaviť sa do „roly muža“ a odmietať moje dotyky. Namiesto toho, keď sa ťa dotknem, pritisneš sa bližšie. Tvoja maskulinita je nežná a starostlivá. Prejavuje sa v tvojej ochranárskej povahe, svoju silu a dominantnú povahu využívaš na pomoc druhým, nie na agresívne označovanie svojho teritória. Držíš ma, aby som sa v opätkoch nešmykla na ľade, dávaš mi svoj kabát, aby som vonku neumrzla. Si oporou pre svojich blízkych, si ich bezpečným priestorom.

Kým moja teoretická, filozofická stránka si tvoju mužnosť predstavuje ako vlastnosti,



Ilustrace Barbora Müllerová

ktoré si odpozoroval, ktoré si sa naučil a rozhodol sa ich akceptovať ako súčasť seba, podobne ako som vo svojej mysli pristupovala ja pri svojej tranzícii, nemôžem ignorovať pocit, že maskulinita je pre teba niečo prirodzené, vrodené, niečo, čo so sebou nosíš odjakživa. Človek sa dokáže naučiť zo spoločnosti iba niečo, značná časť pochádza zvnútra; aj keď zníem sama sebe esencialisticky, je nepochybnou pravdou, že tvoja mužnosť ti srší z očí; je v твоjich rukách, v твоjich dotykoch, cítim ju z teba, keď vedľa mňa v noci spíš, keď si myslíš, že ťa nikto nevidí, cítim ju, keď predomnou stojíš nahý.

Kým ja si podvedome spájam maskulinitu s agresivitou a akousi vynútenou nadradenosťou, tá tvoja je nežná, ochranárska, starostlivá, milujúca. Keď budem mať syna, chcem, aby bol maskulínny ako ty; keby som mala otca, želala by som si, aby bol ako ty.

Albi: Mužnosť vnímam ako citlivosť voči potrebám iných, ako starostlivosť a pozornosť. Túto mužnosť pozorujem u iných trans mužov. Mohlo by sa zdať, že vychádza čiastočne aj z traumy alebo z pocitu, že si musíš me pozornosť zaslúžiť, ale nie je to tak. Je to jednoducho apriórne „gentlemanský“ postoj, nemá však v sebe ani zrnko posesivnosti. Jack Halberstam v *Queer Art of Failure* (Queer umenie zlyhať, 2011) píše o tom, že dyke afektivita je charakterizovaná ako „intenzita, manickosť, úprimnosť, naliehavosť, preinvestovanosť, drzosť, brutálna úprimnosť“. Upozorňuje na rozdiel medzi cis gay mužskou afektivitou a trans maskulinnou či lesbickou (dyke, butch) afektivitou. Pričom gay cis mužská afektivita je podľa Halberstama prvoplánovou odpoveďou na heterosexuálnu afektivitu a spája sa s ironickým dištancovaním sa od sveta, nudou, indiferenciou, nepriamosťou, ktorá sa mi niekedy javí ako prefíkané (strategické) ignorovanie sveta a jeho problémov.

Sabrina: Večná otázka feminizmu sa týka vplyvu biológie a kultúry na rod. Nakoľko je moje rodové vyjadrenie produktom spoločnosti, nakoľko biológie? Povedal si mi, že ťa udivuje, ako tvoju maskulinitu nedokázala zahlušiť

ani tvoja rodina, ani spoločnosť a ani ty sám; aj po rokoch v tebe čakala na chvíľu, kedy sa mohla vynoriť. Keď mi mama hovorí, aká som bola v detstve, spomína moju „zženštilosť“, moju obsesiu šatkami a barbínami, moje silné emócie, moju citlivosť. Radosť zo „ženských vecí“ som mala odjakživa a vzhľadom na to, že ma otec karhal za akýkoľvek prejav feminity a zároveň som samu seba vnímala ako chlapca, nie dievča, nemôžem povedať, že tu šlo o vplyv spoločnosti; nie, tá mi, naopak, ukazovala, že to, čo robím, je nesprávne. Rozmýšľam, čo ma tak ťahalo k dievčenskému svetu. Bola to túžba po zakázanom? Alebo sa moja myseľ, moje telo vnímali ako dievčenské, ženské, skôr než som si to uvedomila?

Albi: Každý deň sa stávaš inou ženou a ja mužom. Každá identita je singularitou a vždy nadobúda inú formu. Toto pozorovali mnohí filozofi, ako napríklad Descartes, Herakleitos a Kant. Alebo Montaigne, ktorý v *Esejach* píše: „Je suis moi-même la matière de mon livre“ (Ja sám som predmetom svojej knihy). Pre Montaigna to znamená, že mu nie je jeho „ja“ jasne manifestované. Často aj ja namiesto svojho „ja“ vidím v zrkadle prázdno, dieru, vákuum. Avšak identita je pre každého jedinečná – aj pre trans či nebinárnych ľudí, často vystavených stereotypizácii. Každý trans človek si vytvára svoje vlastné pravidlá a realizuje svoju singularitu inak. Niektorým trans ľuďom robí radosť naplňať to, čo by feministky tretej vlny nazvali „rodový stereotyp“. Ale stereotyp už prestáva byť stereotypom, keď ho performuje trans či gay muž a jeho maskulinita sa prirodzene prelína s feminitou, derúcou sa v bezpečných okamihoch na povrch. Vždy sa usmejem, keď vidím, ako môj trans kamarát alebo ja urobíme gesto rukami, za ktoré by sa nemusela hanbiť ani tá najlepšia drag queen. Každý z nás je svetom sám osebe, a keď umrie alebo naša identita zanikne, zanikne s nami celý svet, celé naše univerzum. Univerzum jednej drag queen. Svet istej maskulinity, istej feminity alebo nebinarity – jednoducho identity.

Sabrina Katonoff je trans publicistka a aktivistka, Albi K. je trans filozof a prekladateľ.

Aktualizace Halberstamovy „ženské maskulinity“

je dokáže správně naplnit, je „doma“; kdo nikoli, stává se cizincem, vyvrhelem či migrantem, jenž překračuje hranici jiného genderového prostoru.

Metafora migrace genderu se objevuje také u trans filosofa Paula B. Preciada, který skrze ni oslavuje liminální prostory mezi binárními genderovými kategoriemi. Halberstam však upozorňuje na to, co tato metafora zakrývá. V koloniálním světě národních států totiž možnost překračovat hranice představuje výsadu podmíněnou rasou, třídou a kapitálem. Liminální prostory migrantských táborů sice narušují představu pevně vymezených hranic, avšak možnosti politické rezistence jsou z těchto pozic značně omezené. Přehlížen materiální podmínky pohybu tedy znamená reprodukovat koloniální způsoby myšlení.

Maskulinita by proto neměla být chápána jako teritorium ani jako omezený zdroj, nýbrž jako soubor vtělených praktik, které se pohybují mezi různými těly a kontexty. V tomto pohybu jsou neustále přivlastňovány, transformovány a znejišťovány tak, že se vzpírají stabilní čitelnosti a naturalizaci. A právě zde se otevírá zásadní paradox, který se vine Halberstamovým dílem i životem. Zatímco odmítnutí pevných hranic maskulinity umožňuje solidaritu mezi různými genderově nekonformními subjekty, v kontextu identitární politiky se ženská maskulinita a trans maskulinita často ocitají ve vztahu vzájemného napětí, nepochopení a politického sporu. Butch lesbičtví může být čteno jako „nedokončená tranzice“, trans maskulinita jako esencialistická víra v anatomii a medikalizaci.

Propast mezi lesbičtví a queerness

I dřívější badatelstvo příliš často automaticky zařazovalo ženskou a trans maskulinitu do jediné kategorie lesbičtví. Nápravou, kterou Halberstam navrhuje, je metodologie „perverzního prezentismu“. Lesbická historiografie se dívá do minulosti s cílem nalézt důkazy rezonující se současnými paradigmaty. Takové prezentistické přístupy ale „hledají pouze to, o čem si myslí, že už to vědí“. Na příkladech od počátku 19. století do prvních desetiletí 20. století Halberstam demonstruje, jak předchodí výzkum, dychtivý vytvořit historické základy lesbičtví, zjednodušoval, nepochopil či zamlčoval široké spektrum genderově nekonformního chování. Jedním z nejzajímavějších příkladů „perverzního prezentismu“ je Halberstamova reinterpretace života spisovatelky*spisovatele publikující*ho jako Radclyffe Hall a používající*ho křestní jméno John. V době jejího*jeho života, tedy na začátku 20. století, poskytovaly dominantní rámec pro chápání stejnopohlavní touhy sexuologické teorie takzvané inverze. Jak upozornili pozdější kritici, tyto teorie redukcují komplexnost lidské sexuality na model, v němž je heterosexuality normou a odchylky lze popsat jedinečně právě jako inverzi. Podle Halberstama však takové pojetí ignoruje širokou variabilitu ne-mužské queerness, a stlačuje tak spektrum nenormativních genderů a sexualit do kategorie lesbičtví. Podle Halberstama navíc lesbičké feministky spolu s inverzí vylily z vaničky i ženskou maskulinitu jako hlavní kategorii lesbičké identifikace. Oproti tomu Halberstam perspektivou perverzního prezentismu inverzi neztotožňuje automaticky s lesbičtví. Poukazuje tak na to, že historicky citlivější chápání ženské maskulinity může zviditelnit mnohost identifikací a praktik, které byly bez rozdílu zahrnovány do kategorie lesbičtví.

Vzrušující možnosti perverzního prezentismu ukazuje Halberstamova reinterpretace románu *Studna osamění* (1928, česky 1931). Místo převládající tendence čtení, které hlavní postavu jménem Stephen Gordon



Ilustrace Eliška Sokolová

znevažuje coby sebenenávistnou lesbu, Halberstam navrhuje chápat ji jako někoho, koho bychom dnes nazvaly*i transgender subjektem. Ve svém čtení se soustředí na roli oděvu ve zkušenosti genderové inverze Stephen*a a argumentuje, že zatímco romány jako *Obráz Doriana Graye* lze číst prostřednictvím „epistemologie skříně“ (s níž přišla queer teoretička Eve Kosofsky Sedgwick), *Studnu osamění* je třeba chápat nikoli skrze skříně, ale skrze šatník. Zkušenost inverze je tu zásadně spjata s oblékáním, které nelze uspokojivě označit za cross-dressing. Halberstam navíc upozorňuje, že odmítnutí biologického těla Stephen*a jako základu sexuální identity naznačuje pojetí takové identity nikoli jako něčeho, co organicky vyvěrá z těla, ale jako komplexního aktu sebev tvorby, v němž reprezentuje touhu oblečené, nikoli svlečené tělo.

V dnešních konfiguracích je kategorie lesbičtví pro popis širokého spektra sexuality, kterou nelze označit za heterosexuální, zcela nedostatečná. Halberstam uznává význam takových kategorií pro politickou mobilizaci, zároveň se však staví proti snahám některých lesbičských feministek regulovat reprezentace stejnopohlavní sexuality. Jako příklad uvádí lesbičskou erotiku osmdesátých let 20. století, v níž se důraz na stejnost a rovnost promítl do popisu sexuálních praktik. Přílišný akcent na identitární kategorie jako lesbičtví přitom zastřel explicitnější uvažování o sexualitě jako takové. Halberstam kritizuje předpoklad,

že určité praktiky náleží určitým sexuálním identitám. Zjištění, jak lidé projevují svou sexualitu a jaké druhy erotických narativů aplikují na to, co dělají, může podle Halberstama ukázat nesprávnost homogenizujících představ o lesbičské touze, podle nichž všechny lesby přitahují všechny ostatní lesby.

Politická síla „nízke“ teorie

Halberstamova výzva k obnovené pozornosti vůči sexualitě představuje jak osobní, tak politický projekt. Její význam je zdůrazněn tím, že Halberstam v úvodu i závěru knihy volí autobiografičtější dikci. Není náhodou, že přiznání ke své někdejší „ženské maskulinitě“ Halberstam formuluje v přímé, zpovědní formě coming-outového vyprávění: „Byla jsem maskulinní dívkou,“ píše, „a jsem maskulinní ženou. Po většinu svého života byla má maskulinita zostuzována veřejnými reakcemi na mou genderovou dvojznačnost. V posledních deseti letech se mi nicméně podařilo proměnit stigma v sílu. Tato kniha je výsledkem dlouhého procesu sebezpytování i diskusí s druhými.“ Halberstamovým cílem bylo zažehnout diskusi o ne-mužské maskulinitě, aby maskulinní dívky a ženy nemusely nést svou maskulinitu jako stigma, ale mohly ji naplnit pocitem hrdosti a moci. Právě v těchto pasážích píše Halberstam spíše jako aktivista než jako akademik, což koresponduje s jeho tvrzením, že s institucionalizací queer teorie v akademii došlo k přetržení vazby s jejími kořeny v grassrootovém aktivismu.

Svou teoretickou práci Halberstam chápe jako politickou intervenci do současných mocenských struktur a veřejných debat. Vědomě odmítá apolitičnost akademické sféry, propojuje queer teorii s kritikou kolonialismu, rasismu, kapitalismu a státních institucí a otevřeně se hlásí k anarchistickým a abolicionistickým politickým postojům. Aktivně vstupuje do veřejného prostoru prostřednictvím blogů, komentářů k populární kultuře a rozhovorů v médiích, v nichž obhajuje nonkonformní, konfliktní a „abjektní“ zkušenosti queer života. Jeho důraz na „nízkoúrovňovou teorii“, práce s popkulturou a výzvy k „rozebírání světa“ – tedy aktivní destrukci kapitalistických, patriarchálních a dalších normativních struktur –, to jsou aspekty intelektuálního aktivismu, který spojuje myšlení, pedagogiku a politický odpor.

Z Halberstamových textů je zřejmé, že jeho cílem není akademická interpretace dějin queer hnutí, ale jejich přepsání: kritizuje kanonizaci Stonewallských nepokojů jako depolitizující mýtus, zviditelňuje zapomenuté, kriminalizované a marginalizované formy odporu (lesbické, trans maskulinní, dělnické i anarchistické) a staví se proti politice paměti, která přepisuje queer minulost tak, aby byla stravitelná pro většinovou společnost. Stejně jako jeho ostatní texty je i kniha *Female Masculinity* výzvou k odporu a revoluci, nikoli neutrální akademickou analýzou.

Autorstvo se věnuje sociologii a kulturní antropologii.

Selhání jako strategie odporu

S americkým trans teoretikem Jackem Halberstamem jsme mluvili o lesbické subkultuře osmdesátých let, Virginii Woolf a queer literatuře, o právech trans lidí, ale také o selhání jako nástroji odporu. Jak myslet solidárně a kritizovat kapitalistickou logiku růstu a úspěchu v době politických regresí?

ALBI K.
MICHAELA RUMPÍKOVÁ

Albi K.: Část vašich předků pochází z Česka. Jaké máte vazby k naší zemi? Víím, že se chystáte na konferenci věnovanou „kvír materialitě“, která proběhne v březnu v Praze. Těšíte se? Ano, těším. Jsem nadšený z toho, že se do Česka znovu podívám. Můj otec se narodil v Mostě, byl synem tamního rabína Michaela Halberstama. Po jeho náhlé smrti na infarkt v roce 1936 ho vychovávala matka – moje babička – Judita Halberstamová. Když byly Sudety obsazeny nacistickým Německem, přestěhovali se do Prahy. Odtud pak Judita mého otce v rámci jednoho ze záchranných transportů židovských dětí poslala vlakem do Londýna. Sama zůstala v Praze, kde si vydělávala šitím korzetů. Opakovaně žádala o vízum a snažila se za synem dostat. V roce 1942 však byla spolu s dalšími členy pražské židovské komunity zatčena a deportována do koncentračního tábora na Ukrajině, kde jako jedna z milionů obětí holocaustu zahynula.

Michaela Rumpíková: V osmdesátých letech jste studoval na Kalifornské univerzitě v Berkeley. Byla to paradoxní doba – společnost byla silně poznamenána epidemií AIDS, zároveň ale probíhaly intenzivní feministické debaty a postupně se formovala queer teorie. Jak na vás tento kontext působil a jak se otiskl do vaší pozdější práce? V té době jsme se s otcem přestěhovali z Velké Británie do Spojených států, konkrétně do Illinois. Chvilí jsem tam s ním bydlel, ale brzy jsem odjel na západní pobřeží. Nakonec jsem si podal přihlášku na Berkeley a začal tam studovat. Tehdy právě začínala epidemie AIDS a přestěhovat se v té době do San Francisca opravdu nebylo jednoduché. Bylo to zvláštní, děsivé období. Během několika málo měsíců po mém nastěhování zemřeli na „rakovinu“ – jak se tomu říkalo – dva mladí muži, kteří bydleli přímo pode mnou. Bylo to pro mě šokující. San Francisco tehdy bylo místem nemoci a smrti.

Lesbické komunity v té době sice existovaly, ale jejich sociální život se odehrával hlavně v kavárnách nebo knihkupectvích. Teprve s epidemií AIDS se etablovaly lesbické bary, a to především proto, že gayové přestali kvůli epidemii do barů chodit. Lesbický noční život se tak stal populárním právě na konci osmdesátých a na začátku devadesátých let. Tyto okolnosti se později promítly i do mého výzkumu věnovaného fenoménu drag kings. V tomto podivném období masového umírání, kdy stát epidemii AIDS vědomě ignoroval, se gay komunity ocitly v hluboké krizi. Některé lesbické feministky se tehdy staly pečovatelkami a aktivistkami v boji proti AIDS, jiné naopak objevovaly noční život a jeho možnosti.

Jak mě to všechno formovalo? Na jedné straně jsem byl nadšený novým nočním životem, na straně druhé jsem se vymezoval vůči antipornografickému feministickému diskursu, který byl v těchto kruzích silně přítomný a často se stavěl i proti sexu. Bílé lesbické hnutí tehdy – podobně jako křesťanští fundamentalisté – prosazovalo moralizující a v jádru negativní pohled na sexualitu. Byla to paradoxní, matoucí situace.

MR: Ovlivnila vaši queer zkušenost také literatura? Měla nějaký vliv na formování vaší citlivosti k jiné než heteronormativní tvorbě identity? Hodně jsem četl Virginii Woolf. Orlando byl pravděpodobně první queer román, který jsem četl. Moje politická biografie se v tomto ohledu do jisté míry podobá cestě, již prošel španělský spisovatel, filosof a kurátor Paul B. Preciado – sdílím jeho snahu najít sám sebe v Orlando. Já jsem to ale prožíval trochu

jinak. Knihu jsem četl velmi mladý a vůbec jsem jí nerozuměl. Zároveň jsem však cítil, že právě to, čemu nerozumím, je důležitou součástí mé zkušenosti. Nešlo o to, že bych někde uviděl lesbu a poznal v ní sám sebe, nebo že bych potkal trans člověka, a tak si uvědomil, že i to jsem já. Moje zkušenost vychází spíš z reflexe neporozumění. Existují totiž i jiné zkušenosti kromě těch, které nám byly předepsány nebo které se zdály patřičné a samozřejmé. Právě skrze nejasnost jsem začal nacházet sám sebe.

Tímto způsobem na mě zapůsobil román Orlando, který jsem, myslím, objevil v matčině knihovně. Když jsem knihu dočetl, pocítil jsem směs úžasu a nepochopení. A na Berkeley jsem pak svou diplomovou práci věnoval Virginii Woolf. Přesto jsem se Orlando během následujících let spíše vyhýbal – možná proto, že tak neobyčejným způsobem zhmotňuje fantazie alternativního prožívání tělesnosti.

Později jsem se dostal k „povinným“ textům queer a lesbického kánonu, jako je Studna osamění od Radclyffe Hall, a k dalším knihám. Opravdu důležitý pro mě byl román Stone Butch Blues od Leslie Feinberg. A postupně jsem začal sledovat filmy – především starší snímky, například Likvidaci sestry George, Královnu Kristýnu nebo Times Square. Staly se podstatnou součástí mého dospívání. A znovu: to, co mě na nich oslovilo, nebylo cosi explicitně vyřčeného, ale atmosféra, napětí, absence...

AK: Někteří lidé se obávají, že pokud se děti budou setkávat s queer reprezentacemi už od raného věku, stanou se kvůli tomuto vlivu trans lidmi. Podle mě je to omyl. Sám jsem ve své queer identitě dlouho selhával. Mnozí z nás se setkali s řadou queer textů, aniž by tušili, co vlastně znamenají. I pro mě byly dlouho neuchopitelné... Souhlasím. Osobně jsem četl hodně modernistických lesbických děl od Djuny Barnes, Berthy Harris, Hildy Doolittle a dalších. V osmdesátých letech pro mě byla zásadní také Audre Lorde a její „biomytografie“ Zami: A New Spelling of My Name, stejně jako román Woman on the Edge of Time od Marge Piercy či sci-fi Ursuly Le Guin. Realistická próza mě nikdy příliš nepřitahovala. Zároveň jsem ale nevyhledával výhradně experimentální psaní – vždycky jsem byl velkým fanouškem popkultury. Přitahovala mě zkrátka specifická kvalita textu, která mi nabízela něco, čemu jsem sice ještě nedokázal plně porozumět, ale co se zároveň nějak dotýkalo mého pocitu, že je ve mně něco, čemu zatím nerozumím. V tom smyslu šlo o jakési mapování terénu.

AK: Abych zmínil místní, středoevropský kontext: Slovensko, odkud pocházím, loni na podzim změnilo svou ústavu tak, aby definovala pouze dvě pohlaví, což může znamenat konec tranzicí. Aktivisté ze slovenské iniciativy Inakost a stát Nizozemsko proto na Slovenskou republiku podali žalobu k Evropskému soudu. Maďarsko a Polsko tranzici zcela zakazují, což je v rozporu s evropským právem. Na Slovensku i v Česku byla úřední změna genderu dlouho podmíněna úplnou fyzickou tranzicí, tedy kastrací. Česko po napomenutí ze strany EU sice kastrace zrušilo, ale ponechalo trans osoby v právním vakuu. Mimoto každá tranzice musí být schválena komisí... Ve své knize Trans* vysvětlujete, že trans zkušenost je vždy jedinečná. To je, myslím, velmi důležité i pro místní debatu, v níž je tranzice často redukována na fyzickou proměnu. Chápu to správně, že trans

zkušenost nelze omezit na pouhou změnu pohlaví nebo genderovou dysforii? Nesnažím se nic normativně předepisovat. Osobně si myslím, že dysforie je pro mnoho lidí důležitou součástí trans identity – ale zřejmě to tak vidím i proto, že dysforie patří i k mé vlastní zkušenosti a k tomu, jak se trans identita chápala v době, kdy jsem vyrůstal. Netvrdím, že to musí platit univerzálně. Říkám však, že lékařská tranzice nesmí být jedinou definicí trans identity. V tomto ohledu se rozcházím s některými trans aktivisty, kteří trvají na tom, že jedinou smysluplnou definicí trans identity je právě kompletní lékařská tranzice. Tomu prostě nevěřím.

AK: Problematiku dysforie je obtížné vysvětlit obecně, protože se může jednat o velmi individuální zážitek. Byly provedeny pokusy o redefinici trans prožitku pomocí genderové euforie. Nicméně dochází k neustálé patologizaci trans lidí. Jsme podrobováni přísné kontrole, jako by naše práva byla možná pouze v tomto negativním rámci. Proč se vlastně ultrakonzervativní politici trans identity tak obávají? To je klíčová otázka, protože pravcoví politici útočí na transgenderové komunity nejen v České republice nebo na Slovensku, ale také v USA nebo v Brazílii a v mnoha dalších zemích. Všude přitom sledujeme velmi podobné scénáře a stejné strategie. Tento nový vzorec je výstižně popsán v knize Who's Afraid of Gender? od Judith Butler. Kdo se tedy bojí genderu? Butler ve svém textu velmi přesvědčivě vysvětluje, proč se autoritářští lídři tak soustředí právě na trans komunity a proč je pro ně „antitrans“ legislativa tak zásadní. Útoky na trans lidi totiž na jedné straně znamenají návrat ke konvenčnímu modelu rodiny, na straně druhé vyjadřují nový reprodukční imperativ zaměřený na bílé obyvatelstvo. V rychle se diverzifikující společnosti panuje rasistická obava z klesající porodnosti bílé populace. Další strach se týká dopadu vzdělání: mladí lidé chodí na univerzity, kde se seznamují s queer a trans tématy a s radikální politickou imaginací. Dle konzervativců spolu oba tyto fenomény nějak souvisejí, i když přesně nevědí jak.

Zároveň se univerzitní kampusy staly místem, kde se artikuluje kritika kapitalismu a redistribuce bohatství, a právě v těchto debatách často vystupují queer a trans aktivisté. Jde tedy jednak o kombinaci radikální politiky a trans tělesnosti, jednak o narušení tradičních dominantních narativů, kterého se konzervativci obávají. Nové představy o tělech, vztazích, genderu a sexualitě totiž také mění a budou měnit pohled na rodinu. Napětí ještě zesiluje mladá generace, jejíž značná část se identifikuje jako nebinární. Zatímco trans lidé tvoří relativně malou část populace, nebinární identitu dnes přijímá mnohem širší skupina. Ovšem i pro některé trans aktivisty je nebinární identita frustrující kategorií, protože se jim zdá příliš otevřená a neukotvená. Sám ji chápu především jako výraz hluboké nespokojenosti s binárním systémem genderové klasifikace.

AK: V Česku a na Slovensku je v rámci veřejné zdravotní péče tranzice bezplatná, ale jen za podmínky, že ji schválí lékařská komise, respektive psychiatr či sexuolog, což trans komunita kritizuje jako diskriminaci. Jinde, například v USA, ale i v řadě dalších zemí, však mnoho lidí nemá možnost změnu pohlaví podstoupit, protože je to velmi drahé. Například migranti, lidé bez domova, rasově diskriminovaní lidé, ale i lidé z nižší třídy. Já sám v současné době nechci podstoupit kompletní fyzickou přeměnu,

S Jackem Halberstamem o trans identitě a potřebě spolupráce



Jack Halberstam. Foto z osobního archivu

tedy i kastraci, a tím pádem moje tranzice nemůže být z pojištění hrazena. Je podle vás možné vytvořit systém, ve kterém by zdravotní péče byla zdarma pro všechny a tranzice by byla dostupná všem?

Takový systém nelze vytvořit bez zásadní proměny celé společnosti. A také proto musíme přestat mluvit jen mezi sebou. Trans a queer lidé nejsou jednotná, ale názorově polarizovaná skupina. V mnoha věcech se mezi sebou neshodneme. Bohatí gayové se například nezajímají o bezdomovectví mezi trans mládeží. Proto potřebujeme mnohem širší koalici napříč různými skupinami – nejen kvůli zdravotní péči pro trans osoby, ale především kvůli bezplatné zdravotní péči pro všechny.

Osobně to dnes chápu jako anarchistický projekt. Nemůžeme se dále spoléhat na to, že vládní představitelé budou dělat to,

kvůli čemu jsme je volili. Veřejná správa se stala mechanismem, jímž bohatí chrání svůj majetek před ochuzenými komunitami. Za těchto podmínek je naší povinností vytvářet široké koalice, a to i v rámci potenciálně anarchistických forem organizace nebo dezorganizace. Pokud mluvíme o změnách, které neprospějí těm nejchudším – a těmi jsou obvykle lidé jiné barvy pleti, ale také svobodné ženy s dětmi –, pak jsou takové změny v zásadě zbytečné. Proto už mi nestačí politické cíle, které se soustředí výhradně na trans nebo queer otázky. Takto už se organizovat nechci a ani si nemyslím, že by to někomu skutečně pomohlo. Mám pocit, že nás stále více ovládají čím dál menší skupiny extrémně bohatých a mocných lidí a že odpor proti nim vyžaduje mnohem širší spolupráci různých sociálních skupin.

MR: Ve své knize *The Queer Art of Failure* popisujete selhání jako možnou formu odporu vůči normativním představám úspěchu. Queer lidé i další marginalizované skupiny jsou často označováni za „lúzy“ právě proto, že se těmto normám odmítají přizpůsobit. Buď se dostatečně nesnaží o heterosexuální partnerství či rodičovství, nebo se vědomě odmítají podřídit společensky předepsanému modelu úspěšného života. Zároveň by se dalo říct, že všichni selháváme v systému, který sám dávno selhal... V čem vám osobně vaše zkušenost se selháním ukázala, jak tomuto systému vzdorovat? Mohl byste upřesnit, jakým způsobem se podle vás dá selhání využít jako forma odporu?

Právě proto, že se queer nebo trans lidé tak často ocitají v kategorii „neúspěšných“, jsou téměř nevyhnutelně nuceni formulovat kritiku systému. Pokud to neudělají, zůstanou uvězněni v rámci, který je činí odpovědnými za to, že se nedokázali prosadit v souladu s pravidly, jež jim byla předepsána. Pokud ale řeknete: „Selhávám kvůli pravidlům, která pro mě nic neznamenají“, můžete s oním údajným selháním pracovat. Můžete je přijmout jako strategii a obrátit je proti samotné logice úspěchu. Řeknete si, že své selhání přijímáte. Že jste šťastní, že selháváte v heterosexuálnosti. Že jste spokojení, že selháváte v normativním genderu. Stále totiž máte možnost najít útočiště v silné queer a trans komunitě. Tyto formy selhání se ale zásadně liší od ekonomického neúspěchu, který má často katastrofální důsledky. Pokud si řeknete: „Jsem spokojený, že selhávám v kapitalismu“, znamená to přijmout chudobu. Jiná alternativa k tomuto systému zatím totiž neexistuje. Momentálně pracuji na knize, v níž se snažím promyslet, jak zajistit, aby kritika genderového systému byla také kritikou kapitalismu. Bez tohoto propojení nedokážeme adekvátně reagovat na politické výzvy, jímž v současnosti čelíme.

AK: Ve Spojených státech vyvolává ve společnosti silnou úzkost zhroucení sociálního státu, například neexistence rovného přístupu ke zdravotnictví. Koncept „selhání“ za této situace chápu jako něco, co lze aktivně přijmout a co může být zdrojem síly. Pořád ale věřím, že v Evropě může sociální politika fungovat... Máte pravdu, jiné společnosti, například ty postkomunistické, jejichž historie nebyla tak silně spjata s neřízeným kapitalismem, skutečně vyžadují jiné teoretické rámce. Krátce před nástupem Viktora Orbána k moci jsem byl v Maďarsku a žena, která mě tam pozvala, mi ukazovala komunistickou architekturu a památky. Řekla mi: „Víte, tady jsme velmi rozdělení, pokud jde o historii komunismu.“ Zeptal jsem se: „Jak to?“ A ona odpověděla: „Povím vám jeden maďarský vtip. Muž se uprostřed noci probudí ze zlého snu. Manželka se ho ptá, co se děje. ‚Měl jsem děsnou noční můru,‘ řekne muž. ‚Jakou noční můru?‘ ‚Probudil jsem se, rozsvítil jsem světlo – a ono se opravdu rozsvítilo. Podíval jsem se do ledničky. Byla plná jídla. Vyhlédl jsem ven a ulice byly čisté...‘ ‚Ale jak tohle může být noční můra?‘ ptá se žena. A on na to: ‚Zdálo se mi, že se komunisté vrátili.‘“

Jack Halberstam (nar. 1961) je americký filosof, kulturní a queer teoretik a trans aktivista. Momentálně působí jako profesor na Kolumbijské univerzitě, kde se věnuje genderovým studiím a literatuře. Za průlomovou je považována jeho kniha *Female Masculinity* (Ženská maskulinita, 1998), v níž po vzoru Judith Butler ukazuje, že maskulinita není vázaná jen na mužské tělo. Mezi jeho další práce patří *The Queer Art of Failure* (Queer umění selhání, 2011) nebo *Gaga Feminism* (2012). V současnosti pracuje na nové knize *The Wild Beyond: Music, Architecture and Anarchy*, v níž zkoumá estetiku kolapsu a možnosti alternativních forem soužití mimo kapitalistickou logiku.

rozevláté gesto – naléhavé dopisy

„Básník je muž / který měl být ženou / a který to zmršil – / já to nezmršila,“ píše se v básnickém cyklu Mellanie Kašjak. Modřiny v podkolenních jamkách a vosk v pupíku se v něm střídají s otázkami sexuální identity, burzy se pletou s buznamí, příruční jsoucná s příručním topením.

0.

známe se už tak dlouho
že mi stihly odrůst
nalakované nehty na nohou

známe se
od chvíle kdy jsme se změnily –

1.

od našeho posledního vydělení
žluklá modřina – rozpijení
vodící znaky spjaté
rozžhavenou jehlou
jak ji nejlépe pocítit?
těla zviditelňují represe
sama na sobě
natahují – třou – češou – myjí
od ucha k uchu purpurem zejí
všechny tvé modřiny
v podkolenních důlcích
kéž by rozkaz je rozkaz
neplatí
kéž by
objalas mě zezadu
kéž bychom se
ztotožňovali s tělem
když pro blízké
zapomene na vzdálené
když pro vzdálené
zapomene na blízké

do našeho dalšího vydělení
zřítíla ses
tolik zmohla má něha
a je to měsíc
co jsem se tam nevyspala
ale příště
budu hojit tvé tělo
jednou nám to nestačilo
opilá démona
sukuba z Mečeříže
myslím že mě nepoznáváš
protože na sobě nemám rohy
– dvě démonky spolu
snídající obědvající večeřící
vajíčka na hniličko
pospěš si má kočička
u moci patriarchát
radši se pomilovat

2.

od schoulení
po setmění
bývá zalomený nehet
v mém chrčení
v tvé zkrabatěle kůži
a někde dál
do zahlcených vlasů
zahlcená sevřením
to abych tě poznala až bude tma
to abych vyklouzla naší příslušnosti
naší stereotypizaci
naší nedostatečné sterilitě

po vysvětlení
jsou stejně všechny texty banální
takže nevěřím v autorská čtení
takže jen děkuji za pozvání
(a za honorář)
avšak kůže nikdy nebyla čistá
avšak první náznak toho
že budu básnířka?
– jen co jsem začala mluvit
oslovovala jsem se ženským rodem

je to jako Kafkův Proces
ale místo soudu
chodíš pořád dokola ke komisi
(termíny jednání
odborné komise
jsou orientační
a mohou se změnit)

fall obstál
– gender ne

stejně jsem z půlky stereotypní
pro obě pohlaví

3.

od naší konverze k transkovství
představuji ti
skutečněji než skutečně
rozčepýřené ženství
pomalu propadáme
všem sedmi bolestem
byly jsme stejně vždycky
všechny šílené
v krajkové podprsence
pyšné na to kdo jsme

Cédric Demangeot napsal že
– básník je muž
který měl být ženou
a který to zmršil –
– já to nezmršila –
ptáš se co tím chtěl básník říct
protože chlapi vždy potřebují něco říct
avšak na to nemusím odpovídat
avšak básnířky si jen hrají
avšak po postmoderně
už není možné nejít do tranzice
vychutnávat jemnost
s prosakujícími jizvami
třeba řetízek kolem kotníku
je hrozně femininní věc
nápadná růž
a nosíme chokery
abychom zakryly své ohryzky
přeci jen jsme pokušení
k nakousnutí
ham
mňam

4.

od Saturnálií
se tělo pomalu dostává do původního stavu
jsme na dobré cestě k tomu být lesbami
i Dostojevskij v gay baru
je tajnou agentkou feminismu

a tak krátkozrací endokrinologové
stejně musí zastávat pozici našich ranhojičů
– milost Dámy se všemi teplými

pozice naší opozice
původní stav
tovární nastavení
především se zpomaluje
škubání v podbřišku
a svěřilas mi gumičku
aby mi nevlály vlasy

svěř mi
bože, vole, radši nic

kdyby Dostojevskij psal kvír romány
psal by o tom jak si žena
vybírá pořád víc a víc femininní muže
až si nakonec vybere trans ženu

– milost Transky se všemi potvorami

5.

od doby kdy mi stojíš po pravém boku
budu já na levé
mužské straně
jen abych podtrhla tvoji feminitu
ty vole
tady je to samá bottom
rozbíjející
základní stavební kameny
společenského řádu
ale neboj
tomu já nepodléhám
lepší je utrpení strpět než ho spáchat
tendence k ohraničení
toho co se nám nedává jako podpora
nýbrž jako zranění
praskliny – pukliny – zlomy
nýbrž jako magie
demarkační linie
nabývání genderu
a kdy se během tranzice
z mužských bradavek stanou ženské
a ty je musíš přestat ukazovat?

a již odedávna
přetisknu se přes tebe
vizuálně přesně
a tím snad ztratím kus vlastní identity
snad ne v závanech
snad ne v závorkách
nýbrž ve fialové mlze
snad žít naplno v postmoderní situaci
znamená nemožnost sebeidentifikace
proto jsem něco mezi sukubou
a kočkoholkou

ty vole
tady je to samá bottom
– a já se přiznávám

6.

od doby
kdy ti někdo naposledy řekl deadnamem
po dobu kdy se tě někdo poprvé zeptal
jako trans holky
proč se chceš nechat přestít na chlapa?
vždyť jsi pěkná ženská
klademe po boku prvnímu kolu
doznělost meandrů tvého dlouhého těla
opakující se oblouky které hmatám
ať se mísí v třesku svázané do drdolu
ať je v chóru odevzdaným tělem
ať je nehodna své viny
popři ji popři
když měla dusit tvé jinošství
popři ji aby gesto bylo lehčí
aby v určité oscilaci mezi pohlavím se spojili
aby si nad námi omyli ruce
aby pochopili

Mellanie Kašjak

aby náckové měli potřebu
si s trans holkama poměřovat péra
aby většinou prohráli
nula : jedna
cink cink
druhé kolo
bolí mě kyčle
mám zapálený lýtka
a vnitřní stranu stehen
celá se potím vlasy mám všude
ale nestěžuji si
jen konstatuji
každá báseň je konstatováním
nárokuje si pravdivost
přes veškeré fabulace
pošle Trump buzny opět dolů?
až při druhém přečtení
zjistíš že místo buzny je tam burzy
a ty nevíš jestli tvá
špatně přečtená odpověď
není pravděpodobnější
náckové transky
jedna : jedna
remíza
příště už jen molotov

7.

ode dne kdy mě začal soudit
kdekáký náhodný muž
straight chlap musí vinu outsourcovat
jsem zregenerovala zraněnou tkáň
mezitím našla kus vosku v pupíku
a začala jsem já sama
soudit kdekaké náhodné muže
protože každý divný občan je homosexuál
je barbarstvím
je kombinací řeckého a latinského slova
a schválně
jestli aspoň víš které je které?
hmmm intelektuální ale pořád poezie

Kybeliným knězem se muž stal
když se nechal vykastrovat
nikdo nebude mít pohlaví
rovná se nikdo nebude měnit pohlaví
rodově neutrální forma podmětu
čMellstvo
ale já nejsem jenom příruční jsoucnó
jak by řekl Heidegger
ale jsem taky příruční topení
– to přesně určitě Heidegger řekl
stejně jako že náckové jsou špatní
– dovozte abych na vás mrknul
a pro jistotu i levým okem –

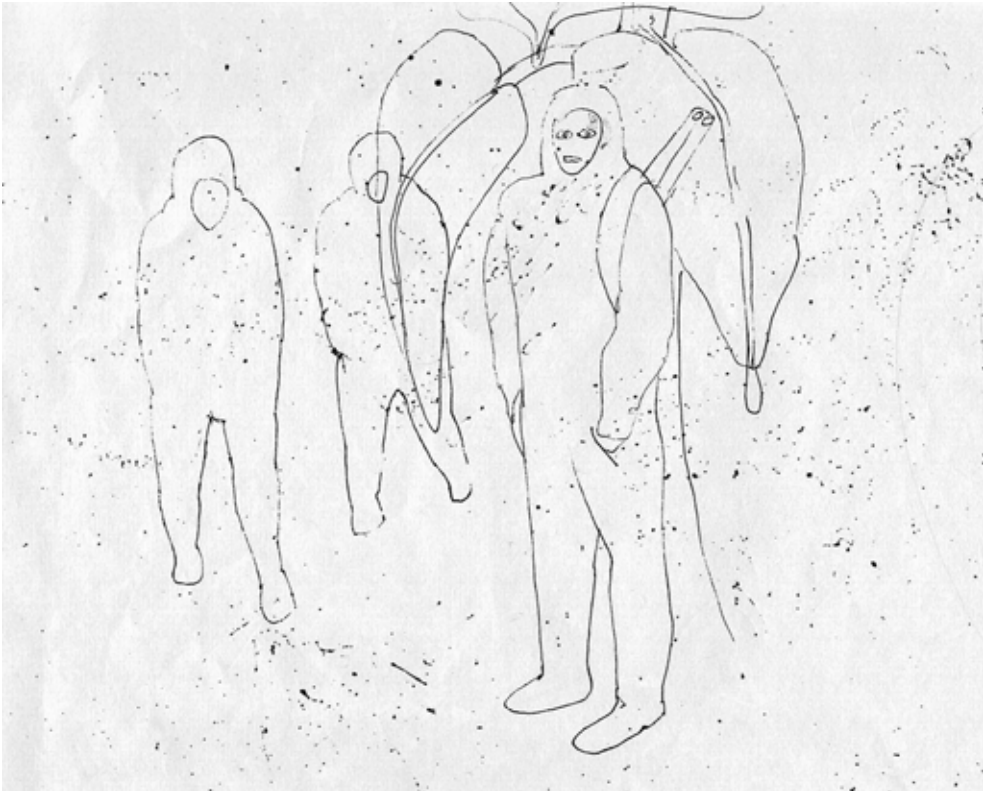
Mellanie Kašjak (nar. 2005) je básnířka a vizuální tvůrkyně. Básně publikovala mimo jiné na digitální platformě pro současnou poezii Psí víno. V roce 2025 jí v nakladatelství Adolescent vyšla sbírka Objev purpurové barvy.

deleuze vynalézá háčkování

Luz

Luz píše queer poezii, ve které se vztahy prolínají s přeskupováním identit a potlačené obsahy se vynořují s radostnou vervou. Když dojde na „vyjmenovaná slova po D“, nejsou to jen „deníky“, ale také „dick“ a „deleuze“. Vysvětlení by mohlo znít: „hodně trans holek programuje a to je něco jako pletení nebo tkalcovský stroj“.

girlhood	(to weave a net to weave a story)
dnes zvládám vidět tvoje jméno a číst o meruňkách a zasmát se tomu že je mi někdy až groteskně líto kulaté sladkosti do dlaně porostlé chmýřím že leží na talíři sama jediná měkkost kolem kamene uprostřed když nedáš pozor může tě zadusit když opatrně okoušeš dužinu zbyde kyanid	difference and repetition deleuze vynalézá háčkování pierre menard, autor quijeta
hermeneutika důvěry	* * *
hledat věci za věcmi znamená popřít že ty které odhrneš stranou jako korálkový závěs jsou skutečné ze setkání se stane spor o autorství v lepším případě editorská práce mistři podezření ostřím svých otázek pečlivě vypreparuji to co nazvou jádrem zbytek zůstane ležet na pitevním stole jako vyfouknutý balonek	bařevných sklíček kachního peří nečekat na kolenou a stejně musíš tančit jo jenže jak teda přežít fašismus máte někdo odpověď co není kurva poezie?
evelyn a terezii	* * *
jednou z nejzapomínanějších součástí historie je historie textilu oblečení jehly a nitě jednou z nejzapomínanějších součástí historie je kdo ji šatil šaty dělají člověka díra a díra dohromady dají tři řady dvojitého sloupku teplo hranici mezi mnou a rozplynutím hladce obrace kódu leží-li po meči smrt je třeba utkat pohřební háv a po přeslici žít a opačně hladce a obrace hodně trans holek programuje a to je něco jako pletení nebo tkalcovský stroj putting holes into holes to make a net work	tisíc plošin život mívá kdo ho chce znát ať se diva divine AI halucinuje vyjmenovaná slova po D dycky dick deníky a deleuze kniha krve v květnu budu hodně brečet ale je duben a jsem jak buk blutbuch je modlitební knížka derniéra signoriny satanelly včera esej o potlačeném saphismu dnes kolem vypěnily fialky a jak to máš s oceánem? vilém antonín bych byl – nejvíc transmasc básnické jméno co může být



Ilustrace Silvie Vavřinová

antonín po dědovi po kterém mám odboj
a asi i zálibu ve zvuku pásku
ordnung muss sein
vilém po dalším násilníkovi
až se vyseru na terapii půjdu být jeřábník
námořník
vazač břemen
(to samé v bleděmodrém)
před očima se mi zježí hampuch

a jak to máš s oceánem?
ella hop!
bojím se zavřít do majáku sám
sukni bych na sebe vzal asi
už jenom před trans holkou
budeme na sebe přes atlantik pomrkávat
mít srandu z toho že
ty že jsi holka
počkej já tě to naučím
pony play na španělskou školu
ella hop! a hrabě palačič
dokola kolem
radost cirkusáctva
to jsme jim dali to byl sukses
a mezi představeními není třeba být

rozšiřuju garderobu ale nejradši jsem nahý

a jak to máš s oceánem?

club maté

když uvěříš na hladové duchy budeš je navždy
vymítat
do každých očí dívat se a pátrat po zradě
z těla si uděláš počítadlo ran
s lidmi nemluvit jako člověk
jen je rvát do téhož příběhu
který je odnese daleko daleko odsud

zachytit
zachránit

aby sis nemusel připustit že
this is as good as it gets

děkuji nechci
ale nedělám si iluze že stojíte
o setkání uprostřed
jinde než na domácí půdě
nedělám si iluze že byste někdy
natáhl ruku
jinam než dolů

* * *

dajka
pravá žíla obnažená hornina
protíná naskrz
sousedství
zaplňuje praskliny
vyvrněním či usazením

pokud ji tvoří dostatečně pevné materiály
využívá se ve stavebnictví
dá se vytěžit
ale jinak co s ní

dajka je skoro jméno pro psa
s jednosměrným lístkem někam
kam se běžné oko nepodívá
u kterého se nepočítá
že se vrátí
u kterého se nepočítá
že by o tom mohl něco říct

* * *

intimní násilí a systémové násilí jsou
různí draci

hic sunt
kolonky formulářů

Luz (nar. 1998) pracuje jako psycholog. Ve volném čase se věnuje divné literatuře, cestování a občas i komunitnímu organizování. V současnosti žije a působí v Ostravě. Další texty si můžete přečíst v revue DNO, na digitální platformě pro současnou poezii Psí víno, v samizdatovém zínu De Generibus, v antologii Toto je můj coming out (2022) nebo v připravovaném sborníku literární soutěže Básne SK/CZ 2025.

Skejtový urbanismus

Osobně laděný text, jehož autor vychází z vlastních zkušeností se skateboardingem, přibližuje ideje, ze kterých čerpá „skejtová kultura“ a s ní spojený „skejtový urbanismus“. Představuje i konkrétní příklady toho, jak se uvedený fenomén podařilo úspěšně začlenit do městské infrastruktury.

MAREK KROUPA

Skateboarding prošel v uplynulém půlstoletí různými fázemi, co se týče vývoje vybavení, popularity, mainstreamizace i komercializace. Já ale chci mluvit o tom, co v něm bylo přítomné vždy – o svépomocné nátuře, étosu DIY a živelné energii, kterou se projevuje v městském prostředí. Zároveň uvedu pár příkladů, jak město může přijmout skateboarding za svůj tak, aby byl přínosem pro co nejvíce jeho obyvatel.

Jako punk

Pokud vám jako první vytanou na mysli zá vody, influencerství a předražená streetová móda, zkuste tuhle představu na chvilku opustit. Skateboarding byl a stále je prostorem pro všechny „losers, freaks and geeks“. Američtí skaters se na školách leckdy dostávali do bitek s fotbalisty, nás zase v začátcích proháněli náckové. Když šel člověk po ulici se skejtem sám, měl důvod se bát. Pro někoho jsme zkrátka představovali jakousi hrozbu, jakkoli za to mohly jen hloupé předsudky. Mezi příznivci skateboardingu se odjakživa mísily rasy a národnosti víc než v jiných skupinách. Skejtování považuju mimo jiné za útočiště pro ty, kteří nezapadli nikam jinam. I proto v něm existuje tak silná podpůrná síť. Ať už potřebujete náhradní ložisko, anebo jste švorc a sháníte nocleh v cizím městě, skejtová komunita vám vždycky kryje záda. Neznamená to, že skateboarding provozují lepší lidé než ostatní. Vždy ale byl – podobně jako punk – u progresivních sociálních změn. V současnosti globální skejtovou kulturou silně rezonuje debata o závislostech a duševním zdraví. Už delší dobu zažívá boom ženský a queer skateboarding.

Často se mě lidé „zvenku“ ptají, jestli na skejtu závodím – jako by to měl být hlavní cíl skejtování. Závodů ve skateboardingu se sice konají odjakživa, ale pro mě mají smysl jen tehdy, když jsou místem setkávání. Skvělou odpovědí na soutěžení byla jízda Neila Blendera v Tempe v roce 1986. Blender tehdy pojal svou jízdu ironicky jako přehlídku různých trendů, kritiku dravé soutěživosti i jako manifestaci divnosti. Netvrdím, že by se závodit nemělo. Na soutěžích můžete vidět nejspíkovější skateboarding a davová euforie patří i k mým krásným vzpomínkám. Na soutěživost se však dívám hlavně jako na společné generování energie, které posouvá hranice. Za základní kámen skejtování pak považuju kamarádství.

Řada z nás dnes bojuje s pocity odcizení, ale skejt dokáže spojovat. Pomáhá nám přežít ve městě. V prostředí, které může produkovat nadměrný stres, máme najednou pod nohama něco, co stres dokonale odbourává. Podívejte se třeba na skvělou práci, kterou na poli informovanosti o duševním zdraví odvádí Ben Raemers Foundation, v jejíž sérii *SMiLe Interviews* hovoří osobnosti skejtové scény o osobních krizích.

Fanziny

Skateboarding je nerozlučně spojen i s fenoménem DIY, tedy s přístupem založeným na svépomoci, a to nejen proto, že vývoj skejtové desky a všech dalších součástí skateboardu mají na svědomí samotní skaters, kteří se neustále snaží zlepšit možnosti jízdy a odolnost vybavení. DIY se do skateboardingu promítá na tisícero způsobů – při focení, natáčení videí, vytváření oblečení, zakládání kapel, uměleckých aktivitách, tetování nebo třeba psaní skejtové poezie. Jednou z nejtypičtějších aktivit je ale rozhodně tvorba zínů.

I já jsem kdysi chtěl vytvořit skejtový fanzin, jak jsem to viděl u starších skaters. Měl jsem před očima xeroxované časopisy, které fungovaly jako tichá pošta o tom, kde se skejtuje. Zin jsem pojmenoval The Humbling Experience, protože skejtování vede k pokoře. Dneska mi slouží jako upomínka na naši maličkou skejtovou historii – na důležitá meziměstská

i mezinárodní setkání i na posedávání na patniku u nákupáku v pátek večer s nejlepším kámošem. V Olomouci vznikaly první skejtové fanziny už v osmdesátých letech – měl je na svědomí Petr Červinka. Současná olomoucká zínová rodina čítá například Lokal Mag, sdružující partu, která pátrá po jezditelných vypuštěných nádržích, odvodňovacích kanálech a podobných obskuritách. Zinot nabízí hlavně fotografický pohled na skejt, podobně jako fotozin Bezoár, vyznávající kouzlo černobílé analogové fotografie. Mimo olomouckou scénu bych zmínil ziny Křivák/Crook a Ske-tord pro jejich pojetí skateboardingu. Papírové fanziny jsou jako klidné ostrůvky v digitálním proudu – umožňují utvářet vlastní pohled na skejtování a sdílet ho s ostatními.

Zaostřit vnímání

Jedním z nejvzácnějších zážitků je pro mě objevit se v neznámém městě a poznávat ho na skejtu. Je to jako číst knihu nebo dívat se na napínavý film – můžete si jen představovat, co se skrývá za dalším rohem. Ve střehu vás drží snaha „nezrakvit se“. Na každém chodníku je nějaká spára, propadlá dlažba, prasklina v asfaltu nebo zákeřný kamínek. V hlavě si tak postupně začnete vytvářet mapy, které nikde jinde nenajdete – plánky, kudy se dá jet a jaké překážky vám město klade pod kolečka.

Ulicemi se pohybujete s novým smyslem pro každý kousek cesty. Intenzivně vnímáte tvary, barvy a textury, rozeznáváte jednotlivé materiály – beton, kámen, kov nebo dřevo – a s každou jejich kombinací si musíte nějak poradit. Teoretik i praktik pouličního skateboardingu David Caddo cituje v jednom ze svých textů knihu *Welcome to Your World: How the Built Environment Shapes Our Lives* (Vítej ve svém světě. Jak uměle vytvořené prostředí ovlivňuje naše životy, 2017) od kritičky architektury Sarah Williams Goldhagen. Souhlasím s ní, že zážitek z jízdy na skejtu probouzí vzpomínky na podobné povrchy a materiály a s nimi spojené emoce a hmatové, sluchové či vizuální vjemy. To všechno utváří náš prožitek města: když vjíždím z hladké kamenné dlažby na krátký pás kočičích hlav, musím vyvinout dostatečnou rychlost, zpevnit se a „prodrncat to“. Nejprve je to nepříjemnost, postupem času ale jedna z věcí, díky nimž jsem si vybudoval vztah ke svému městu. Skateboarding zostřil mé vnímání okolního prostředí. Ať už jde o vyhlížení spotů (míst, kde se dá skejtovat), nebo o cit pro to, jak by veřejný prostor měl být přizpůsoben různým zájmovým a věkovým skupinám, včetně estetických podnětů, které by jim měl skýtat. Asi i to je důvod, proč se hodně lidí ze skateboardingu věnuje architektuře a příbuzným oborům.

Postav si sám

Nejzásadnějším projevem DIY přístupu ve skateboardingu jsou svépomocí vytvořené stavby. Tradice DIY spotů je spojena s dobou, kdy skejtovým komunitám nezbyvalo nic jiného než prostory na ježdění vytvářet na vlastní pěst, obvykle na opuštěných místech, bez povolení a z pokoutně sháněných materiálů. Na tomto principu vznikl i jeden z nejlegendárnějších spotů, Burnside v Portlandu, který funguje už přes pětatřicet let a je inspirací pro podobná místa na celém světě. Pro evropskou scénu je určité důležité i video *The Strongest of the Strange* (2005) od švédského skatera Pontuse Alva, pojmenované podle básně Charlese Bukowského. Alv v něm dokumentuje DIY scénu v Malmö a ukazuje, jak se dá zapadlé místo na periferii pomocí trochy betonu a kamarádství změnit ve skejtový ráj.

Tvárná povaha betonu nás motivovala, abychom zkusili intervenovat do prostoru města. Začínali jsme drobnějšími zásahy, například opravami šikmin, a postupně jsme pokračovali stavbou menších betonových překážek. Začali

jsme hledat brownfieldy a jiná opuštěná místa a ze stavění se stala komunitní činnost. Samozřejmě jsme zažili i demolice svých výtvorů, ty ale nemohly přehlušit společné zážitky. Letos slavíme v Olomouci dvanácté „betonové narozeniny“ DIY spotu na okraji nákupního komplexu Baumax. I toto nevyužívané parkoviště má za sebou spletitý příběh, který nevypadal vždy optimisticky. Dokázal ale pokrýt potřebu skaters ve městě, které do standardního betonového skateparku zatím neinvestovalo. Olomoucká svépomocná scéna tak dokázala vytvořit místo, kde tráví čas jak malé děti na koloběžkách v doprovodu rodičů a prarodičů, tak starší skaters, in-line bruslaři a BMX bikeri. Nikdy nevíte, jaký efekt může DIY tvorba mít.

A jak vytvořit nový spot? Důležité je naučit se „číst“ své okolí, trávit čas venku a všímat si opomíjených míst. Existuje ve vašem městě nějaký brownfield, betonové podloží na místě zbourané budovy, zapadlé místo pod mostem nebo nevyužívané hřiště či parkoviště? Můžete tam uklidit a pak sledovat, kdo tam chodí. Možná bude nutné to místo s někým sdílet... Sám jsem se naučil respektovat lidi, kteří se na takových místech pohybují, a spousta setkání pro mě byla stejně velkým přínosem jako samotná stavba spotu. Jako někdo, kdo vytváří černé stavby, najednou stojíte na okraji spolu s ostatními, na které se společnost dívá skrz prsty. Způsob, jakým skaters dokážou koexistovat v různých prostředích, považuji za jednu z našich nejcennějších dovedností.

Díky celosvětovému DIY hnutí se postupně začaly stavět i oficiální, především betonové skateparky. Někteří skaters začali zakládat firmy, které přišly se zásadní podmínkou, že skatepark musí být volně přístupné místo, za jehož využití neplatíte. A tak v současnosti vzniká skejtové zázemí na oficiální i neoficiální rovině. Existují i neziskové iniciativy se sociálním podtextem, které se věnují stavbám skateparků ve spolupráci s místními komunitami. Děje se tak především v místech, kde by lidé z vlastních zdrojů nemohli do skateparků investovat. Projekty jako Skateistan, Make Life Skate Life, Concrete Jungle Foundation, Wonders around the World nebo pražský Skate World Better se řídí étosem DIY skateboardingu i principy udržitelné rozvojové spolupráce. DIY spoty a skateparky svědčí o vůli skejtové komunity vytvářet si vhodné podmínky vlastními silami a podle svých představ. Pouliční skateboarding vždy reagoval na podobu města a ukázal, jak se dá díky představivosti a nápaditosti redefinovat původní účel nevyužívaných míst či objektů.

Veřejný prostor

Skateboarding dnes ale pomáhá definovat veřejný prostor i ve fázi plánování. „Skejtový urbanismus“ je termín, který se objevil v souvislosti se začleňováním skateboardingu do městské infrastruktury. Reaguje na situaci, kdy se skateparky oplocují, jsou vytlačovány na okraj města a dělají se z nich exkluzivní sportovní areály. Skejtový urbanismus naopak prosazuje myšlenku, že jednotlivé skejtové prvky mohou fungovat volně jako součást veřejného prostoru a že skateboarding je další z mnoha aktivit, které se v něm odehrávají. Veřejný prostor by totiž měl být plánován tak, aby podněcoval ke hře i odpočinku. Dostatek otevřeného prostoru a zázemí, jež umožňuje společné trávení času, činí z města dobré místo nejen pro skatery, ale pro všechny.

V devadesátých letech se po světě rozkřiklo, že Barcelona je dokonalou destinací pro skejtový výlet. Skateboarding se zde rozvíjel už od počátku osmdesátých let a úpravy veřejného prostoru v následující dekádě jeho boom jen podpořily. Barcelona rapidně měnila svou tvář nejen v souvislosti s konáním olympijských her v roce 1992. Zábavná a nápaditá architektura a dostatek místa pro odpočinek jsou k vidění

Co nám skateboarding říká o městské krajině?

i v dalších španělských městech, v Barceloně ale takřka na každém kroku čeká překvapivá šikmina, vlnka, schůdky, vyvýšené plošinky nebo série vydlážděných organických tvarů, vše v hladkém, jezditelném provedení se spoustou laviček a zeleně kolem. Nejde jen o pastvu pro oči, ale také o vysoce inkluzivní prostředí pro nejrozumnější skupiny obyvatel. Barcelona se stala vzorem pro tvorbu živého města.

Kvalitou veřejného prostoru – nejen ve vztahu ke skateboardingu – jsou dlouhodobě proslulá také skandinávská města jako Kodaň nebo Malmö. I v Kodani najdeme hravá veřejná prostranství s prvky, u kterých se předpokládá využití

mimo jiné i pro skateboarding. Koná se tu koneckonců celosvětově známá akce CPH Open, která při volně pojatém závodě umožňuje vnímat město prostřednictvím skejtvání. Kodaň investuje do veřejného prostoru a rozvoje skejtové kultury cíleně a kontinuálně. A podobně je tomu v Malmö, jehož důležitost pro skateboarding jsem už zmiňoval. Příkladem tamního přístupu je gymnázium Bryggeriets, které nabízí zastřešené zázemí pro skejtvání a v učebním programu dává prostor tématům souvisejícím se skateboardingem. Skejtová komunita s městem spolupracuje dlouhodobě, na radnici dokonce existuje pozice koordinátora

skateboardingu, který se stará o jeho začleňování do městské infrastruktury.

Celosvětovou pozornost přitáhla intervence iniciovaná současným koordinátorem Gustavem Edénem, kdy se z Filadelfie do Malmö přestěhovala část parku John F. Kennedy Plaza, známého jako Love Park. Pensylvánská metropole se navzdory letitému potírání skateboardingu ze strany města stala jedním z nejznámějších míst pouličního skejtvání devadesátých let. I přes odpor veřejnosti nicméně filadelfská samospráva přistoupila k necitlivé přestavbě Love Parku a nepomohl ani protest Edmunda Bacona, jednoho z původních architektů

tohoto místa, který se ve svých dvaadvaceti letech projel po parku na skejtu, aby tak demonstroval právo na volný pohyb. Malmö ovšem zvolilo opačný přístup a v roce 2024 část originálních prvků z Love Parku přestěhovalo do svých ulic.

Za zmínku stojí i příklad z Bordeaux. Tradice pouličního skateboardingu zde byla vždy silná, zároveň byl ale městem potlačován. V roce 2016 byl místní skater Leo Valls svědkem toho, jak při honičce s policií tramvaj téměř srazila dva skateboardisty. Rozhodl se promluvit o tísnivé situaci do médií a zahájil dialog s městem, které jako hlavní důvod represí uvádělo nebezpečí úrazů. Valls ovšem z policejních statistik vyčetl, že ze stovek kolizí chodců s různými dopravními prostředky nemají žádnou na svědomí skateboardisté. Přesto jim byly ročně uděleny až dva tisíce pokut. Po vyjednávání město vyhlásilo tříměsíční zkušební lhůtu na využití některých prostranství pro skateboarding. Experiment se osvědčil, a tak se skejtvání postupně začalo na vytipovaných plochách povolovat. Skejtová komunita také vytvořila příručku pro dialog městské správy se skateboardisty. V roce 2024 pak Bordeaux legalizovalo skateboarding na všech veřejných plochách. Kromě toho je dějištěm festivalu Connect, který je zaměřen na fungování veřejného prostoru v souladu se skejtovým urbanismem. Ten ukazuje, že skateparky jsou sice důležitým, ale ne jediným projevem skejtové kultury. Leo Valls tvrdí, že skateboarding je o lásce k vlastnímu městu. Nechceme být odsunuti pouze na jedno nebo dvě místa na jeho okraji, chceme v něm žít společně s ostatními, s respektem k potřebám všech, kteří se ve veřejném prostoru pohybují a využívají ho.

V roli kuličky

V této souvislosti stojí za pozornost fotografická publikace francouzského umělce Raphaëla Zarky *Riding Modern Art* (2007) s několika desítkami snímků skaters jezdících po sochách a skulpturách v ulicích měst po celém světě. Není bez zajímavosti, že drtivá většina sochařů s tímto aktivním využitím svých děl nadšeně souhlasila. Zarka začleňuje skateboarding i do svých výstavních instalací, například do díla *Rampe Cycloïdale*, které bylo během olympijských her v Paříži umístěno před Centre Pompidou. Umělec v něm odkazuje k fyzikálním vlastnostem cykloidy, které zkoumali již starořeční filosofové a později například Galileo Galilei. Filosofové tehdy, sedíce za stolem, pouštěli kuličky z různých šikmin, a poznávali tak fyzikální zákony. Zarka vytváří monumentální skulptury a do role kuličky obsazuje skejtujícího člověka.

Na závěr bych rád zmínil místní příklad Českých Budějovic, kde sídlí projekt Skateholders a kde se koná festival Skateholders Forum, který do tuzemského prostředí přináší aktuální trendy skejtové kultury, včetně zájmu o duševní zdraví, budování komunit, svépomocné aktivity i skejtový urbanismus. I díky tomu, že se České Budějovice ucházely o titul Evropské hlavní město kultury 2028, tamní skejtová iniciativa zapracovala na oživení veřejného prostoru. Místními skaters dlouhodobě navštěvovaný spot Gerbera tak byl v roce 2023 obohacen novými prvky. Tento zásah, za nímž stojí architektonické studio U/U, které se specializuje na podobné realizace, je pěkným příkladem, jak se dají oživit a dotvořit pouliční zákoutí, aby byla bezpečná a bez zbytečných bariér pro kohokoli.

Skateboarding má mnoho aspektů a skejtový urbanismus nemusí znamenat přínos pouze pro skejtující komunitu. Idea živého města a iniciativ zdola je totiž atraktivní i pro ostatní obyvatele. V tomhle ohledu může být skateboarding inspirací pro všechny. Pojďte do toho taky!

Autor jezdí na skejtu a podílí se na chodu DIY prostoru SF Mini v Olomouci.



Skejtový urbanismus může znamenat lepší město pro všechny. Foto Marek Kroupa

Je Werther ikona, anebo cringe?

Od přemýšlení nad „novou citlivostí“ a „novou upřímností“ vede přímá cesta k úvaze o potřebě nového romanismu, který by mohl být sebezáchovným aktem v době, kdy proklamovaná racionalita tak či onak selhává. Jak by ale měla vypadat taková revize romantismu, aby se vyhnula kýčovitosti? A jaké místo má v éře technofeudalismu romantická láska?

BERENIKA ČEJKOVÁ
EMA ŠVINGEROVÁ
TOBIÁŠ ULOVEC

Je až s podivem, že se v současném světě, který tvrdohlavě balancuje na skomírající osvícenské „pokrokové“ ideji, u které je stále více nabíledni, že nás vede do planetární záhuby, ještě neobjevilo jednotné umělecké a kulturní hnutí, které by „chladnému racionalismu“ oponovalo. V počátcích etablování osvícenského paradigmatu se jako takový zásadní opoziční směr zformoval na přelomu 18. a 19. století romantismus, který proti osvícenskému „rozumu“ kladl důraz na „cit“. Přestože požadavek jednotnosti se v partikularizované kultuře postpostmoderny jeví jako nemožný, zdá se, že důraz na „citovost“ má při promýšlení nového uměleckého směru stále velký potenciál.

Mezi starým a novým

V poslední době zaznamenáváme projevy touhy po nějaké nové citlivosti stále častěji. Například v hudbě se kromě postironických tendencí objevují i projevy takzvané nové upřímnosti. U nás se s tématem vypořádal Karel Veselý v knize *Hudba srdce* (2024), podle níž se v dnešním světě láska jeví nejen jako revoluční záležitost, ale dokonce jako nezbytná podmínka pro přežití.

Ve volání po nové citovosti jsou přitom stále patrné fragmenty „starého“ romantismu. Zatímco v oblasti umění a literatury romantismus do velké míry postupně degradoval do „romantického kýče“, v rovině sociokulturní některé prvky romantismu přežívají a stále určují naše jednání a citění. V roce 1987 vyšla významná studie Colina Campbella *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism* (Romantická etika a duch moderního konzumerismu), ve které autor upozorňuje, že hodnoty romantické etiky (jako vášeň, touha po potěšení, vzrušení a objevování) v lidech přetrvávají, ale jsou přesměrovány k nákupu spotřebního zboží a vytváření hyperkonzumní společnosti. Stejně tak nevymizela ze společnosti ani romantická láska jako princip emočního prožívání a očekávání v oblasti partnerských a intimních vztahů – což bývá předmětem kritiky. Jak může romantická láska uškodit jednotlivci i jeho okolí, rozebírá Dean Spade v publikaci *Love in a Fucked Up World* (Láska v podělaném světě, 2025).

Domníváme se, že kombinace nedostatku alternativ k přetechnizovanému racionálnímu světu, požadavku na novou citovost v umělecké tvorbě i v našem jednání, kritiky přežívajících principů romantické lásky a současně přetrvávajících hodnot romantické etiky vytváří prostor pro možnou revizi romantismu. Je proto třeba zamyslet se nad otázkou, které prvky romantismu jsou v dnešním kontextu podstatné a které jsou vlivem sociokulturních proměn vyprázdněné. Tak bychom mohli dospět k obsahu, kterým by mohl být „nový“, revidovaný romantismus naplněn a který by nám mohl být inspirací v našem sociálním jednání i tvorbě. K tomu je však zapotřebí pochopit cestu, kterou romantická láska a romantická etika, stojící u kořenů naší kulturní éry post-postmodernity, prošly.

Werther, člověk romantický

Když se probíráme rozsáhlým katalogem postav romantismu a hledáme dílo, jež by reprezentovalo prožívání v rámci romantické lásky a jednání na základě romantické etiky, jako nejvhodnější kandidát se nám jeví hlavní postava epistolárního románu Johana Wolfganga Goetha *Utrpení mladého Werthera* (1774, česky 1901). Jeho vznik sice spadá před romantismus, ovšem skutečnost, že kniha stála na počátku uměleckého hnutí, které vneslo do literatury důraz na citovost, může být výhodou. Protagonistou je mladík jménem Werther, jehož charakterové rysy již odpovídají romantickému hrdinovi. Tomu, že o něm lze uvažovat jako o literárně

romantickém „prototypu“, odpovídá i fakt, že právě on v obecném povědomí figuruje jakožto ztělesnění romantického hrdiny oproti jiným, ve své době typičtějším příkladem romantických postav (jakou je například Byronův Childe Harold).

Utrpení mladého Werthera líčí hrdinovu nenaplněnou lásku k Lottě, jež je zasnoubena a později i provdána za Alberta. Werther se Lottu snaží přimět, aby ho milovala, i když si je vědom marnosti svého konání. Touha po nedosažitelném prohlubuje Wertherovo utrpení, jež v závěru románu vyústí v sebevraždu. Právě hluboký – a většinou nešťastný – cit, který nezná hranice, je hlavním rysem romantické lásky. Wertherův vztah k Lottě nese také známky „dvorské lásky“ vrcholného a pozdního středověku, která se pro romantismus stala významnou inspirací a kterou v knize *Podzim středověku* (1919, česky 1999) popisuje Johan Huizinga. Rytíř se bez ohledu na výsledek odevzdá vznešené panně, je odhodlán ji ochraňovat, případně stvrdit svůj cit tím, že za ni položí život. Rozdíl je ale patrný především v tom, že Werther postrádá sílu a schopnosti rytíře. Dnešním slovníkem by bylo možné označit ho za outsidera: na začátku románu se uchýlí na venkov kvůli své emoční labilitě, nedokáže se začlenit do společnosti a pracovat a celkově se vymyká dobové normalitě. Jeho dvoření navíc zůstává bez odezvy, po níž touží, a byť u Lotty tráví téměř každý volný den, ta ho nikdy nezáčne milovat tak, jak by si přál.

Důvodem, proč je dnes Werther zajímavý, je to, jak otevřeně a extrémně prožívá city, jež přesahují jeho racionalitu. Právě na tomto rysu staví romantická etika. Píše-li Werther o sobě, zmiňuje „srdce“ jako střed své osobnosti. Srdce tak oproti „hlavě“ představuje výchozí pozici, z níž vnímá svět. Ohlas, který kniha záhy vyvolala, ukázal, jak moc společnost té doby postrádala podobně zaměřená díla.

Zatímco Wertherova romantická láska by (zejména s ohledem na Lottu) v dnešní kultuře neušla kritice, jeho citovost, která je často stavěna proti rozumu, a dovede tak rozeznávat absurditu některých „racionálních“ pravidel, nám naopak může být inspirací. Právě citlivost a vnímavost je totiž v současné kultuře poptávanou hodnotou, jakkoli jsou mnohé atributy a činy, které Wertherovu citlivost provázejí, v dnešní společnosti vlivem sociokulturních proměn druhé poloviny 20. století problematizovány. V důsledku tak čtení *Werthera* přináší spíše „cringe“ pocity (termínem „cringe“ se označuje natolik trapné nebo divné chování, že může v druhých vzbuzovat úzkost či nevolnost).

Cringe Werther

Když se zaměříme na sociokulturní procesy ve druhé polovině 20. století, zejména v sedmdesátých a osmdesátých letech, zjistíme, že v tomto období se romantická etika a romantická láska setkaly se zásadní výzvou. Předně byl pro tuto dobu charakteristický rozvoj kultury individualismu, obracející zájem k jedinci, k jeho prožívání a potřebám, jež se nově stávají prioritou v hierarchii hodnot. Způsob, jakým se individualismus promítl do oblasti lásky a partnerských vztahů, popisuje v knize *Éra prázdnoty* (1983, česky 2008) Gilles Lipovetsky, který hovoří o novém nepsaném pravidlu randění – chránit své srdce před bolestí z milostného zklamání a nenechat své drahocenné „já“ trpět. Klíčové při navazování nových známostí a budování vztahů je proto vyvarovat se přílišného emocionálního vzplanutí, tj. bránit se výrazné citové angažovanosti, jelikož by nás to mohlo oslabovat a zraňovat. „Cool kultura“ a emocionální chladnost měly být příslibem nezávazného, hédonistického užívání si požitků spojených

s partnerským vztahem a zároveň nám zaručit bezpečí. V zásadě se tedy jedná o obranu před navazováním sebezničujících či zraňujících vztahů po vzoru Werthera. Tím se ovšem odmítá základní charakteristika romantické lásky, která je často v nějakém směru beznadějná a trpící.

Nabádání k ochraně našeho „já“ na Západě zároveň provázal boom psychoterapeutické kultury v osmdesátých letech, jenž souvisí s postupnou proměnou sociálních politik. Nově se neměly společenské problémy řešit jen upravením kolektivních vztahů (např. v rodině), ale na základě budování „self-esteemu“ (sebevědomí) jedinců a obecného posilování psychického zdraví. Odpovědnost za selhání se tak přenáší na jednotlivce, který je – v duchu dominujícího neoliberalismu – chápán jako pán svého osudu. Lidé byli vedeni k sebelásce a sebezpečí, jako by právě „zdravý“ vztah k sobě samému byl klíčem k životní spokojenosti a především prevencí násilných a nezdravých společenských vztahů či praktik. Společně se zabezpečením křehkého „já“ mělo samo sebou dojít i k odstříhnutí se od „toxických“ či problematických vztahů a k novému vytčení osobních „hranic“. Z této perspektivy se pak beznadějně, „wertherovsky“ zamilovaný blízký přítel či přítelkyně už nejeví jako součást přirozeného sociálního okruhu a jako blízká osoba, jejíž zapuzení by v duchu staré romantické etiky bylo nemyslitelné, ale jako nebezpečný jedinec, který ztratil kontrolu nad svým psychickým rozpoložením a tím ohrožuje okolí.

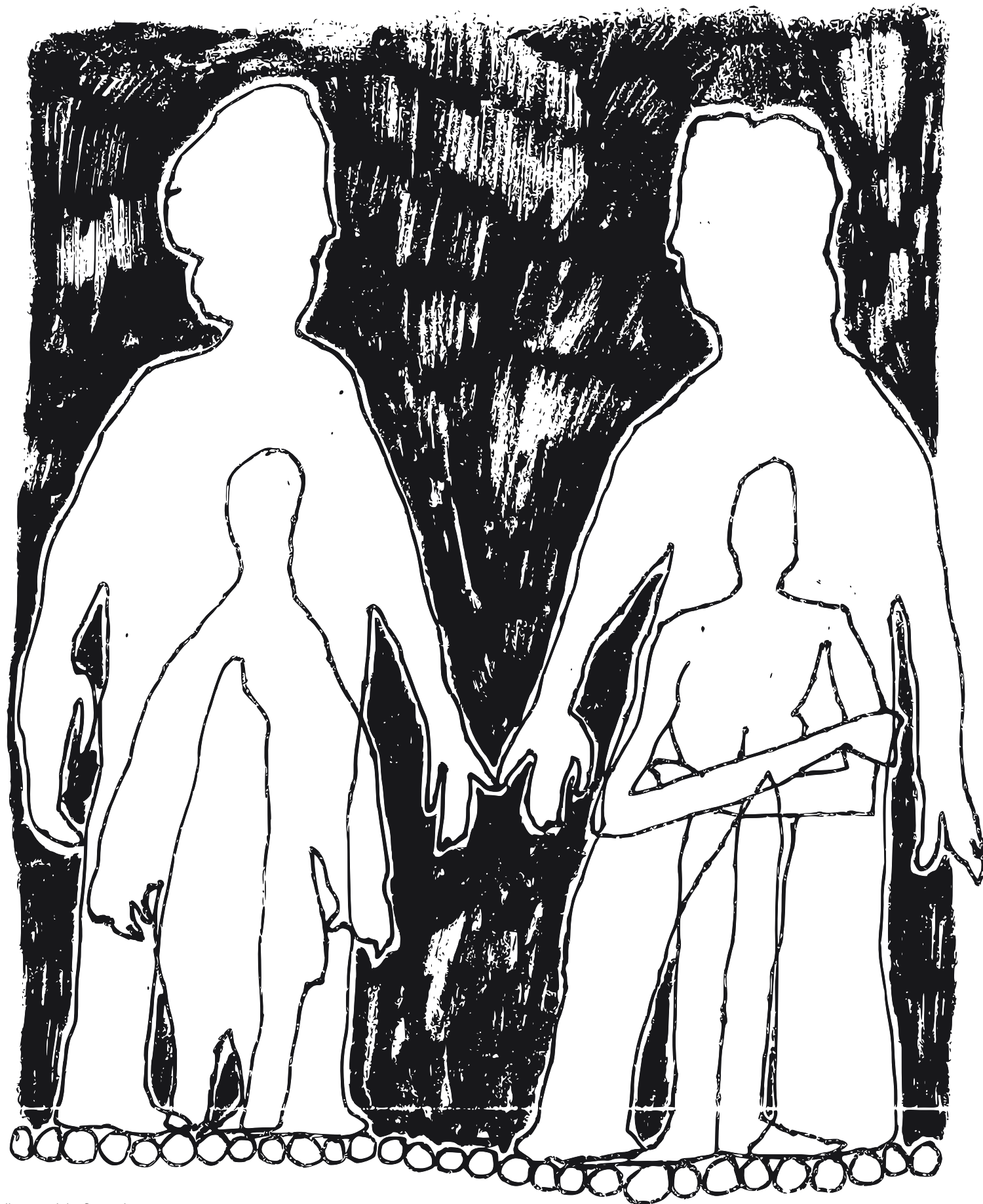
Dalo by se říct, že v tomto období dochází ke dvěma protichůdným jevům: mluví se o ochladnutí „našich srdcí“ a nástupu cool kultury, která stojí proti základním charakteristikám romantické etiky, zároveň však pozorujeme přetrvávání některých principů romantické lásky. Tím je například příslib nalezení té pravé, „osudové“ lásky, který se v novém kontextu jeví jako právo každého člověka na naplnění osobního štěstí.

Parasociální fanoušek

Tou nejzávažnější kritikou, které od druhé poloviny 20. století romantická láska čelí, je však bezpochyby kritika feministická, kterou můžeme dobře ukázat při analýze vztahu Werthera a Lotty. Tradičnost a heteronormativita romantické lásky historicky vychází z podřízení se žen mužům a jinak tomu není ani v Goethově pojetí vztahu Lotty a Werthera, potažmo Lotty a jejího snoubence Alberta. Tyto milostné vztahy, ať už naplněné, nebo přehlížené, mají stejný základ: žena v nich hraje roli objektu, být obdivovaného či nedosažitelného, který patří muži. Je něčím, spíše než někým, nepatří sama sobě a ve výsledku je pasivní součástí patriarchální společnosti.

Romantické prožívání, založené na toulkách přírodou, umělecké tvorbě a nehynoucí touze po nedosažitelném objektu lásky, zde zůstává výhradní výsadou mužů – ať už díky jejich finančnímu zajištění, kvůli nebezpečnosti samotářského cestování nebo vzhledem ke společenské přijatelnosti projevování silných citů. V dobovém kontextu lze sice ocenit radikální projevování emocí, to, jak se jimi Werther nechává otevřeně ovládat (dokonce opakovaně pláče), ale nesmíme opomenout, že kdyby se takto zachovala Lotta, nebylo by to přijatelné. Jak ukazuje Annis Pratt v knize *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (Archetypální vzorce v ženské beletrii, 1981), z pozice slušné ženy, manželky a matky by Lotta v momentě unáhleného projevu emocí po vzoru Werthera sklouzla k archetypu „čarodějnice“, která je ohrožením androcentrického řádu a je třeba ji usměrnit. Těžko by o ní někdo napsal to, co uvádí „anonymní vydavatel“ v závěrečné poznámce o Wertherovi: že je zkrátka jen výjimečná a nepochopená.

Úvahy nad možnostmi nového romantismu



Ilustrace Julie Satranská

Lottiny city, emoce a celá její existence jsou tudíž pevně svázané s její (genderovou) rolí ženy v domácnosti, která po smrti matky obětavě pečuje o své mladší sourozence. Tuto její roli Werther nevnímá jako přítěž a přijímá ji jako součást Lottiny „ženské přirozenosti“. Tato „přirozenost“ je ovšem ideální záminkou pro vykořisťování – ukazuje se jako jeden z pilířů, na kterých stojí patriarchální společnost. Obětavost, s jakou se Lotta chopila své role, přitom Wertherovi od začátku imponuje, ne však kvůli tomu, že by Lottu vnímal jako schopnou, ale především proto, že tuto její oddanost promítá i do potenciálního vztahu, v němž by se mu ve všem podřídila.

Ani ve společnosti přiděleném prostoru (domácnosti) hrdince není dovolena svobodná existence. Werther neustále narušuje Lottin prostor svými neohlášenými návštěvami v jejím domově a toto překračování fyzických

hranic se dále promítá i do způsobu, jakým obhazuje násilí vůči ženám a zmocňování se jich. V závěru románu se Lotty pokusí násilím zmocnit, i když neúspěšně. Werther ji totiž považuje za něco, co mu může patřit – a nelíbí se mu, že si jeho „majetek“ nárokuje Lottin manžel. Možná proto román v době našeho středoškolského studia oslovil některé naše spolužáky, kteří inklinovali k incel culture a obdivu k manosféře. Genderová mocenská nerovnováha přetrvává a ovlivňuje podoby romantické lásky.

Lottin obraz je konstruován pouze Wertherovým pohledem a představuje jím vytvořenou imaginární ženu, nad níž ona sama nemá žádnou moc. V momentech, kdy o ní prohlašuje, že je pro něj svatá, se Lotta nedobrovolně stává nadlidskou bytostí a múzou, z čehož ovšem profituje zase muž (například při tvorbě umění). Werther se nám tak z dnešního

pohledu jeví jako ukázkový parasociální fanoušek, který udržuje jednostranný vztah. Má doma Lottin portrét, který líbá a povídá si s ním, adoruje věci, kterých se dotkla, sleduje každý její krok a v hrobě chce spočinout s její růžovou stuhou. Při jejich poslední interakci mu Lotta vytkne, že po ní tolik touží jen proto, že ji nemůže mít. To Werther samozřejmě odmítá, především ale nedokáže pochopit, že mu Lotta najednou v něčem otevřeně oponuje, čímž na moment roztříští idealizovaný obraz, jaký si o ní vytvořil. A tím také jeho parasociální vztah končí: následuje sebevražda.

Vášeň, která nebolí

I přes kritiku, se kterou se Goethův *Werther* vlivem různých sociokulturních proměn setkal, nám však při konstruování nového romantismu může být inspirací. Předně nám připomíná, že je nutné pravidelně revidovat

své normy, které jsou často shrnuty do souboru pravidel, a ujistit se, že v nich zůstal člověk se svými city: „Naopak veškerá pravidla, ať si říká, kdo chce, co chce, ničí pravý přirozený cit a opravdový výraz!“ Právě důraz na senzitivitu, ale i jiné hodnoty romantické etiky by nám v současném systému, který má nakročeno k popření „lidskosti“ v nastupující éře technofeudalismu, mohly pomoci otevřít se alternativám, a to zejména těm, jež jsou postaveny na větší empatii a sociální spravedlnosti.

Wertherem demonstrovaná citovost, vášeň a opovrhování rozumem, který lze chápat i jako absurdně důslednou byrokratičnost, má v sobě sice tolik potřebný subverzivní potenciál, ovšem v lásce by nám mělo jít především o to umět svou touhou neubližovat ostatním. Právě v tom by se potenciální novoromantické city měly lišit od romantické lásky. Hledáme-li tedy ponaučení z Werthera, vidíme je ve schopnosti dát prostor pro prožívání ne jednému subjektu, jako je tomu v tradiční romantické lásce, ale i druhé straně. Uvědomit si, že i bytost, která je milována, má svůj autonomní život. Nový romantismus se musí vyvarovat egoismu a musí být založen na kolektivním prožívání a ohleduplnosti.

Součástí revize „objektu lásky“ je kromě reflexe mezilidských vztahů také možnost rozšíření lásky na mezidruhovou úroveň. Láska totiž může být podle vzoru bell hooks chápána nejen jako romantický partnerský cit, ale také jako princip jednání (etika lásky), při němž uplatňujeme určité vlastnosti (péči, věrnost, respekt), které mohou být aplikovány ve vztahu k lidem, ale i k živočichům či životnímu prostředí.

Nový romantismus by měl také respektovat novou časovost. Naplnění touhy není nutné hledat jen v budoucnosti – v alternativním vývoji reality (Werther vidí svou záchranu ve sňatku s Lottou), ale také v přítomnosti, bez potřeby jasného cíle či očekávání pozitivního vývoje. Hlavní totiž není dosažení cíle, nýbrž samotná touha a cit, který prožíváme. Inspirací nám v tomto ohledu může být koncept Slavoj Žižka „surplus enjoyment“, podle něhož potěšení vyplývá ze samotné činnosti. Můžeme například milovat někoho jen „pro lásku samotnou“ (l'amour pour l'amour) nebo se stejnou intenzitou a vášní bojovat za lepší a spravedlivý svět – prostě proto, že v obou případech se jedná o pocity vyplývající z hloubky našich srdcí.

Co se týče problematiky osobních hranic, zmíněné v souvislosti s psychotherapeutickým boomem, chtěli bychom připomenout absurditu jejich důsledného dodržování, které v poslední době tematizuje například komiks *Hovoří Pýthie* (2024, česky 2025) od Liv Strömquist. Samozřejmě nechceme nabádat k narušování osobních hranic, je ale dobré si uvědomit, že někdy jejich překročení není na škodu. Příkladem je pomoc druhým v nouzi, ale také třeba péče o životní prostředí. Taková pomoc je poháněna čistou láskou, a milovat tak může být revoluční.

Autorky jsou sociální historička a absolventka genderových studií, autor je bohemista.

MeetFactory (Gallery)
Tadeáš
Podracký

30. 1. — 19. 4.
2026



It grows
with you

IT

grows

wit

Doj

Doj

PRAHA
PRAGUE
PRAGA
PRAG



Quantcom

PRAHA 5



MeetFactory je v roce 2026 podporována grantem hl. m. Prahy ve výši 12.000.000 Kč.
MeetFactory is supported in 2026 by a grant from the City of Prague amounting to 12.000.000 CZK.

Book the Film 2026

9. ročník festivalu krátkometrážních filmů



Terapie s filmem!
Baví. Dojímá. Nejsi v tom sám!

28. 2. 2026



v sále pobočky Petřiny
U Petřin 2511/1, Praha 6

mlp.cz/bookthefilm

Městská
knihovna
v Praze

PRAHA
PRAGUE
PRAGA
PRAG

české vize



Adam Tomáš



Nostalgie
si bere vás

ADAM TOMÁŠ

Nostalgie
si bere vás

„Neobvyklá kombinace grotesky,
imaginace a existenciální krize.“

Jakub Stanjura

Pa
se
Ka



Jiří Klečka
Černý kos
 Host 2025, 392 s.

Kriminální thriller Černý kos prozaika Jiřího Klečky se odehrává jednak v osmdesátých letech na Ostravsku, jednak v roce 2023 v různých českých městech. Na přebalu se dočteme, že příběh je „vzdáleně inspirovaný skutečnými událostmi“. Autor kdesi prohlásil, že je děj smyšlený z 95 procent a že jej k němu přivedla fotka sochy dvou chlapců, kterou viděl na internetu. Tuto sochu do své knihy vložil a kupodivu vypadá z 95 procent stejně jako ta v kalifornském Mercedu. Klečka totiž využil známý příběh pedofilem uneseného chlapce Stevena Staynera, udělal z něj Tomáše Toufala, a snad aby nebyl obviněn z pouhého přepsání případu do literární podoby, doplnil děj o cliffhangery, jako by šlo o román na pokračování. Dialogy jsou docela dobré, ale v ději je tolik vaty, až má čtenář podezření, že byl autor placený za slovo. Zdrojem děsu je tu násilí na dětech i zvířatech, znějí tu písně Beatles, které všichni znají a milují, otcové nejsou prakticky nikdy přítomní u svých rodin a matky nemají jména. Postavy se objevují jakoby odnikud a pak zase mizí do neznáma. Občas v duchu vidí vlky, kteří jsou metaforou pro „něco“ zlého a snad i jakýmsi pokusem o dotek nadpřirozena. Pointa hlavní dějové linie je zřejmá už v úvodu a zbytek je předvídatelný, byť trochu schizoidní. V závěru už se jedná spíše o horor, pro řešení kriminální zápletky nezbyváá prostor, a tak se jako deus ex machina objeví vševědoucí detektiv, který vše vyřeší. Zmatená detektivka parazituje na skutečném příběhu, který je sám o sobě mnohem literárnější.

Pavla J. Beranová



Martyn Rady
Království střední Evropy
 Přeložil Martin Pokorný
 Slovart 2025, 528 s.

V knize, již lze považovat za rozšíření jeho o pár let starší práce věnované Habsburkům, britský historik Martyn Rady vymezuje středoevropský prostor přiměřeně široce: zahrnuje Německo, Polsko, Maďarsko, Rakousko, Slovinsko a západní Rumunsko (Sedmihradsko); do jisté míry také část dnešní Ukrajiny, Chorvatsko, Švýcarsko a pobaltské země. Takové pojetí je namístě – historicky vzato střední Evropa bez Německa a bez Němců (jak ji pojímá například Ivan Kalmar) nedává smysl a stejně tak k ní neodmyslitelně patří hraniční, ba liminální oblasti, jež jsou zároveň součástí jiných regionů, ať už Balkánu, nebo východní či severní Evropy. Tato šíře, spojená s roztržitostí středoevropských dějin v čase i prostoru, však nevyhnutelně konfrontuje autorovu ambici vyprávět jeden příběh „království střední Evropy“ od raného středověku až k dnešku. Svorníkem je tak především Radyho vypravěčská schopnost. Ta tradičně patří k devizám anglosaské historiografie, pro niž platí, že čtenář si zaslouží nejen fakta, ale i čtivou prózu. V Radyho případě má však tento přístup i svou stinnou stránku v podobě přílišné rétoričnosti. Působivost výkladu místy převažuje nad faktičností, a to nejen v případech typických zobecňujících zkratk, ale i v konkrétních nepřesnostech (příkladem je tvrzení o Masarykově údajném pohrdání Němci). Zároveň je zřejmé, že modelovým čtenářem knihy je Západoevropan. Autor se tak při líčení střední Evropy 19. století často ztotožňuje s perspektivou západního cestovatele, což nezřídka vede k exotizaci a anekdotickému zjednodušování.

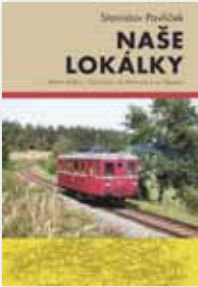
Matěj Motelec



Paul Stamets
Halucinogenní houby světa
 Přeložil Jiří Mlíkovský
 Jota 2025, 303 s.

Americký mykolog Paul Stamets je asi nejznámější popularizátor psychoaktivních hub a prostřednictvím své firmy Fungi perfecti také těch medicínálních. Publikace s podtitulem „Praktický průvodce po psilocybinových houbách“, poprvé vydaná v roce 1996, je výsledkem jeho mnohaletého studia v knihovnách i v terénu. Většina knihy se věnuje popisu jednotlivých druhů psychoaktivních hub, tedy převážně lysohlávkám a kropenatcům, přičemž houby jsou detailně popsány, včetně výskytu, specifických znaků a intenzity jejich účinku. Jsou tu exotické druhy rostoucí na hroším trusu, ale i důvěrně známé lysohlávky kopinaté a české. Těšit nás může, že v tabulce srovnávající množství účinných látek u třinácti běžnějších hub zauímají druhé, respektive třetí místo. Součástí úvodních kapitol je stručné shrnutí kulturní tradice užívání hub, mimo jiné při řeckých eleusinských mystériích a houbových obřadech Marií Sabiny. Pozoruhodný je fakt, že se lysohlávky šíří a vyvíjejí paralelně s člověkem a v rámci společné evoluce se často dostávají na místa, která jsou civilizací značně poznamenaná – rostou třeba na dřevěné štěpce v městských parcích nebo v pěnišníkových a růžových zahradách. Nechybějí ani rady pro bezpečné užívání (včetně přepočtu čerstvé hmoty či sušiny na kilogram hmotnosti člověka) a je zde i kapitola, v níž jsou vyobrazeny a popsány smrtelně jedovatí dvojníci některých hub. A nakonec upozornění: jsou známy případy, kdy lze halucinovat i po jindy jedlých houbách, třeba po sírovci žlutooranžovém!

Karel Kouba



Stanislav Pavlíček
Naše lokálky
 Dokořán 2025, 220 s.

Naše lokálky! Téma, na které by se dalo napsat hned několik knih – snad v žádné jiné zemi si totiž regionální tratě neudržely takový význam, ať už dopravní, nebo kulturní a „místotvorný“. Ani podtitul „Místní dráhy v Čechách, na Moravě a ve Slezsku“ ale neprozradí, o jakou perspektivu tu půjde. Teprve z vnitřní strany obálky se dovíme, že nás čeká „souhrnný přehled výstavby a vývoje“ lokálék v českých zemích. I taková publikace si ale v zemi šotoušů najde početné publikum – jde totiž o doplněné a aktualizované vydání knihy z roku 2002, která byla dlouho špatně k sehnání. Většina textu podává důkladně strukturovaný výklad o vzniku tratí, jež tvoří skoro polovinu naší železniční sítě. Když se po krachu na vídeňské burze v roce 1873 začala stavba železnic zadržávat, velké části dnešního Česka (například Valašsko nebo většina Vysočiny) na svůj první vlak teprve čekaly. Rakouský zákon z roku 1880 ale poskytl místním drahám řadu technických i finančních úlev, a vlastně tak určil podobu mnoha českých železnic na příštích sto padesát let. Například cesta rychlíkem z Brna do Českých Budějovic trvá tak dlouho hlavně proto, že většina trati byla svého času postavena v lokálkových parametrech. Mnohé z místních drah nenaplnily ekonomická očekávání ani v době svého vzniku, a přesto slouží dodnes a staly se něčím na způsob kulturního dědictví. Pavlíčkova kniha, doplněná řadou tabulek a mapek, popisuje především jejich zrod, financování a vlastnické poměry – věcně a systematicky, trochu suše, ale přesto i poutavě.

Michal Špína



Židle
(The Chair)
 Vytvořil Tim Robinson, USA, 2025, 8 epizod
 Premiéra na HBO MAX 12. 10. 2025

Ron Trosper je milující americký táta a pracant z firmy, která staví nákupní centra. V pojetí svého stvořitele Tima Robinsona navíc působí jako lehce retardovaný bratr satirika a stand-up komika Johna Olivera. Když pod Ronem během důležité firemní prezentace praskne židle, že to nejen situace nepřijemného ztrapnění, ale také chvíle, kdy si uvědomí, že mu život protéká mezi prsty. A tak se tento neobratný a naivní nekňuba – ale také zarputilý vyznavač správných zásad – rozhodne vypátrat, kdo za vším tím šlendriánem, který ho obklopuje, stojí. Židle je seriál, který si svou zálibou v suchém humoru i tím, jak zde z nečekaných směrů přicházejí opravdu podivné situace, okamžitě získá publikum Nathana Fieldera, Larryho Davida nebo Quentina Dupieuxe. Robinsonův nepravděpodobný hrdina se snaží věci napravovat s bezelstnou soustředěností štěňátka, ale většinou se všechno obrací proti němu – jeho eskapády jsou zároveň nesouvisející i osudově propojené a celou tu legraci je možné brát jako metaforu iluzornosti snah mít život pod kontrolou. Jak dlouho potrvá, než i Ron pochopí, že život do excelové tabulky nenarvete, že všechno je spíše pomatený sen? Seriál si udržuje pozoruhodnou rovnováhu mezi nahodilou pitomostí a uceleným příběhem s postavami, které mají potenciál přirůst divákovi k srdci. Tim Robinson – jehož hrdina je tak mimo, že mu i anonym ve výhrůžném dopise radí, aby se zklidnil – elegantně bruslí po ledu trapnosti a zručně spojuje nitky jednotlivých podívností. Chvilí je to Kancl, chvíli Lost Highway, vždycky požitek.

Viktor Palák



Marina Abramović
 Albertina Modern, Vídeň,
 10. 10. 2025 – 1. 3. 2026

Ve vídeňské galerii Albertina Modern probíhá retrospektiva původem srbské umělkyně Mariny Abramović. Jde o jednu z nejvýznamnějších vizuálních tvůrkyň současnosti, která je považována za zakladatelku moderního performance artu – jak nás informuje text u vstupu do výstavy. Díky svému statusu měla autorka v posledních letech řadu výstav v prestižních institucích, například v Londýně, Amsterdamu či Curychu. Přiznám se nicméně, že jsem do Albertiny vyrazila lehce skeptická, s pochybami, zda tato výstava nabídne něco nového. A byla jsem příjemně překvapena. První sál je sice – v souladu s osvědčenou výstavní praxí – věnován autorčinu asi nejznámějšímu projektu The Artist Is Present, který realizovala v roce 2011 v newyorské galerii MoMA, dále však už výstava pokračuje chronologicky a prezentuje i méně známé práce, prezentované skrze fotografie, objekty a videozáznamy z performancí. Je zde představena série Rhythm, rozvíjená od sedmdesátých let, v níž Abramović akcentovala aktivní účast publika i společné nesení rizika, viny a důsledků ztráty kontroly. Nechybějí ani performance, jež umělkyně realizovala se svým partnerem Ulayem. Zajímavá jsou díla svědčící o autorčině pozdějším zájmu o léčení a práci s energií přírody v jednoduchých interaktivních objektech. Právě zde bylo možné vidět Abramović jinak než jako nedotknutelnou ikonu. Tato část výstavy jí dovolila zestárnout. Téměř osmdesátiletá umělkyně nezakrývá svou únavu a místo nezdolnosti zdůrazňuje vytrvalost a uvědomělé rozhodování o svém těle.

Anežka Januschka Kořínková



Michele Houellebecq, Tomáš Ráliš
Zničit
 Divadlo Komedie, Praha, psáno z reprízy
 6. 2. 2026

Ve svém údajně rozlučkovém románu Zničit francouzský spisovatel jako obvykle naleptává všechny postavy svým nihilismem, zároveň si však s žíravou ironií vyřizuje účty s městskými liberály, kteří mu dlouhodobě pijí krev. Nejlidštější rysy přitom dává příslušníkům nižší třídy, kteří sice sympatizují s krajní pravicí, ale zároveň jsou ochotni bránit lidskou důstojnost tam, kde ji systém omezuje na minimum. Nové divadelní adaptaci se díky suchému, sarkastickému humoru daří zachytit křehkou rovnováhu mezilidských vztahů. Je však patrné, že mladého režiséra Tomáše Ráliše přitahuje Houellebecqova v lecčems prvoplánová provokativnost a v drammatizaci ji příliš nekrotí. Předností řemeslně zvládnuté, byť poněkud tuhé činoherní inscenace jsou herecké výkony. Takřka po celou dobu představení se na jevišti nachází Jan Hájek coby ministerský úředník Paul, jenž se ve svém vyčízeném pracovním životě snaží najít trochu času pro rodinu, umírajícího otce i své zdraví. Vedle chladně charismatického Hájka vyniká zejména Petra Tenorová, obdivuhodně přepínající mezi dvěma polohami vedlejších ženských postav-semetrik, a Radim Kalvoda, který svému „dezolátovi“ dává nečekaně uvěřitelnou hrdost. V druhé polovině inscenace se režisér spolu s dramaturgyní Lenkou Veverkovou zřejmě pokusili vykresat „starého dobrého“ Houellebecqa. Nina Horáková v roli manželky Prudence, připravené pokleknout k nohám na smrt nemocného manžela, tak působí spíše jako postava napsaná zestárlým misogynem než mladým dramaturgicko-režijním tandemem.

Štěpán Truhlařík



ano
Bone Born Bomb
 CD, Toy's Factory 2025

Pokud nejste teen weeb, japonská „idol culture“ pro vás zřejmě bude přinejmenším těžko uchopitelná. Z hudebního hlediska bývá tato scéna považována za „weird slop“ a hudební publicistika ji často ignoruje. Ne nutně právem. Modelka, herečka, zpěvačka a televizní persona Šimizu Ajano vystupující pod jménem ano si však pozornost zaslouží, a to i od posluchačstva, jež netrpí posedlostí japonskou popkulturou. I v J-popu totiž najdete okrajové proudy, které zvláštním způsobem zpochybňují či rozvíjejí představu idolu. A ano je divná i na japonské poměry. Například se identifikuje se zájmemem „boku“, které je vnímáno jako chlapecké, a v dialogích nepoužívá zažité zdvořilostní fráze. Její nespoutaný eklektický přístup k produkci i vokálnímu projevu, který se pohybuje od kawaii tonality až po grindcorové hrdelní skřeky, pak můžeme chápat jako krycí strategii: vytvořila si avatara, skrze nějž může ventilovat své životní prožitky, ať už jde o zkušenost oběti školní šikany, extrémní sociální izolaci (tzw. hikikomori), nebo opakované selhávání při pokusech zapojit se do společnosti. Loňská, v pořadí druhá deska Bone Born Bomb připomíná explozi roztodivných motivů, jež jsou často podezřele povědomé a zároveň odtaziťe cizí (a podobně zní i nový singl Picaresque Hero, který vyšel letos v lednu). V našem kontextu by pak ano mohla zarezonovat svou subverzivní nekonvenčností podobně jako třeba kdysi Die Antwoord. Pokud vás už nebaví prohrabávat se donekonečna škatulkami svých oblíbených žánrů, můžete si zkusit desku poslechnout.

Jiří Mareček

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRY ABARET FREDA BRUNOLDA 2026

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

TIŠTĚNÉ PŘEDPLATNÉ

+ přístup do elektronického archivu

roční férové – 2561 Kč / 26 čísel

roční zvýhodněné – 1430 Kč / 26 čísel

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

roční pro knihovny a kavárny – 1066 Kč / 26 čísel

půlroční zvýhodněné – 760 Kč / 13 čísel

čtvrtletní zvýhodněné – 370 Kč / 6 čísel

ELEKTRONICKÉ PŘEDPLATNÉ

všechna čísla ve formátech
PDF, MOBI, EPUB

roční – 910 Kč / 26 čísel

půlroční – 520 Kč / 13 čísel

čtvrtletní – 270 Kč / 6 čísel

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

eskalátor

Je zvláštní, kolik lidí v Česku – včetně mého okolí – donedávna neznalo globálně nejpopulárnějšího hudebníka současnosti. Není na tom nic špatného, já pro změnu pořádně nevěděl, co je to Super Bowl. Zdá se ale, že až když se oba fenomény spojily a Bad Bunny měl třináctiminutové vystoupení v poločasové show národní ligy amerického fotbalu, všiml si portorického zpěváka a rappera i český mediální mainstream. Najednou se psalo o politickém gestu proti té tváři Spojených států, kterou představuje Donald Trump, agenti ICE a hnutí MAGA.

Ne že by Bad Bunnyho vystoupení tohle všechno neobsahovalo – ale zároveň nešlo o nic překvapivého, protože jeho hudba byla politická vždycky. A netýká se to jen podpory latinskoamerických migrantů, vyjádřené ve videoklipu k písni Nuevayol z jeho poslední desky, hrdosti na rodnou španělštinu nebo tématu nezávislosti Portorika. Na Super Bowlu si Bad Bunny počínal vlastně celkem umírněně – ve směsi hitů sice nechyběl úryvek z písně Yo perreo sola (jejíž poselství se dá shrnout tak, že když chce žena tančovat a vrtět zadkem sama, muži ji mají nechat na pokoji), ale tentokrát měl zpěvák na sobě elegantní bílý oblek, a nikoli červený latexový úbor a kozačky na podpatku jako v klipu z roku 2020.

Donald Trump nad „naprosto příšerným“ vystoupením skřípal zuby, i když se do něj

Bad Bunny nijak adresněji nepustil. Neměl to ale udělat, když má víc posluchačů než Trump voličů? Otázka je, co by se tím změnilo. Média mají politická gesta hudebních ikon ráda – když Taylor Swift podpořila Kamalu Harris, psalo se, že to může pohnout volbami, ale Trumpa to nezastavilo. Pussy Riot nezastavily Putina a hnutí No Music for Genocide nezastavilo vraždění v Gaze. Člověka může jimat bezmoc, když ani tvůrci se stamiliony fanoušků nezabrání katastrofám, jenže takhle propojení kultury a politiky zřejmě nefunguje. Bad Bunny ale už od raných videí s třpytkami a nalakovanými nehty odváděl jinou práci, jak hudební, tak politickou: odkláněl latinskoamerickou a postupně i globální hudbu od machismu k citlivějším polohám, aniž by přitom začala být nudná a přestala dobře znít. Snad aspoň proti tomu jsou světoví mocipáni bezmocní.

Michal Špína

Hned na úvod kritické bilance české literatury za rok 2025, která proběhla na konci ledna na půdě Ústavu pro českou literaturu, přečetl kulturní publicista Josef Chuchma vymezení referát. Pustil se v něm mimo jiné do příspěvku Karla Veselého na blogu Ceny Věry Jirousové, jenž polemizuje s textem amerického hudebního kritika Kelefy Sannaha. Ten se domnívá, že hudební kritika ztratila na své někdejší kousavosti – příliš chválí a málo kritizuje. Veselý tuto tezi nevyvrací, považuje ji však za relativně příznivý vývoj, směřující od elitářského „rockismu“ k empatickému „poptimismu“, a negativní recenze označuje za „vyhročenou

interpretaci, která dílo uzavírá do úzké škatulky“. Chuchma s Veselého stanoviskem nesouhlasí – během debaty se vůči „recenznímu anti-negativismu“ vymezil s tím, že si nepřeje, aby literární, divadelní a filmovou kritiku potkal stejný osud jako kritiku hudební a výtvarnou, u nichž dle jeho mínění v posledních letech došlo k naprostému obroušení hran.

Aniž bych zpochybňoval význam kulturní publicistiky, faktem je, že dnešní ekonomika zkrácené pozornosti a extrémní kulturní saturace staví kritičky a kritiky před dilema: buď svůj omezený čas věnují tomu, co považují za kvalitní, nebo jej promrhají strháním druhořadého díla, jemuž tím nechtěně udělají reklamu a zvýší jeho dosah. Jako „publicista“ totiž vím, že zodpovídám především za „publicitu“ a že z pozice „odborného“ tastemakera, jak o tom hovoří sám Veselý nebo kupříkladu Pavel Klusák, nabízím publiku nové oči a uši, kterými může dílo vnímat. V současné době se tak tou vůbec nejkrutější kritikou stávají nezáměr a mlčení. Sice jsou vzhledem k tomu, že není v našich silách vyjádřit se ke všemu, mnohdy nezáměrné, to ale na jejich krutosti nic nemění.

Petr Uram

Deník N ve svém newsletteru s titulkem „Češi tleskají ekonomickým krokům Babišovy vlády. Na okolnosti asi moc nehledí“, zveřejněném 26. ledna, zopakoval oblíbenou zkratku: navyšování minimálních odvodů OSVČ na sociální a zdravotní pojištění ozdravuje veřejné finance a Babišovo rozhodnutí odvody nezvyšovat je líbivý politický dáreček, jehož

negativa na nás všechny dopadnou v budoucnu. Aťák ve švarcsystému by přece neměl státu odvádět čtyřikrát méně než zaměstnanec se stejnými příjmy. Tím se ale zamlčuje zásadní rozměr věci. Problémem odvodů totiž není příliš nízké minimum, nýbrž to, že stát ani po čtyřech letech nebabišovské vlády nedokáže rozdělit lidi vykonávající samostatně výdělečnou činnost na ty, co výrazně prosperují, a ty ostatní, kteří se mnohdy tak akorát užíví. Proto od dvou třetin OSVČ vybírá právě jen ono minimum, které pak ovšem – v zájmu veřejných rozpočtů – nemůže být příliš nízké. Od kadeřnice v Osoblaze stát tím pádem požaduje prakticky totéž co od velmi slušně vydělávajícího aťáka „na švarcu“. A tato nespravedlnost se zvyšováním minimálních odvodů neřeší, spíše se ještě umocňuje.

Povinné odvody nízkopříjmových OSVČ od roku 2016 vzrostly o 140 procent. Zdanění samostatně výdělečných osob, započteme-li do něj odvody na sociální a zdravotní pojištění, je v nejnižších příjmových vrstvách v relativním vyjádření doslova brutální. Vykonáváte-li dlouhodobě takzvanou hlavní činnost (to znamená, že nemáte nárok na úlevy z důvodu studia, raného rodičovství a podobně), odvedete každý měsíc státu devět tisíc korun, i když si vyděláte jen o pár tisíc více. Pokud tato životní okolnost řady lidí stojí kulturním elitám nanejvýš za úšklebek, pak není divu, že se „demokratický étos“ bude i ve stávajícím volebním období do regionů šířit těžko. Pravděpodobně ani „přemlouvání báby“ nepomůže.

Radek Ocelák