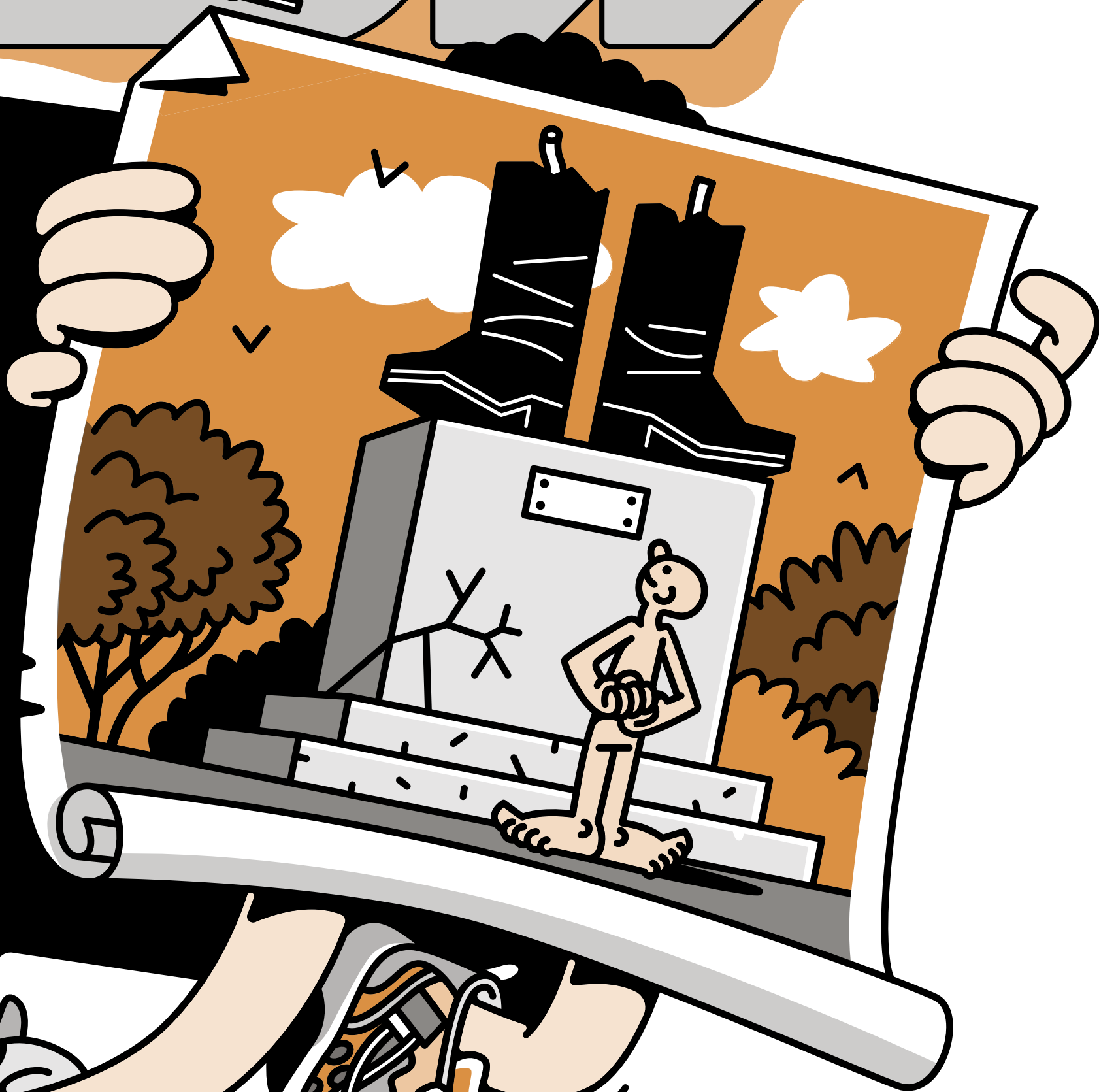


KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
1. 4. 2026 ROČNÍK XXII
ADVOJKA.CZ
CENA 69 Kč

7

ADVOJKA



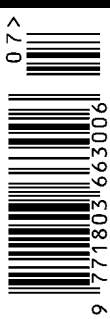
s Tomášem Hučkem a Eliškou
Drbohlavovou o škrtech v kultuře
strašidelné povídky Jiřího Sumína

identita a paměť ve filmu
Tajný agent

komiks a umělá inteligence

Sahej Rahal v Galerii Rudolfinum

Illustrace Alexey Klyuykov, 2026
ISSN 1803-6635



editorial

Jedna z nejpotměšilejších podob ďábla se objevuje v básni Oldřicha Mikuláška Vyvolavač. Jarmareční pokušitel spílá lidem do umnutců a slinbab a kukrořitek, kterým by i „blatník v plískanici nasral“. Z uráženého davu kdosi zavzlyká: „přátelé opuštěnci, / jsme svázáni jen tkaničkami bot / a ty se ještě někdy zasukují. // Přátelé bot, koktal, nedejme si šlapat po neštěstí! Máme jen to a kdopak nám je vezme laskavě do rukou jak osud?“ Prostřednictvím iritovaného a iritu-jícího společenství, jehož dějiny se reduku-jí na „jíst, pít a spát a potom vratný pohyb útro-b“, a vzteku, který přechází v rezigna-ci, postihuje básník atmosféru konce pade-sátých let 20. století. Jakkoli toto spojenec-tví bot skýtá vydatný metaforický potenciál pro paralely se současnou situací živé kultu-ry, již se věnujeme v rozhovorech s Eliškou Drbohlavovou a Tomášem Hučkem, původ-ním impulsem pro tak přízemní a banální téma – boty v literatuře – bylo stopadesá-té výročí narození Tomáše Bati. Zmapovali jsme, jakým způsobem se vrátila baťovská hagiografie do české literatury, a ptáme se, před čím nás příběh heroického podnikate-le může varovat. Tím jsme se ale v podstatě se zlínským jubilem vypořádali, protože jsme podobně jako Dorotka z Čaroděje ze země Oz podlehli čarovné moci bot.

V čísle narazíte na střevíce zouvané, ztrá-cené i házené; na boty, které se stávají sym-bolem sociálního postavení, koloniálního přivlastnění, objektem pervertované tou-hy, symptomem současné kultury; na lodič-ky a kozačky zosobňující významy spojené s genderem a mocí. Setkáte se s těmi, co jsou pevní v kramflecích, co chodí bosí i těmi, co (si) natahují bačkory. Kocoura v botách jsme pominuli, ale připomeneme histor-ky o radikálních ševcích nebo rozmařilých

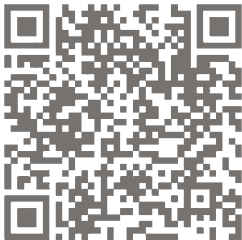


Ilustrace ČERNÝBERAN

tanečnicích. Pozorné čtenářstvo provedeme galerií. V našem obrazovém botníku najdete Eyckovy dřeváky a trepky, Goghova bagan-čata, Warholovy diamantové lodičky nebo cvičky Mileny Dopitové. A protože v botách se dá i tančit, hudební redaktor Jan Klamm pro vás připravil tematický playlist, na nějž vás odkáže níže přiložený QR kód.

Česká poezie nabízí i optimističtější zob-razení bot než spřeženectví zauzlovaných umnutců. V básni K prvním dni podzimu Ivana Blatného nad městem létají šaško-vy střevíce, na zemi tomu dokonce přihlíží Andersen a básník v rákosí „vyzouvá všech-ny své křápy, tíhu“, aby mohl letět s nimi.

Blanka Čínátlová



z obsahu

- 4 Ztráta tíže, snížení váhy. Literární střevíce, trepky a dřeváky / Blanka Čínátlová
- 5 Překročit trhlinu bosou nohou. O osudové roli bot při cestě za štěstím / Barbora Vacková
- 6 I nejlepší jde zlepšit. Úkaz Baťa v české porevoluční umělecké literatuře / Andrea Králíková
- 7 Pár smírných slov o AI v komiksu a ilustraci / literární zápisník Pavla Kořínka
- 9 Těkání okolo temnoty. Výbor ze strašidelných povídek Jiřího Sumína / Pavel Šidák
- 10 Zašněrované nicotnosti. Od mizejících bot k mizejícím filmům / Jan Kolář
- 11 Úzkost z Čelistí. Identita a paměť ve snímku Tajný agent / Antonín Tesař
- 12 Přátelé z větrného ostrova. Loutková inscenace Větroplaši / Štěpán Truhlařík
- 12 Co se to se mnou děje? Sonda do útro-b lidského těla v Divadle Polárka / Milan Hábl
- 13 Kypící, bzučící, matoucí celek. Precizní psychedelie Ley Bertucci / Jan Starý
- 15 Labyrint světa, ráj neurčitosti. Výstava Saheje Rahala v pražském Rudolfinu / Tomáš Samek
- 18 Boty proti lásce. Teplé místočko na vysoké noze / Matěj Hřib
- 19 Epistemologie botníku. Hledání bot naší doby / Josef Šebek
- 20 Chceme umění dostupné pro všechny. S Eliškou Drbohlavovou o iniciativě Stojíme za kulturou / Jiří G. Růžička
- 21 Na to se nedá připravit. S Tomášem Hučkem o aktuální situaci ve slovenské kultuře / Alžběta Medková
- 22 Jenom čekám, to je celé / básně a texty Kláry Černé a Dorothey Dobešové
- 25 Boty do lesa, nebo proti lesu? Pohorky z Decathlonu mohou stát za odlesňováním Brazílie / Pierre Leibovici, Yara van Heugten
- 26 Rizika uctívání velikánů. 150 let od narození Tomáše Bati / Jakub Rákosník
- 27 Boty do roboty. Práce, kůže a kolonialismus v Třebíči v 19. a 20. století / Boleslav Šmejkal
- 28 Bez bot to (ne)jde. Obutí kvůli lásce, smrti, marnivosti, životu a smutku / Martin Soukup
- 29 Věčný odborář ve stínu moci. Životopis Antonína Zápotockého od Michala Stehlíka / Vojtěch Čurda
- 30 Nepleťte se nám do vedení. Ke kontroverzním praktikám na FF UHK / Marek Pajkrť
- 30 Žárovka komunitní energetiky / sloupek Barbory Bakošové

Daniil Charms

PÍSEŇ

Uzavírejme své oči,
Lidi! Lidi!
Otevírejme své oči,
Války! Války!

Pevně nad vodou nás držte,
Andělové! Andělové!
Nepřítele na dně držte,
Démonové! Démonové!

Uzavřeli jsme své oči,
Lidi! Lidi!
Otevřeli jsme své oči,
Války! Války!

Sílu letět nad vodou nám dejte,
Ptáci! Ptáci!
Smělost umřít pod vodou nám dejte,
Ryby! Ryby!

Báseň v překladu Václava Daňka
vybrala Michaela Velčková

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
15. DUBNA 2026

Z jarnej Viedne

LUBICA KOBOVÁ

Boty. Pomenovanie pre námet obrazu Vincenta van Gogha, ktorým sú pracovné topánky holandskej sedliacky, v slovenskom jazyku ani nepoznám. Zošliapané kožené topánky vo farbe pôdy, ktorú ich nositeľka obrába, slúžia Martinovi Heideggerovi na to, aby nimi ukázal schopnosť umenia odkrývať pravdu. Topánky sú síce „len“ náradím, ale sú prostriedkom používaným sedliačkou v jej každodennosti, sú miestom, kde sa stretáva svet so zemou. V topánkach sa podľa Heideggera vyjavuje celok života tejto ženy a v obraze sa tak ukazuje pravda o bytí.

Nárok na to, aby obraz vyjadroval dejinné pochopenie bytia, ako to od umenia žiadal Heidegger, dnes už zväčša na obrazy (či už umelecké alebo tie bez ambície byť umením) nemáme. Dve výstavy v jarnej Viedni však dobre sprostredkovávajú, čím môže byť obraz v politike, v oblasti ľudského života, ktorá má byť hlavne doménou reči a rozprávania.

V roku 2019 si Viedeň pripomenula sto rokov od počiatku sociálneho experimentu, ktorého plody žne doteraz – Červenej Viedne. Len pätnásť rokov vlády sociálnej demokracie prinieslo zásadné zmeny v bytovej, sociálnej, kultúrnej a vzdelávacej infraštruktúre mesta. Keď Axel Honneth vo svojej *Ideí socializmu* (2015, slovensky 2020) oceňuje Červenú Viedeň ako príklad socialistického experimentalizmu, za hlavnú podmienku jej úspechu považuje to, že hoci sociálnodemokratická samospráva chcela dosiahnuť koniec kapitalizmu, pracovala s tým, čo jej umožňovala situácia. Skutočne uvalená „daň zo šampanského“, ako sa vtedy hovorilo tomu, čo dnes poznáme pod požiadavkou „tax the rich“, poskytla prostriedky pre výstavbu tempom päťtisíc obecných bytov ročne a pre mnoho ďalšieho. Samospráva si však uvedomovala aj potrebu komunikovať s obyvateľstvom mesta, a to nielen vo forme informovania o svojich krokoch, ale aj vo forme sprostredkovania sociálnovedného poznania o živote ľudí. Dnes osвета v zmysle presadzovanom vo Viedni prakticky neexistuje. V takzvanej

politickej komunikácii prevládajú nafúkané prísluby alebo pýcha na to, čo sa dosiahlo.

Skupina vedcov, grafičiek, kresličov, kultúrneho pracovníctva a intelektuálov vôbec pod vedením politického ekonóma, filozofa a aktivistu za práva ľudí v ťaživej bytovej situácii Otta Neuratha vypracovala systém obrazovej reči pre zobrazovanie štatistických informácií, ISOTYPE (International System of Typographic Picture Education). Keď potom v roku 1932 novinárka a aktivistka Käthe Leichter vydala správu o živote viedenských žien *So leben wir. 1 320 Arbeiterinnen berichten über ihr Leben* (Takto žijeme. 1 320 robotníčok podáva správu o svojom živote) založenú na dotazníkovom výskume, jej súčasťou už boli názorné a zrozumiteľné zobrazenia životných podmienok Viedenčaniek. Hlavným šíritelom vedeckých poznatkov o spoločenskom živote však bolo Neurathom založené Spoločenské a hospodárske múzeum, ktoré sa preslávilo organizáciou putovných výstav. Spoločné prechádzanie výstavou vyvolávalo diskusie o spoločenskom smerovaní. Ich podklad tvorili zjednodušené, neskresľujúce a zároveň vizuálne atraktívne spôsoby obrazového podania sociálnej skutočnosti.

Pozerať sa na výstave *Wissen für alle* (Poznanie pre všetkých) vo Viedenskom múzeu na výsledky sústredenej práce rôznorodého tímu vedkýň a umelcov nie je možné bez pochopenia celku vtedajšieho politického úsilia. Ani druhá výstava, rozsiahly výber karikatúr a žánrových grafičiek Honorého Daumiera (1808–1879) v Albertine, sa nedá prečítať bez pochopenia ústredného konfliktu medzi neustále sa vracajúcou monarchiou a novou republikou, bojom o občianske a politické slobody, v 19. storočí vo Francúzsku.

Cieľom isotype bolo zobraziť poznanie o mase spôsobom, ktorý neromantizoval jej živorenie ani sa nevysmieval jej zlovykom. V obrazovej štatistike sa viedenská chudoba spoznávala ako nový politický subjekt, ktorému dôstojnosť dodávajú presná grafická kresba a sociologické poznatky. Daumierove karikatúry sú oproti tomu práveže výsmechom, no nie výsmechom plebsu, ale nositeľov politickej

moci. Tí v autorovom podaní zosobňujú neresť, ktoré nie sú ani tak univerzálne ľudské, ale pramena z pokrivenia mocenských vzťahov v monarchii a špicľujúcom štáte.

Kým Gerd Arntz, pracujúci na isotype, zobrazuje Červenú Viedeň ako mesto, ktoré zdaňuje bohatých a peniaze používa na zlepšenie života chudoby, tak Honoré Daumier zase karikuje kráľa Ľudovíta Filipa Orleánskeho, vládcu Júlovej monarchie, ako nenásytného Gargantuu. Kŕmený príjmami nemajetných ľudí, s hlavou v tvare hrušky, sedí na tróne/záchodovej mise a vydáva/defekuje legislatívu.



Ilustrace Mykhailo Shostak

Trakční vedení

MARTIN LUKÁŠ

A teď jak to vyfotit, když tam trčí stožáry a nádražní lampy, a kamkoli hnu objektivem, vstoupí do obrazu nové tvary a barvy a vychýlí kompozici. Těkám očima a zkouším to nějak zarámovat. Nezarámuju nic. Přizpůsobuju se novým vztahům, uhýbám proudu těl, co se sem hrnou od stanoviště náhradní autobusové dopravy. Zapadá slunce, padá světlo, chlapi chňijou podél trati, všichni čekáme na vlak. Všimám si, že jsou slyšet hlavně ptáci a těžký obecný šum. Většina z nás se tváří, že sem nepatří, že na žádný vlak nečeká. Jenže se to pozná, chlap s kulatýma očima mluví ironicky sám se sebou, jiný s povznesenou tváří třese nohavicemi. Kudrnatý kluk s příkladně shrbenými zády zvedá každou pátou vteřinu očí od *Systému a fylogeneze savců*. Nohy má v kotnících zkrřížené. Paní s umělými zuby lituje spokojeného kojení v nosítku. Jeho matka si s úsměvem utře zpoceně čelo. Drobný drážní zřízenec v oranžové reflexní vestě tiše pláče za litinovým sloupem. Když to tak vyšlo, chtěl jsem si vyfotit jednu zapomenutou výhybku. Zůstává napojená do staniční koleje, trať za ní odbočuje do křoví, kde asi po deseti metrech končí. Spíš mizí. Možná pokračuje pod asfaltem parkoviště. Na starých ortofotomapách je vidět, že spojovala stanici s nákladištěm. Dnes

na jeho ploše každé všední ráno odstaví svůj vůz asi dvě stovky obyvatel okolních obcí, co auto, to obyvatel, a přestoupí na vlak do Prahy.

Pokud má být fotka záznamem okamžiku, který po čase tomu, kdo ho zažil, připomene, jak se cítil, co viděl a slyšel, že tam opravdu byl a nevymyslel si to, bude vždycky jenom matnou přibližností vedle toho, co se stalo. A co se stalo, už není, a fotka zůstává. Fotka vítězí. Nedokonale, zavádějící fotka, co se vydává za vzpomínku. V kapse mám knížku Luboše Svobody *Tureckou klávesnici*. Pět krátkých cestopisných próz doplněných o fotografie z Turecka, které autor navštívil v létě 2013. Vlastně nevím, jestli to bylo v létě, ale představuju si to tak. Protože lidi na těch fotkách jsou oblečení nalahko i v noci. Protože v jedné próze spí stará žena na ulici před večerkou. Protože – jak je to ode mě naivní! – vyprávějí jiné prózy leží na pláži, a dokonce tam usne. A možná taky proto, že atmosféra tady na nástupišti je přehřátá, padající světlo podouvá melancholické nálady, jejichž intimní naléhavost je v příkrém rozporu s kolektivní hysterií davu čekajícího na vlak. Svoboda sleduje turecký život, aniž toho prý o Turecku a Turcích mnoho ví. Je to dobrý způsob, jak Turky a Turecko vidět a zažít. V tomto pořadí. Ale ani Svobodovo povědomí o lidech a cizí

zemi, ani jeho autorské poznání není nako nec tak nepatrné, jak tvrdí: „Nejsem jen turista v cizím městě, jsem turista v cizím životě někoho, koho jsem několik let neviděl. Jsem vetřelec jeho nového života, který prosvitá mezi všemi slovy, která vyřknu, ve všech otázkách, které se pokouším pokládat a na něž se mi nedostává odpověď. Nebo jen takové odpovědi, které mě neuspokojují. Žiju prý ve světě významů, světě oblázků a pamlsků. A já říkám, že ano, že s tím musím souhlasit, že se rád ptám, že to jsem já. A vidím na něm něco, co ho už přešlo, něco, co už si vyřešil a já mu to připomínám, něco, o čem se nedá bavit, tak se přestávám ptát, ale nevzdávám se. Stávám se pozorovatelem.“

Čekám na vlak, na evakuační vlak. Výhybku jsem vyfotil několikrát a teď přemýšlím, proč jsem to udělal. Takový naučený tik, hledání příčin, ukládání dokladů, obalování života, ústup od existence. Není nic mimořádného na tom, že se na trati opět porouchalo trakční vedení. Téměř všichni o tom podávají zprávu. Mluví do svých telefonů a očima divoce těkají. Nejprijatelnější fotky by byly ty, co by zachycovaly pohyb mezi jednou a jinou situací. Ty Svobodovy se mi líbí, ale nevím, jak to napsat, aby to znělo přesvědčivě. Přeskupuju v hlavě adjektivum „neokázalý“, sloveso „pronikat“

Aristokracie a dvor zbírají drobné, které cestou do králových úst padají z jeho jazyka natiahnutého ako výrobný pás.

Starost o obraz v politike sa dnes zužuje na starost o jeho pravosť či nepravosť. Príklad viedenského spôsobu štatistického zobrazenia aj Daumierova karikatúra vzťah k pravosti a pravde na jednej a nepravosti a lži na strane druhej komplikujú. Isotype aj karikatúra ukazujú pravdu. Nie je to heideggerovská pravda neskrytosti, ale pravda, ktorej tvar spočíva v znetvorení aj pretvorení toho, čo je.

Autorka vyučuje feministickou teórii na FHS UK.

a příslovce „blízko“, ale věta mi z toho nevychází, teda vychází jich dost, ale žádná přílehavá, všechny jsou scestné. Svoboda píše o cizí zemi, že „nový člověk se tu cítí jako ve světě neznámých pravidel, ve světě, kde neví, jak vzdát úctu tady v té asijské staré části Istanbulu“. Představuju si Turka, který čeká na vlak někde za Prahou. Vlak přijede, Turek nastoupí a dopraví se tam, kam potřebuje. Cestou od nádraží ho zaujmou barevné kontejnery. Mezi modrým a žlutým najde čerstvé hovno. Lidské. Lidi sem chodí pravidelně srát. Což Turek neví. Nevím, jestli by tomu vůbec chtěl rozumět, ale třeba ho to nepřekvapuje, jako už to nepřekvapuje obyvatele domu, kteří sem chodí vynášet odpad. Turka zaujme, že tytéž kontejnery jsou na protější straně ulice oplocené. Proč asi? Než si to v hlavě srovná, ozve se hlasité hučení benzinového motoru. Turek jde za zvukem a záhy vidí, jak se v Česku pracuje s fukarem na listí. Menší člověk zběsile pobíhá po svém betonovém dvorku, prohání listy tam a zpět, snaží se je mezerami v latkovém plotě odfouknout na chodník, kde už mu vadit nebudou. Ráno jsem toho člověka viděl vycházet z krámu. Nesl si pytlík tukových rohlíků zavázaný na mašli. Dva prsty tou mašlí provlékl a pytlík se mu houpal do kroku.

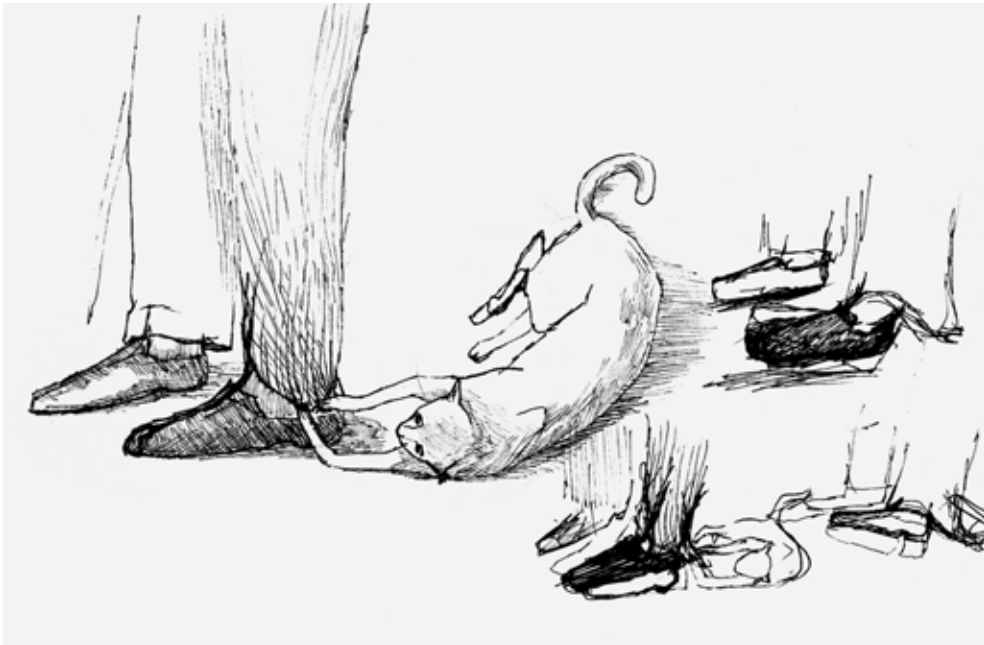
Autor je literární kritik.

Ztráta tíže, snížení váhy

Literární střevíce, trepky a dřeváky

Zatímco šaty dělají člověka, na obuv vypravěčské oko často vůbec nedohlédne. Jsou v prachu neviditelné, příliš samozřejmé nebo banální. Přesto se může jednat o motiv oplývající překvapivými významy. Boty odkazují k intimitě, zabírají území, svědčí o původu, přinášejí neklid a potíže.

BLANKA ČINÁTLOVÁ



Kresba Silvie Vavřinové

„Boty své tajemství nevydají,“ uvažuje W. G. Sebald nad hyperrealistickým obrazem *La déclaration de guerre* (Vyhlášení války, 1988) Jana Petera Trippa v poslední kapitole *Bytu ve venkovském domě* (1998, česky 2018). V Trippových zátiších, až nesnesitelně zaměřených na povrch nejobyčejnějších věcí, Sebald hledá (a nalézá) hloubku vyvolávající hrůzu. Boty se objevují v Trippově *natura morta* vícekrát – pánské boty vyhrézávají z kufru, kožené pantofle svírají vejce, dámské kotníkové boty stojí souměrně vyrovnané na podlaze pod elektrickou zásuvkou. Na zmíněném velkoformátovém obrazu dopadá sluneční světlo skrze vitráž (která není v záběru) na dámské černé střevíce položené na ornamentálních dlaždicích, čímž vzniká „geometrický vzor takové složitosti, že jej nelze ani slovy popsat“. Všechny zmiňované boty spojuje jistá míra opotřebenosti – vyvlečené tkaničky, ledabyly plandající řemínky, nepatrné oděrky či jemné stopy bláta a pokřvená kůže, připomínající záhyby draperií barokních vanitas. Pomíjivost, jež se tu tematizuje, se však spíše než věcí týká jejich majitelů – měkkost zvrásněné kůže evokuje teplo, které trvá ještě chvíli poté, co boty někdo sundal z nohou. Kam se poděla žena, která je vyzulá? K čemu odkazuje titulní vyhlášení války?

Neobjasnitelná ztráta

Domnělá jednoznačnost zobrazení nás podle Sebalda „uzavírá do nejprivátnější sféry“. Myslím, že dojem intimity způsobuje spíše to, jakým způsobem se zpřítomňuje absence těla. Řešení této „obrazové hádanky“ přichází v pozdějším Trippově obraze *Déjà vu oder der Zwischenfall* (Déjà vu aneb Incident, 1992), v němž se na většině plochy plátna replikují tytéž černé boty na nevyslovitelném ornamentu. Ovšem tentokrát visí v galerii a před původní Trippovou malbou, zády k nám, sedí žena a zírá na obraz bot. Pozice jejího těla svědčí o únavě, ale také možná o klidném spočinutí, neboť si zouvá stejné boty, jež si právě prohlíží před sebou na stěně. Dívá se tedy na obří detail svých vlastních bot a přemýšlí nad neobjasnitelnou ztrátou (její pravá bota chybí úplně)? „Vyjevení tajemství,“ interpretuje Sebald Trippovo *mise en abyme*, „leží za ní v podobě analogického předmětu z dávno uplynulého světa.“ Onen předmět přinesl z roku 1434 pes, jehož levé oko nás upřeně pozoruje. A je jím dřevák. Levý – takže ani nemůže nahradit ztracený střevíc.

Těžko říct, zda se jedná o déjà vu, či incident, každopádně se sem zatoulal ze slavného van Eyckova portrétu manželů Arnolfiniových. Na něm vidíme dokonce dva páry vyzutých bot, mužské dřeváky a dámské červené kožené pantofle. Jako vše na tomto svatebním portrétu, který vzniká ovšem až po smrti manželky,

takže se jedná spíš o obraz pamětní, mají i trepky symbolický význam. Podle těch, co si všimají van Eyckova realismu, se jedná o typ bot, který sloužil jako ochranné návleky na venkovní obuv – manžel tedy tímto gestem stvrzuje, že už se nebude toulat po světě a zakotví věrně po boku své ženy. Ovšem i manželka vyzula své červené boty... Další možný odkaz míří k starozákonní praxi, na posvátné místo – a tím se zde stává půda manželství – musí každý vstupovat bosý. A samozřejmě spolu s dalšími předměty přeplněného interiéru doplňují repertoár melancholické ikonografie. Stejně jako u Trippa v halabala pohozených botách cítíme samovolný pohyb nohou. Na rozdíl od ostatních inscenovaných věcí nebyly položeny, ale spíše odkopnuty, možná ve spěchu, trochu netrpělivě, snad v předtuše rozkoše či schoulení, jež předjímají karmínové podušky. Na pečlivě komponovaném dvojportrétu, kde mají i vyřezávaná pelest a kožešinový lem (o psovi ani nemluvě) zásadní význam a přesně vymezené místo, způsobuje ledabyly, zdánlivě zapomenutá přítomnost vyzutých bot neklid. Znejišťuje aranží tichých, mrtvých věcí (i lidí).

Střevíce z lýčí

Z Trippova zmnoženého znázornění vyzutých bot se stává interpretační vertigo, jež naši pozornost směřuje ke všem ostatním botám. Biblické zouvání bot nesouvisí pouze s úctou ke svatým místům, vyzutý střevíc vyjadřuje nároky na nepřátelské území nebo hluboké pohrdání. V Žalmech se vyhrožuje Moábu, že bude umyvadlem špinavých nohou, a na Edom se rovnou háže botou. „Zvetšené“ boty v knize Jozue svědčí o náročném putování a zřejmě i o okamžicích, kdy Hospodin svůj lid opouští, neboť když jej provází čtyřicet let pouští, „pláště nezvetšely a opánky ti na noze nezpuchřely“. V evangelijním kontextu se pak obuté sandály společně s holí stávají hlavním atributem apoštolských cest Kristových učedníků. Díky lýkovým škorním se funkce pomyslného posla dobré zvěsti přenáší i na zakladatele českého dynastického mýtu: Přemysl sice odhodí pluh a nazývá královskou obuv, ale své původní střevíce ušité z lýčí nechá uschovat na Vyšehradě, aby, jak praví Kosma, „naši potomci věděli, odkud vzešli, a aby byli vždy živi v bázni a nejistotě a aby lidí sobě od Boha svěřených nespravedlivě neutiskovali z pýchy, poněvadž všichni jsme si od přírody rovni“.

Akcent na lidový původ a počáteční rajskou blaženost našich předků si asi všichni pamatujeme ze školní četby. Mnohem zajímavěji se jeví, jak dispute o oráčově obuvi pokračuje: právě ustanovený kníže káže proti falešnému sentimentu zkrachovalců, co rozfofrovali jmění předků. „Neboť Štěstěna stále jako v kostce hraje svým kolem tak, že brzy ty povznese

na vrchol, brzy ony uvrhne do propasti. (...) Ale chudoba, překonaná ctností, neskrývá se pod vlčí koží, nýbrž svého vítěze, jež zprvu s sebou strhla do hlubin, povznáší k hvězdám.“ Nevyzpytatelné kolo Štěstěny totiž přesně postihuje transformační povahu pohádkových a mytických bot. Obzvlášť pokud se ocitnou na nohách běžných smrtelníků.

Nešťastné hrdopyšky

Ponecháme-li stranou lásona, jemuž sandál uvíznutý v bahně venkovské cesty přivodí sice četná dobrodružství, ale ani získání zlatého rouna mu nic blahého nepřinese, máme v řecké mytologii několik perutných opánků, jež umožňují svým majitelům (Hermes, Perseus, Athéna) neomezený pohyb mezi nebem a zemí. Stejně jako pohádkové sedmimílové boty. Hrdina Chamissovy novely *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla* (1814, česky 1911) díky nim dokonce objeví svět přírodních věd. Popelce přinese bota, kterou neobuje žádná jiná noha, sociální vzestup a v princí zažehne posedlost a touhu. A právě touha – být někde jinde či někým jiným – a pokušení překonat hranice představitelného se s botami pojí nejintenzivněji. Staropražská pověst, uveřejněná v roce 1901 v Českém lidu, například vypráví o krásné hraběnce z Černínského paláce, která si na ples nechala vyrobit trepky z chleba (v regionálních variantách se vyskytuje také perníkové nebo hostiové těsto). Místo tanečníka ji černý kavalír zavede do podzemí a při zvolání „podívej se na své nohy, nešťastná hrdopyško“ její boty zachvátí plameny a čerti ji rozsápolou. V Andersеноvě povídce *Přezůvky Štěstěny* (1833) kouzelné přezůvky přenášejí ty, kdo si je obují, na místa, po nichž zatouží. Někdo letí se světlým paprskem na Měsíc, mladý doktor se ocitne uvnitř lidských srdcí, básník se promění v skřivana a ten, co touží po tom, aby tělo odpočívalo a duch cestoval, umře v rakvi.

Rubínový fetiš

Zatímco *Přezůvky Štěstěny* vyzývají k obezřetnosti při formulaci svých přání, mnohem známější *Červené střevíčky* (1845) cílí na marnivost. Osiřelá dívka si navzdory zákazu obuje darované boty na pohřeb i biřmování a nohy uchváceny tajemnou silou nemůžou přestat tancovat. S krvácejícíma nohama musí pobíhat po celém světě a ťukat na dveře marnivých a pyšných dětí, až dotančí ke katovi, jež žádá, aby jí usekl nohy i se střevíci. S dřevěnými nohama se pak dobelhá do kostela, kde v pokání umírá. To, co na Andersenově příběhu magnetizuje čtenáře, ale není ani tak brutalita morytátu poukazujícího k baroknímu danse macabre, ale devastující síla touhy, jíž se nelze ubránit.

Odolat nejde ani červeným botám, které si z kůže utonulých zvířat šije hashrman. Josef Košťál shromáždil v roce 1892 v Českém lidu řadu svědectví, jak někdo ukradl vodníkovi jednu botu a od ševce si nechal podle ní vyrobit druhou – zatímco však nově vyrobená bota se okamžitě rozedere, vodníkova roste se zlodějovou nohou a nelze ji onosit. Pokud o jednu z červených botek vodník přijde, nemůže se oženit a za neuspokojenou touhu se mstí.

K moci červených bot se vrátil Salman Rushdie v povídce *Dražba rubínových pantoflíčků* ze souboru *Východ, Západ* (1994, česky 1997). Žádostivost vanoucí aukční síní, kde se dá draždit státní tajemství i lidská duše, nápadně připomíná děsivou, snad až dystopickou povahou náhody z Borgesovy povídky *Loterie v Babylonu*. Dražitelé slintají nad vystavenými rubínovými pantoflíčky, které mají zázračnou moc vrátit nás do ztraceného stavu normality. Ale když dražba vrcholí, namísto opojného vlastnictví dochází „ke ztrátě tíže, snížení váhy. Konečný cíl překračuje deliriózní hranici. Jeho dosažení a naše vlastní snažení se stávají – ano! – fikcemi!“

Překročit trhlinu bosou nohou

O osudové roli bot při cestě za štěstím

Boty, jejich přítomnost i absence, se mohou stát symbolem společenského postavení, koloniálního přivlastnění i migrační krize. Kupecké karavany, žabky uprchlíků vyplavené na evropských březích, propast mezi těmi, kdo jsou pevní v kramflecích, a těmi, kdo jdou bosí, se ukazují jako výstižné metaforu současného světa.

BARBORA VACKOVÁ

Obrat „být pevný v kramflecích“ odkazuje k životním jistotám, zkušenostem i jistému nadhledu a pohodlí. Po světě chodí miliardy lidí a všichni si přejí být pevní v kramflecích. Některým však nezbyvá než se spolehnout na pevnou kůži na chodidlech, nemají totiž na vybranou. Jejich bosé nohy s sebou nesou společenské stigma – od chudoby po nedodržovanou hygienu – a viditelně je vyčleňují na samý okraj společnosti. Boty snad více než šaty dělají člověka, nabízejí roli, kterou můžeme ve společnosti sehrát, a někdy i změnu, kterou ve vlastním osudu můžeme učinit. Práci s touto myšlenkou postřehneme často v uměleckých dílech ze zemí globálního jihu, kde místní obyvatelstvo denně čelí nedostatku – bot, a tím pádem i možnost.

Lesk zatočené špičky

Na přelomu devatenáctého a dvacátého století končí éra obchodních karavan putujících po afrických zemích, které postupně ustupují evropským koloniálním výpravám. Britský nobelista tanzanského původu Abdulrazak Gurnah tuto změnu napříč svými díly vykresluje živě a upřímně. Autorův přelomový román *Ráj* (1994, česky 2023) vypráví příběh mladého Júsufo, který pochází z chudé svahilské rodiny. Otec s „divošskými“ předky neúspěšně provozuje drobný obchod a o několik let mladší matka svou povahou drží rodinu pohromadě, dokud to jde. Jednou však Júsuf musí jako splátka otcových dluhů odejít od rodiny s obchodníkem, „strýčkem“ Azízem, mužem vždy pečlivě upraveným, natřeným všemožnými krémy a vonnými oleji, jež jeho zevnějšku dodávají potřebný půvab a lesk. V novém městě mu všichni denně připomínají jeho divošské vzezření a počínání. Po několika letech práce při Azízově obchodě Júsufo povolají do obchodní družiny, se kterou se vydává na další cestu po africkém vnitrozemí. Vozy plné zboží, ozvěny rohů a atmosféra prosycená nadšením místních občanů a odhodláním vzdalující se družiny v sobě skrývají nevyhnutelnou ztrátu pevné půdy pod nohama. Karavana opouští město za jásotu přihlížejících. Bohatí kupci oblečení v drahých košilích a obutí do bot se zatočenou špičkou s sebou odnášejí lesk doby, v níž byli zvyklí pohodlně žít.

V cíli výpravy na družinu čeká překvapení, které odráží politickou změnu pozvolně přicházející ze severozápadu – uhlazený bílý Evropan v jemné košili, lněných kalhotách a espadrilkách, ovívající se kloboukem, mapuje situaci na území, o které jeví zájem. „Velký muž, který dokáže pozřít kov“ přebírá kontrolu

nad půdou, mravy a hlavně bohatstvím. Kupci přišli prakticky o všechnu majetek a v nouzi se vracejí domů, nuceni pracovat za jídlo i několik dní na jednom místě a neschopni jakéhokoli výhodného obchodu. Zmrzačená těla, ztráty na životech a všeobecné útrapy doprovázejí rány znavených kroků po prašných cestách jihoafrickým vnitrozemím. Omšelá vizáž obchodníkům ubírá na vážnosti, vyčleňuje je na okraj, činí z nich divochy, kterým se dříve vysmívali. Júsuf mocenskou změnu tiše přijímá a po návratu z útrpné cesty touží po úkrytu v oáze klidu – v zahradě bohaté paní Zulejky. Když však městečko obsadí německá vojska, Júsuf bez okolků opustí přechodný domov a přidá se k nim. Evropanova stopa na africké půdě tak nadále působí razantním, civilizovaným dojmem, nicméně s destruktivními účinky. Jaký výsledek však získáme, když se role a směr vlivu obrátí?

Fotbal s avokádovou peckou

Švýcarský autor původem z Kamerunu Max Lobe ve svém tematicky pestrém románu *Daleko od Doualy* (2018, česky 2025) ohledává způsoby, jak utéct z reality, která nenabízí žádné příznivé východisko. Nejen v jeho textech nacházejí postavy naději v travnatém hřišti, míči a kopačkách. „Všude po zdech pokojích visí plakáty slavných fotbalistů. (...) K tomu pár hliníkových pohárů, plechové medaile a spousta dresů, které se brácha nenamáhá uklízet. A jeho smradlavé kopačky.“ Když hlavnímu hrdinovi příběhu Jeanovi zemře otec, jeho bratr, zapálený fotbalista Roger, se rozhodne opustit rodinu a vydat se na sever, do Evropy plné fotbalových hvězd, s cílem stát se jednou z nich. Mladý Jean, přezdívaný Johnny, se spolu se svým blízkým přítelem Simonem vydává na pátrací cestu, během které z pozadí doléhají rány islamistických útoků na severu Kamerunu. Lobe vykresluje Evropu v myslích Kameruňanů jako zemi zaslíbenou a zároveň nedosažitelnou. Jako by se člověk musel stát hvězdou, aby na tomto kontinentu uspěl.

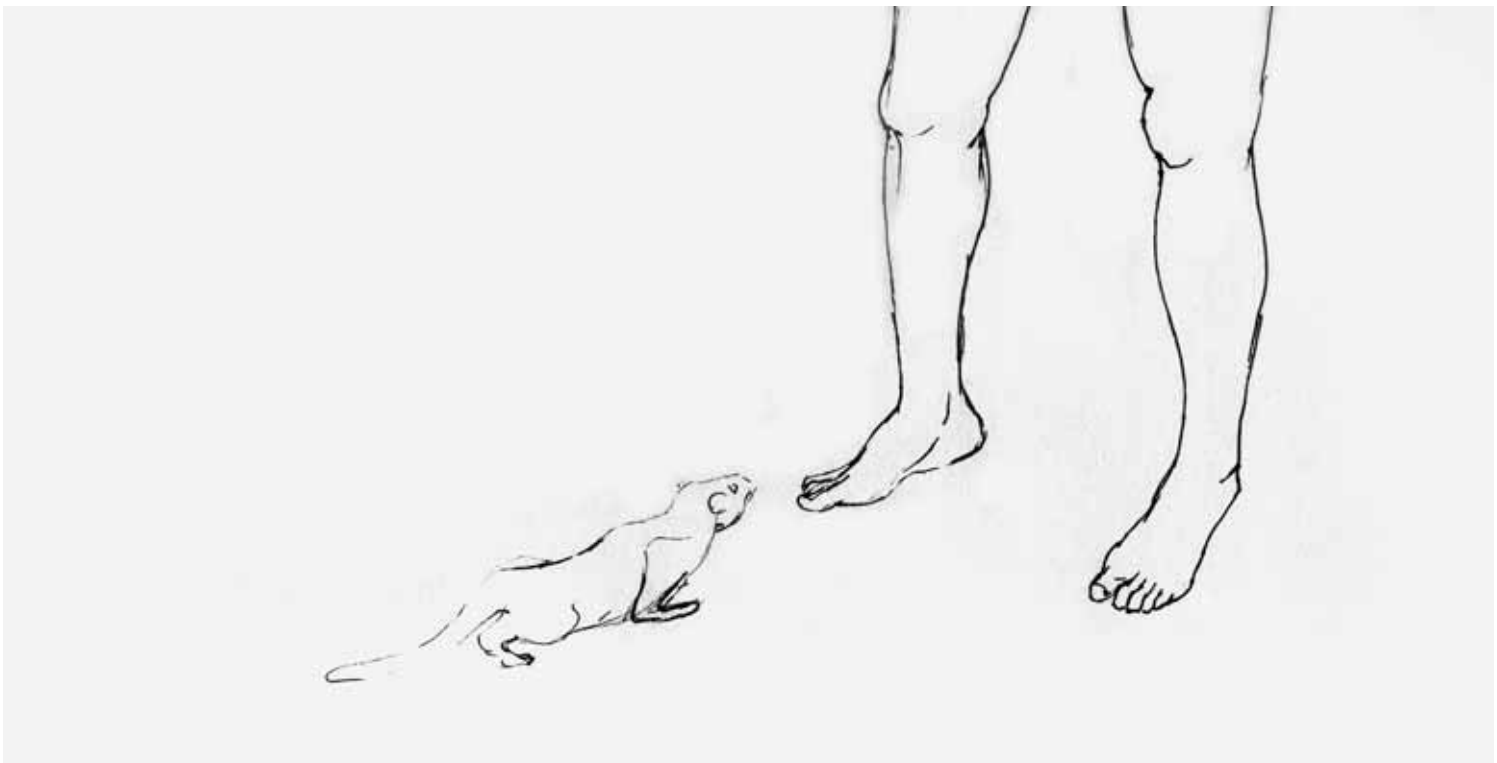
Lobe píše o „špinavých, bosých a neduživých děckách hrajících fotbal s avokádovou peckou“, která touží po skutečných fotbalových hřištích a kopačkách, a podobní hrdinové vystupují i v knize marockého výtvarníka a spisovatele Mahiho Binebina *Boží koně ze Sidi Moumen* (2009, česky 2014), podle které vznikl i celovečerní film. Původní francouzský název *Les étoiles de Sidi Moumen* pracuje s metaforou hvězd: tragický příběh sleduje čtyři mladíky z marockého slumu doslova za zdmi Casablanky, kteří v každé volné chvíli utíkají od bídy,

násilí a drog k fotbalovým zápasům naživo i v televizi. Jejich křehké představy o světě za hranicemi ghetta nakonec zformují islámští vůdci, kteří z chlapců utvoří zbraně hromadného ničení. Mladíci vyměňují obnošená trika za výbušné vesty a jejich šance na obyčejný život se jako zanikající hvězdy rozplynou při sebevražedných atentátech.

Všichni v žabkách na jedné lodi

Zhruba po sto letech od doby, v níž se odehrál Júsufův příběh, poznala Evropa na vlastní kůži, co znamená skutečná krize solidarity. Migrační vlny jedna za druhou zaplavovaly evropská pobřeží, infrastruktury kolabovaly, zahraniční politiky selhaly. Beninský výtvarný umělec Romuald Hazoumè na krizi reagoval výstavou *All in the Same Boat* (Všichni na jedné lodi), která proběhla v roce 2016 v londýnské October Gallery. Jedním z vystavených objektů byla obří hrací kostka se seříznutými rohy, jejíž povrch byl vytvořen z vyplavených žabek a sandálů uprchlíků, kteří plavbu po Středozemním moři nepřežili. Socha symbolizuje prvek náhody, která určuje osud migrujících. Seříznutím rohů vzniklo osm malých trojúhelníkových ploch, které představují „život“, zatímco velké plochy s vyobrazením tříletého syrského chlapce Aylana Kurdiho, který nepřežil útěk ze Sýrie do Turecka, znamenají „smrt“. Šance, že se hrací kostka zastaví na trojúhelníkové ploše je pochopitelně daleko menší, než že se překloupí na „smrt“, a podobné je to i se šancemi lidí snících o životě v Evropě. Nikdo z migrujících neví, co je na druhém břehu čeká, neznají tamní podmínky, žene je pouze vůle dostat se z bezvýchodné situace. Opouštějí své domovy a vydávají se do neznáma v naději, že úspěšně zdolají úskalí spojená s plavbou na nekvalitních přelidněných člunech. Hazoumèovo dílo reflektuje obrovské riziko, které podstupují miliony lidí. A pro spoustu z nich cesta končí tragicky. „*Boza*, novotvar odvozený z některých západoafrických dialektů, znamená ‚vítězství‘. Kdo po dlouhých měsících, někdy dokonce rocích nebezpečného putování křivolakými cestami konečně stane na evropské půdě, křičí: *Boza!* Vítězství!“ Jak píše Lobe v knize *Daleko od Doualy*, pro ty, kterým v životě zbyla jen bosá chodidla či nekvalitní žabky, představuje Evropa iluzi štěstí. Vstup na vytoužený kontinent však mnohým zůstává zapovězen a těm, kteří cestu překonají, se ideály často rozplynou v prvních okamžicích. Propast kulturního porozumění se prohlubuje a situaci, kdy bychom mohli do světa upřímně zavolat *boza*, nadále ubývá.

Autorka je komparatistka.



Kresba Silvie Vavřinová

I nejlepší jde zlepšit

Baťovský fenomén se do polistopadové české literatury vracel pomalu, ale jistě. Literární Baťa zůstává vizionářem, optimistickým dřičem, chce slyšet rámus kovadlin a umírá heroicky. S jeho hagiografickým mýtem si však stále ještě nevíme rady.

ANDREA KRÁLÍKOVÁ

„Bylo něco apoštolského v tomto muži, který stojí na rozhraní věků se vši urputností a ctižádostí mužné inteligence, neuhnul nikdy před problémem, hledaje svou odměnu a rozkoš v jeho rozřešení,“ napsal Antonín Cekota (1899–1995), který se z dělnické pozice vypracoval na ředitele tiskového oddělení Baťových závodů a klíčového životopisce svého zaměstnavatele.

Baťovský fenomén je součástí sdílené kulturní identity, současně reprezentuje i příběh jejího ustavování, destrukce, zneužití a znovuoobnovování. Zvažovala jsem, zda mám pro okruh baťovského tématu zvolit označení „fenomén“ (Ludvík Vaculík jej například nazývá „úkaz Baťa“), nenašla jsem ale žádný přiléhavější výraz, který by v sobě nesl jak primární příběh, tvořený zakladatelem impéria Tomášem Baťou (1876–1932), jeho nevlastním bratrem Janem Antonínem Baťou (1898–1965) a následně i Tomášem Baťou jr. (1914–2008), tak i vliv podnikatelského rodu na společnost.

Dnes fantazie, zítra skutečnost

Vaculík se také ptá, zda Baťova myšlenka postavená na rovnocenné spolupráci s dělníky zaměstnanci, je „téze ekonomická, či psychologická a pedagogická“. Mě bude zajímat, jak se baťovský „úkaz“ objevuje v současné próze a co to vypovídá o dnešní podobě naší literatury a kultury. Příběh dějin soudobé literatury určitým způsobem kopíruje příběh baťovského fenoménu, jeho pozvolný návrat do porevoluční společnosti, transformaci a opětovné zavádění do zdánlivě běžných kolejí. Devadesátá léta byla ve znamení baťovských faktografických publikací, které za předchozího režimu nemohly vycházet: v roce 1990 byla znovu vydána publikace Evžena Erdélyho *Švec, který dobyl světa* (1932), v druhé půli devadesátých let pak *Sága o životě a smrti Jana Bati a jeho bratra Tomáše* (1998) od Miroslava Ivanova.

Umělecká literatura však ještě potřebovala nějaký čas, aby se baťovský duch a jeho příběh mohly nejprve vrátit, znovu se ocitnout doma, a hlavně aby začal být pocítován jistý dluh, který jeho absencí a ideologickým zneužitím vznikl. Stěží si představíme, že by se baťovské problematice věnoval v současnosti celý román, jako tomu bylo v případě *Lidí na křižovatce* (1937) Marie Pujmanové nebo románu *Botostroj* (1933), za nějž si jeho autor T. Svatopluk vysloužil od Jana Antonína Bati žalobu za urážku na cti. Tyto případy také ukazují, jak značný dopad měla literatura na občanský a šířeji společenský život. S takovým dosahem už dnes těžko

můžeme počítat. Další překážku představuje otázka, jak atraktivně vyprávět o těžké monotónní dřině, houževnatosti, nesmlouvavosti, a zda to vůbec lze.

Asi první potransformační román, který pracuje s baťovským odkazem, je *Zvuk slunečních hodin* (2001) Hany Andronikovy (1967–2011). Další zájem o baťovský fenomén je patrný až později: Markéta Pilátová (nar. 1973) zpracovala osud J. A. Bati v románu *S Baťou v džungli* (2017), který pracuje s iluzí nezprostředkované výpovědi. O Baťových se tu dozvíme přímo z jejich vypravěčské perspektivy: v románu vypráví sám J. A. Baťa nebo jeho vnučka Dolores. V roce 2023 pod hlavičkou nakladatelství Knihy Zlín vyšel román Hynka Čapky (1969) *Neviditelné kořeny*, na jehož knižní obálce lze identifikovat Zlín.

Zápasy s batismem

Stanislav Holubec ve své studii *Silní milují život. Utopie, ideologie a biopolitika baťovského Zlína* (2009) píše: „Ve svém ideologickém zápasu s ‚batismem‘ šla nová vládnoucí moc dokonce tak daleko, že přejmenovala Zlín na Gottwaldov. Ironií je, že Baťův budovalatelský étos se v mnohém podobal budovalatelskému étosu padesátých let.“ Nastupující komunismus již koncem čtyřicátých a následně v padesátých letech ideologicky zmanipuloval vše, co Baťa ve Zlíně připravil, a využil to ve svůj prospěch. Na násilný přerod Zlína v Gottwaldov (v duchu komunistického hesla „Pán Bůh s námi a Zlín pryč!“) odkazuje Markéta Pilátová v románu *S Baťou v džungli*: „Nasedát, no nasedát, jede se do Zlína, paninko, do Zlína vás vezmu moc rád, do Gottwaldova bych nejel, ale do Zlína, to je jiná,“ smál se a tvrdil, že žádné problémy mít nebude. A tak jsme jeli. Směr mytické místo, středobod všech legend a bájí mého dětství. Hledat zlatý grál spravedlnosti ale ještě ne. To až později po dalších, mnohem méně dobrodružných návštěvách. Praha mi připadala celá zaprášená, všechno oprýskané a popraskané, a Zlín vypadal taky tak. (...)“

Přeci jen tady ten duch baťamanů možná zůstal, myslala jsem si, že to musím říct mamince a tetám, že budou mít radost. Jenže co když tady zůstal i duch té fotky z roku 1947, na které je na hlavní bráně nápis: Zrádci J. A. Baťovi nejvyšší trest. Co vlastně v té fabrice dnes po dědovi doopravdy zůstalo?“

Andronikova ve *Zvuku slunečních hodin* pracuje se Zlínem jako s klíčovým a iniciačním místem. Nezaujatému čtenáři by se mohlo zdát, že baťovský kontext a atmosféra Zlína hrají v knize méně důležitou roli než cesta

do exotické Indie, ale není tomu tak. Zlín tady představuje místo, s nímž vypravěč spojuje své kořeny, prostor identitní. Andronikova zřejmě navazovala i na odkaz svého otce, architekta Ivana Přikryla (1940–2002), a dědečka Františka Přikryla (1905–1979), malíře, grafika a ilustrátora (mimo jiné cestopisů Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda). *Zvuk slunečních hodin* nezpracovává primárně životní příběh Tomáše Bati, ale je na baťovském duchu založen. Začíná v době rozkvětu baťovského koncernu ve třicátých letech, kdy byl „nejúspěšnějším podnikem v době nejhlubší krize“, jak uvádí ekonom Milan Zelený.

Literatura jako výroba bot

Hana Andronikova ukazuje některé prvky životního příběhu zakladatele Tomáše Bati, (osudová smrt na letišti v Otrokovicích, posmrtné místo na Lesním hřbitově, který nedlouho předtím sám založil). Se stejnými konstantami velmi podobně zachází i Hynek Čapka v *Neviditelných kořenech* (2023). Oba spisovatelé také rozehrávají situaci, kdy se jejich literární hrdina (v obou případech se nikoli náhodou jmenuje Tomáš: u Andronikovy je to stavitel a architekt Kepler, u Čapky Hanulík) osobně setká s postavou velkého geniálního podnikatele, a to zcela v intencích teze Tomáše Bati: „Úkol, který mi byl dán, nebyl vybudovat podnik, nýbrž formovat lidi.“ Toto setkání je pro postavy obou Tomášů iniciační, zcela přeznačí jejich životní trajektorii a nasměruje je na dráhu úspěchu. „Jako by pan šéf tehdy během chvíle poznal, jaké zaměstnání má Tomáš dělat, aby byl spokojený. A zároveň do něj vлил něco ze své energie a nadšení. Lidé o něm říkali, že z každého dostane to nejlepší. A naučí vás radovat se z práce – to prohlašoval ředitel reklamního oddělení Synek. Ať děláte cokoli,“ píše Čapka.

Osobnost Tomáše Bati v románech sice zůstává v pozadí, ale je všudypřítomná, představuje hybnou sílu a klíčového činitele pro osudy postav. „Tak kluci nekecali, když říkali, že pan šéf chodí po fabrice a může se ti kdykoliv zjevit za zády. A že umí udělat na každém stroji, co jich ve fabrice je, a že hromadu z nich sám navrhl, nebo aspoň vylepšil. Říkal si, že jsou to jen takové povídačky. Ale teď vidí, že to asi bude pravda.“

U Andronikovy se k Baťovi dostáváme prostřednictvím dialogů hlavních postav, na jejichž základě konstruuje jeho obraz: „Taky hodně čte. Zajímají ho romány Upton Sinclaira, ale vadí mu, že vždycky špatně skončí. Miluje Jacka Londona. Čte i Tolstého nebo Dostojevského, ale zároveň ho taková

připravujeme

Petr Borkovec: Malé lodě *ilu: Anna Neumann*

Annet Schaap: Cvrček *ilu: Jindřich Janíček*

Magdalena Rutová: Hrf Hif Huf

A. Lesiv & R. Romanyšyn: Jak si porozumět

Anna Haifisch: Cvrček v houslích

nová vydání a dotisky

Tereza Řičanová: Archa Noemova

Jakub Plachý: Sledujeme Slona

S.d.Ch: Malý atlas domácí zábavy

dále připravujeme

Clarice Lispector: Záhada myslícího králíka

Sophia Mello de Breynner: Mořenka

Dezider Tóth: Neryba



1. Máj v Trulárně v Táboře!
Tabook bude: 3.—6. 9. 2026



Úkaz Baťa v české porevoluční umělecké literatuře

literatura rozčiluje. Chtěl by, aby spisovatelé psali o lidech, kteří to ženou vpřed. Zabývat se pesimisty a maniaky mu připadá zbytečné. Nemá pochopení pro pasivního hrdinu. Chtěl by literaturu napěchovanou praxí. Bušení kovadliny, vyhrnuté rukávy, pot a mozoly. A knihy za dvě padesát. Prostě by chtěl, aby literatura fungovala jako výroba bot.“

Mechanické loutky bez duše

Akcent na zprostředkované vyprávění odkazuje jednak ke způsobu, jak se generace Hany Andronikovy mohla setkat s informacemi o Batovi, a zároveň vytváří dojem batovské aury, k níž nelze snadno proniknout. Čapka svým románem konstruuje časovou koláž, střídá pohledy do třicátých let s devadesátými lety, jako by v jeho koncepci šlo o obnovení zpřetrhané kontinuity dějin. Tematizuje Batovu školu práce a Batovy mladé muže a ženy: „Tož ty sa chceš učit u Batě, v těch jeho nových školách...“ Vyzní to, jako kdyby mu jeho jediný syn Tomáš právě oznámil, že se nechal naverbovat do války někam na druhý konec světa. (...) „Ano, otče. Nic by vás to nestálo, při učení každý pracuje v továrně a dostává plat. Mohl bych vám poslat i něco na přilepšenou – dají se tam prý už od začátku vydělávat pěkné peníze.“ „Baťa mně zebrał neenou práci, ale zebere mňa aj syna,“ povzdychne si pantáta.“

Andronikova i Čapka shodně vybírají některé osudové momenty, na nichž lze vystavět zvrát ve vyprávění nebo jeho vyústění. Fatální okamžik smrti v červenci 1932 v sobě nese moment překvapení, rány osudu, prvky, s nimiž lze nakládat efektivněji než vyprávět o pásové výrobě obuvi. Můžeme tak číst různými způsoby zpracovanou smrt Tomáše Bati. Andronikova píše: „Milha je spolkla. Plný plyn, 1250 obrátek, 145 kilometrů v hodině na tachometru. Pár minut letu, pár minut řevu motoru, pár metrů vzdálený tovární komín jako neviditelný obr zkázy. Ohlušující rána, třesk a hrobové ticho. Chybělo pár minut do šesté. Dva lidé s přeraženou páteří. Byli mrtví v momentě, kdy se stroj znovu dotkl země. Továrník Tomáš Baťa. Srdce probodnuté vlastním žebrem.“ V Čapkově románu šokem utichne i pracovní šum a dělníci, kteří ještě ráno před nehodou připomínají včely rojící se u česna úlu, se promění v bezduché loutky: „Zástupy se tiše trousily



Dobová reklama firmy Baťa

do továrny se sklopenými hlavami, a když se některý obličej zvedl, zračilo se v něm zděšení a zmatek. Občas někdo setřel slzu. Nejvíce mu utkvělo v hlavě to mrtvé, bezhlesé ticho. Ticho tisíců mlčících, pomalu se sunoucích lidí. Šoupání podrážek a občasné zakašlání nebo vzlyk. (...) V dílnách pracovaly smutné, zachmuřené postavy jako mechanické loutky bez duše. Přemýšlely, co bude zítra, za týden, za měsíc. Budou mít dál svou práci, výplatu, svůj domek? Bude existovat firma Baťa, když Tomáš Baťa už neexistuje?“

Neříkej, že to nejde

Odkazem na tento osudový zvrát končí i divadelní inscenace Petra Vacka *Batman* (Divadlo Na Jezerce, premiéra 4. prosince 2024). Toto představení ilustruje, jak vypadá reakce na absenci batovské myšlenky v české

společnosti. Vychází z ne zcela uvěřitelného předpokladu, že dnes o Tomáši Batovi téměř nikdo nic neví, a proto je třeba připomenout základní konstanty jeho příběhu a ozvláštnit je citacemi z jeho projevů, které byly vydány ve Zlíně Antonínem Cekotou. Znalcům Batových podnikatelských myšlenek a jeho životní filosofie se právem může zdát, že celá inscenace zůstává jen na povrchu. Ocenit lze snad jen funkční přítomnost valašského nářečí v řeči některých postav, což je potřeba vyzdvihnout v kontextu dnešní obecné tendence k nivelizaci řeči. Například v seriálu České televize *Místo zločinu Zlín* (2025), jehož osmá epizoda přímo oživuje batovskou topografii (k vraždě dojde na hrobě Tomáše Bati a celý zločin se s jeho odkazem, skoro hagiografickým, výrazně propojuje), se v řeči postav neobjeví žádný nářeční prvek.

Batovský příběh se objevuje i v dalších divadelních inscenacích: Městské divadlo Zlín uvedlo hry *Baťa Tomáš, živý* (2016, režie Dodo Gombár) a *Já, Baťa* (2017, režie Peter Pavlac). V současné době se připravuje muzikál *Klan Baťa*, v jehož anotaci se slibuje odpověď na otázky, zda se dá v dnešní době žít podle Batových zásad, nebo zda je rodinná tradice domovem či klecí. Signifikantní je především výběr motta, jímž Letní scéna Musea Kampa na chystanou kulturní událost láká: „Neříkej, že to nejde, řekni, že to neumíš.“

Zdá se, že Baťův příběh se do českého kulturního panteonu úspěšně vrátil, ale v podobě mýtu, s nímž si stále ještě nevíme moc rady. Ostatně sám Tomáš Baťa před lety napsal: „Dosavadní zkušenost nás učí, že je těžší přimět lidi k samostatnému myšlení než k poslušnosti.“ Autorka je bohemistka se zlínskými kořeny.

literární zápisník

Pár smírných slov o AI v komiksu a ilustraci

PAVEL KOŘÍNEK

Kategorií, kterou při předávání komiksových cen Muriel každoročně vyhlížím s nedočkavostí, je Síň slávy českého komiksu. Svůj díl na tom jistě bude mít skutečnost, že se toto čestné ocenění uděluje takřka jako poslední, a zainteresovaný jedinec tedy může začít opatrně doufat, že pokud se do té doby trapnost a ostuda nedostavily, třeba už se to bez nich pro letošek obejde (pamětníci prvních obnovených ročníků vzpomenu, že některé roky se řečené dostavovaly v množství vskutku velkorysém). Úlevné vydechnutí přihlížejícího skeptika ale nebude tím hlavním důvodem a nic na věci nezmění ani to, že by v českých podmínkách výstižněji než honosná „síň“

zněl „kamrlík“ – a místo slávy by také přicházely na mysl více padnoucí výrazy. Je mi zkrátka zatěžko ubránit se dojetí při pohledu na autenticky pohnuté a vděčné, právě oceněné zasloužilé tvůrce, kteří komiksu často zasvětili nemalý kus svého života, i když z toho žádná velká sláva nikdy nekoukala. Platilo to i v případě letošního laureáta Lubomíra Hlavsy, jehož si české komiksové čtenářstvo přelomu osmdesátých a devadesátých let zapamatovalo jako nadaného, co do stylu a výrazu suverénního výtvarníka v nejlepším slova smyslu mainstreamových žánrových seriálů otiskovaných v ABC (např. *Hrdinové a dobrodruzi kapitána Treskova*, *Kapitán karibského moře* nebo *Stroj času*), Kometě (*Hlídač na Ikaru*) či Aréně (*Vakcína CN 078*).

V Hlavsově děkovné řeči ale zaznělo pár poznámek, které mě z toho zamlženého stavu zjitřených citů nečekaně vytrhly. Oceněný tvůrce se totiž rozpovídal o nových možnostech a výhodách, které mu coby stárnoucímu výtvarníkovi přinášejí nové možnosti generativní AI. O tom, jak mu technologie umožňují zmírňovat neduhy stáří, jak snadno se takto kompenzuje unavená, rozklepaná ruka či jak se těší na další vývojovou fázi, kdy už bude moci komiksy spíše režirovat, než že by je musel namáhavě „vlastnoručně“ kreslit.

V kontextu toho, jak se v oboru k AI větší nově přistupuje, působí takové úvahy přinejmenším nečekaně, pokud ne přímo svatokrádežně. Na rozdíl od některých jiných uměleckých disciplín, které si s umělou inteligencí více či méně ochotně pohrávají, zůstává obraz AI v komiksu takřka jednoznačně negativní. Najdou se samozřejmě nejrůznější objevitelé a experimentátoři, kteří mají pocit, že tudy povede přímá cesta do nadcházející utopie, naprostá většina vydavatelů – včetně dvojice největších amerických mainstreamových nakladatelských domů, DC a Marvel Comics – ale generovaný komiks rezolutně odmítá, a pokud se prokáže, že si tímto způsobem nějaký kreslíř ulehčuje práci, okamžitě je s ním ukončena spolupráce. Cynické hlasy se samozřejmě tážou, vadí-li samotné užití, nebo spíš to, že se na ně přišlo, ale celkově situace vyznívá jednoznačně: AI v komiksu nechceme.

Pohled na komiksy, které Lubomír Hlavsa v posledních letech takto vytváří a otiskuje v regionálním šumperském zpravodaji (a nedávno je shromáždil do trochu nešťastné knihy *Art Conhall*), mě mých hodně hluboko uložených pochybností zbavit nedokázal. Tam, kde jsem si u kreslíře vážil rukodělné akribie, atmosférické barevnosti a invenčního

dynamického záběrování, nacházím teď jen umrtvenou aseptickou nudu, která je možná v jednotlivostech přesná, v celkovém vyznění ale působí naprosto banálně. Hlavsova slova ovšem stejně z hlavy dostat nedokážu: co když jednou, v budoucnosti spíše vzdálenější než blízké, dokáže dobře vychovaný, zručně instruovaný, pečlivě napromptovaný AI model opravdu vypomoci těm, kterým už stáří ubralo fyzických, technických sil?

Jenže pak člověka z nečekaně smírných úvah vyruší realita. Vydavatelství audioknih s výmluvným názvem EclecticAudio poprvé překvapí už nečekaným výběrem adaptovaných textů: práce Josefa Krušiny ze Švamberka, Bedřicha Beneše Buchlovana, Karoliny Světlé či Emanuela Rádra věru nepatří mezi nejčastěji načítaná literární díla. Umělohmotné kýče, které zdobí jednotlivé obaly, snadno vysvětlí poctivě uváděná poznámka: „Obálka je výstupem generativní tvorby (AI).“ Některé věci by ale umělá inteligence sama nesvedla. K tomu, aby se na přebalu Vojtěchem Hamerským načtené *Bílé hory* od Josefa Pekaře majestátně tyčil zasněžený Matterhorn, bylo zapotřebí i člověka – takhle pitomouče se totiž počítač zatím odkopat nedokáže.

Autor je literární historik a editor.

My
Street
Films

mystreetfilms.cz



Filmový workshop pro
začínající tvůrce*kyně.

Pošli svůj námět

do 20/4



Ukaž kus sebe.
Natoč film.



MINISTERSTVO
KULTURY



OSTRAVA!!!

B | R | N | O |



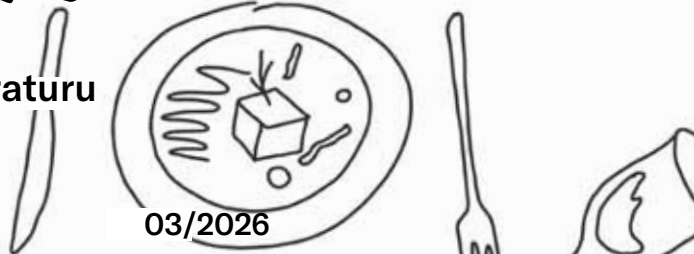
Ji
hlava

BIOFILMS

Plav

Měsíčník pro
světovou literaturu

svetovka.cz



Dobré slovo je jako chleba Romská literatura

*

Jovan Nikolić, Sally Cortés,
Caren Gussoff Sumption,
Jo Clement

*

Rozhovor překladatele
Miroslava Tomka s Tamarou Dudou
Esej 'Abdalfattáha Kílítúa
v překladu Adély Provazníkové



RADIO 1

R1

35

james K

+ TBA + RADIO 1 DJs

7. 4. 2026 MeetFactory

PRAHA
PRAQUE
PRAGA
PRAG

MINISTERSTVO
KULTURY

Quantcom

PRAHA 5

Státní fond kultury ČR

A2

RADIO 1

FULL MOON

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

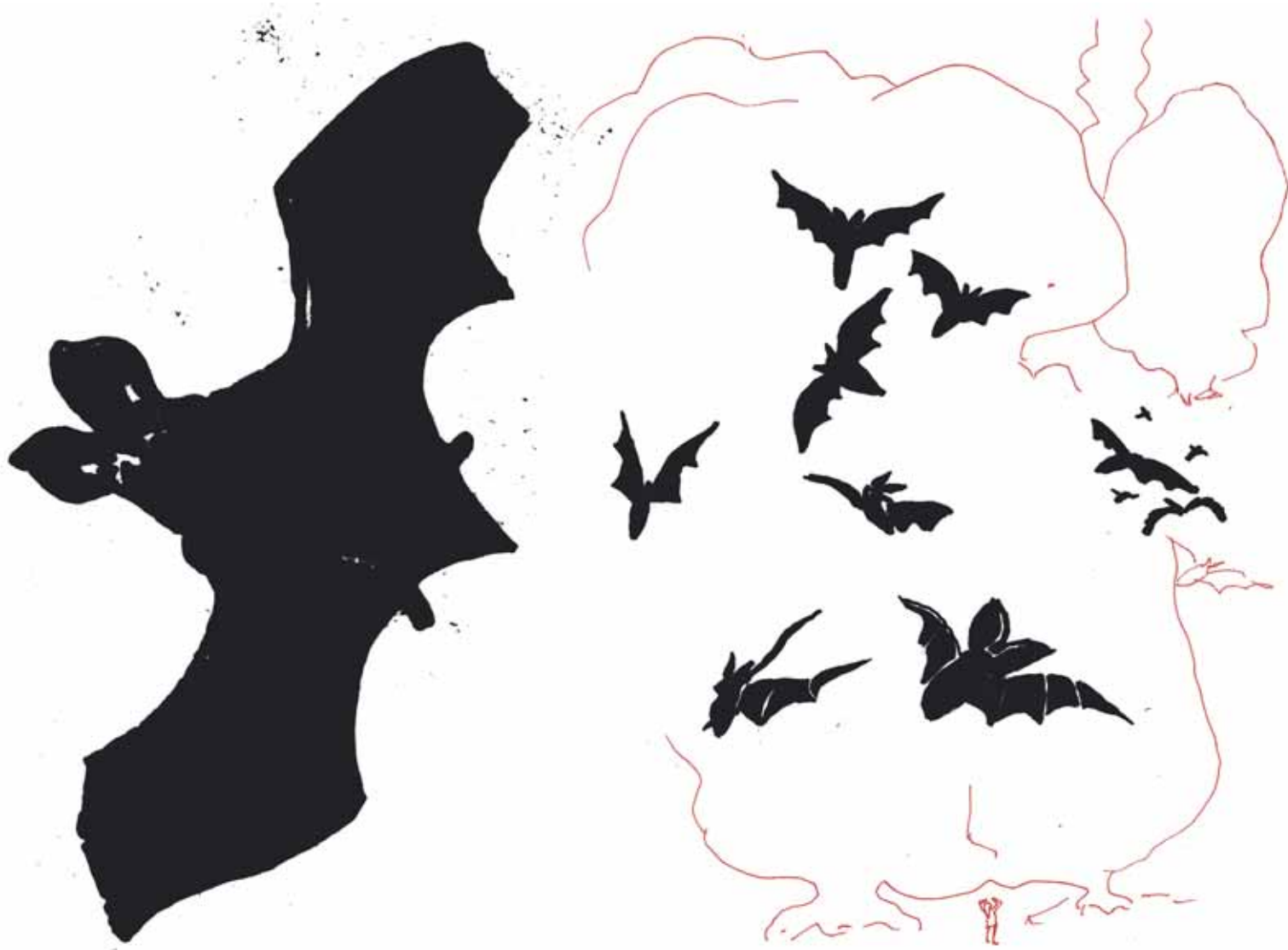
radio1.cz

Těkání okolo temnoty

Výbor ze strašidelných povídek Jiřího Sumína

Soubor povídek polozapomenutého spisovatele Jiřího Sumína, který bývá literární historií hodnocen spíše jako zástupce regionálního realismu, ukazuje temnou část jeho tvorby. Ačkoli se většinou nejedná o čisté horory, v rafinovaně budovaných příbězích nacházíme čarodějnice, revenanty i duchy, ale také čiré, cynické zlo.

PAVEL ŠIDÁK



Ilustrace Silvie Vavřínové

Je velkou zásluhou edice Temnosti nakladatelství Carcosa, že do čtenářského povědomí vrací autory a autorky opomíjené či dávno zapomenuté. Jiří Sumín (vlastním jménem Amálie Vrbová, 1863–1936) patří spíše k prvním z nich. Čtenářsky byl roku 1973 připomenut výběrem *V aréně života* a v téže roce byla přetištěna povídka *Potomstvo*; tu roku 2023 ve své elektronické řadě uvedla pražská Městská knihovna spolu s výběrem *Povídky skoro neuvěřitelné*, o němž ještě bude řeč. Sumínovu povídku zařadil Ivan Slavík do známé antologie *Tajemné příběhy* (1976).

Literární historie popisuje Sumína jako představitele regionálního realismu, autora psychologických analýz s tendencí k naturalismu. Pořadatel edice Temnosti Petr Boček připomíná jiného Sumína – toho, jehož dobová kritika neviděla či vidět nechtěla, který ale fascinuje novější editory (viz Slavíkovu antologii), totiž Sumína tajemného a temného. Že v autorčině díle je víceméně souvislý podtón znepokojivého vidění, ukázal už výběr *Povídky skoro neuvěřitelné*, vydaný rok po její smrti. Do svého výběru Boček zařadil čtrnáct povídek z let 1900 až 1917 a ukázkou z románu *Spása* (1908); temná struna tím není vyčerpána, dodat by bylo možno další texty – například povídku *Kroky osudu* se zajímavým démonickým motivem krále švábů.

Pukající mrtvol

Skutečně strašidelných příběhů – v lovecraftovském smyslu – je zde pomálu; okolo metafyzické hrůzy Sumín spíše těká. Společným jmenovatelem většiny povídek a základním způsobem, jak se přiblížit kategorii „temného“, je příznakový časoprostor hororu: temné lesy, opuštěná místa, mlýn na samotě, podlounnická krčma v pustině. Vše se samozřejmě děje ve tmě či v šeru a kulisy dotváří vánice, mlha, sníh, bouře s blesky nebo alespoň burácející vítr. K tomu přistupuje

schopnost průběžně budovat napětí: cit pro drobný detail, znepokojivé zvuky, nečekané šelesty, divné a možná významonosné úšklebky. Tato schopnost se promítá i na rovinu jazyka: často jsou volena příznaková adjektiva („jeli [...] neznámým, mrtvým krajem, zahaleným tajemstvím nevlídné, mlhavé noci“) a sugestivní přirovnání a personifikace (keř jako vlasy čarodějnice, pobřežní křoviny „zmítaly sebou jako v smrtelné křeči“, vrby potřásají „hrozně svými medúzimi hlavami“).

V povídkách Sumín inscenuje komorní příběhy několika málo postav. Vybírá si obvykle jedince z okraje společnosti – služky, čeledíny, chudáky, zlodějky a překupníky, náboženské blouznivce, lidi postižené tělesně i duševně – a staví je do krizového okamžiku. Hrdinové a hrdinky jsou exponováni v situacích psychicky hraničních (zejména při nejrušnějších podobách strachu: od obavy z neznámého prostředí či nezvyklé situace po neovladatelný strach z démonů), které často vedou ke zlomu, někdy k sebevraždě. A někteří protagonisté si patologický duševní stav už nesou v sobě.

Postavy bizarních lidí i vybičovaná psychologie jsou dobově častým jevem. Sumínovým specifickým je naopak obsedantní motiv smrti a umírání. Jde přitom o smrt nezvykle a nečekaně naturalisticky viděnou. Sumín opakovaně přináší popisy hniјících, rozkladem pukajících mrtvol, z nichž vytéká hnís (v této souvislosti ve výběru chybí ukáзка z jeho prvotiny *Z doby našich dědů*, příběhu založeného na popisu pohřbívání tlející mrtvol oběšenovy, či povídka *Pláč nad mrtvým*, kde se mrtvola rozkládá uprostřed pozůstalých). Korelátům této nekrofilie jsou momenty, jež bychom mohli pojmenovat moderním žánrovým termínem „splatterpunk“ („levé oko již vyteklo, a nad čelem odstřelená kůže sdírala se víc a více o zpřelámané křoví. A hrozná ta hlava stále se

zvedala a zmítala sebou,“ čteme v povídce Strach).

Personifikované zlo

Tohle všechno není horor, ale limitně se mu blíží. Nejblíže k žánrově čistému hororu mají povídky, v nichž se nadpřirozeno sice přímo neděje, ale mluví se o něm jako o dané věci, případně texty, při jejichž četbě jsme na rozpacích, jsme-li svědky věcí nadpřirozených, nebo ne: tak se v povídce *Duch* možná opravdu objevuje duch, v *Setkání* revenant, v *Až za hrob čarodějnice*. Nejvýraznější je zde Bosorka, jejíž eponymní hrdinka možná – možná! – skutečně je čarodějnice. A ačkoli racionálně bychom se klonili spíše k přirozené interpretaci, všechny výše zmíněné poetické figury, jež Sumín ve správné míře dává, mocně podporují vyznění démonické.

V knize ale najdeme i texty skutečně hororové. Jde o dvě povídky: *Karnyfel*, jenž dal výběru název (jde ostatně o staré nářeční označení ďábla), a *Nepřítel* (obě tvoří jádro zmíněných *Povídek skoro neuvěřitelných*). Ďábel vystupuje v obou: ne pohádkový či pověstový čert, ne bizarní, spektakulární monstrum populárních filmů, ale personifikované čiré, cynické zlo, které tiše a bez vnějších efektů svádí člověka ke hříchu. Zcela jistě v české literatuře a pravděpodobně i v literatuře světové je to jev výjimečný.

Výbor z povídek Jiřího Sumína je dobrý sám o sobě, má však ještě jednu vedlejší funkci. Ukazuje jev pro českou literaturu typický: silnou tendenci k hororu a fantastice a zároveň omezenou schopnost generovat čistou podobu těchto žánrů. Že je to jev obecný, demonstrují ostatně i další svazky edice Temnosti. Autorů, kteří dokážou rozeznat žánrovou strunu, máme hodně, ale českého Lovecrafta, Machena či Wellse nemáme.

Autor je literární historik a teoretik.

Jiří Sumín: Karnyfel. Carcosa, Kroměříž 2025, 353 stran.

Zašněrované nicotnosti

Od mizejících bot k mizejícím filmům

Boty figurují ve filmových dílech nejen jako objekty více či méně pervertované touhy, ale často i jako magické objekty. Fetišistický přístup k obuvi má ovšem cosi společného s fetišismem, jehož předmětem je samotné filmové médium.

JAN KOLÁŘ



Titulní červené střevíčky jsou v slavném muzikálu z roku 1948 mnohoznačným objektem. Foto Universal Pictures

V jednom z krátkých filmů amerického dokumentaristy Lese Blanka lze narazit na bizarní scénu. Těsně před začátkem projekce na filmovém festivalu v Los Angeles vystoupá na pódium vysoký muž a s německým přízvukem diváky burcuje k vyhlášení války televizi (protože „ničí způsob, jakým vyjadřujeme svůj postoj ke světu“). Zatímco apeluje, že je nutné nalézt adekvátní způsob zobrazování reality, vyjme z připraveného kastrolu koženou botu, naservíruje si ji na talíř a s pomocí příboru a zahradnických nůžek ji začne pomalu konzumovat. Werner Herzog tímto způsobem v roce 1979 uvedl jednu z prvních projekcí celovečerního debutu Errola Morrisa *Gates of Heaven* (Nebeská brána, 1978). Coby Morrisův někdejší mentor se o několik let dříve zapřisáhl, že pokud se jeho příteli, který opouštěl jeden rozpracovaný projekt za druhým, podaří realizovat zamýšlený filmový portrét rodiny, jež v severní Kalifornii provozuje zvířecí hřbitov, sní pár bot, které má právě na sobě. Motivace, zdá se, zafungovala: Morris s pomocí pokoutně vypůjčených peněz svůj film – označovaný dnes za jedno z nejpřesvědčivějších (a také nejmelancholičtějších) zobrazování Ameriky sedmdesátých let – dokončil; a na Herzogovi teď bylo, aby splnil svůj slib.

Fenomenologie dušené podešve

Pravděpodobně nešlo o nijak traumatický zážitek: Herzog z konzumace vynechal gumovou podešev a kovové cvočky („ani kuře nejíte i s kostmi“) a Blankův záznam celé filmové kulinářské performance, v němž prorocké deklamace německého režiséra doprovází pensylvánská dechovka, vyznívá spíš jako euforická oslava tvořivosti a přátelství než temný lament nad budoucností kinematografie. Setkání obuvi, filmu a zeleninového vývaru ve snímku *Werner Herzog pojídá botu* (Werner Herzog Eats His Shoe, 1980) ovšem nelze pominout jen jako jeden z náhodných projevů lehce vyšínutého smyslu pro humor. Ostatně sám Herzog v rozhovoru s Blankem přiznává, že vaření a procházky považuje za jediné dvě adekvátní alternativy filmové tvorby.

Herzogovy, Blankovy i Morrisovy filmy sdílejí rys vlastní všem důležitým kinematografickým dílům – všechny (byť velmi odlišným způsobem) zviditelňují to, co obvykle přehlízíme. Věci, přestože vyplňují všechna místa světa, jež obýváme, bývají podivně průhledné: pokud fungují tak, jak mají (nebo jak jsme zvyklí), nevěnujeme jim pozornost; tu na sebe strhávají překážky či zmetky. Věci „oživnou“ až ve chvíli, kdy ztroskotá jejich užívání, kdy přestanou být k ruce; přítomnost a věcnost takových bot si uvědomíme většinou až tehdy, když začnou tláčit. Heidegger se kdy si domníval, že umění má moc povznést věci

z jejich statusu „příručních jsoucen“ a odkrýt vazby, jež v sobě coby průsečky nejrůznějších horizontů světa propojují. Jeho romantické mudrování o dřevěných lavicích a hliněných džbáněch („součtveří země a nebe, božských a smrtelných“) však film, v němž se pohled kamery odděluje od pozice pozorovatelů, od jejich času, rytmu dechu i chůze, roztrhal na cucky. Aparát ze skla, kovu, želatiny a halogenidů stříbra umožňuje otisky světa mechanicky sestavovat do libovolného množství juxtapozic, jež s lidskou představou smyslu nemají nic společného. Zatímco Heidegger na Goghově plátně zobrazujícím staré boty vidí „lopotu pracovních kroků“, „vlhkost a sytost půdy“ nebo „osamělost polní cesty za soumraku“, na Blankově filmovém záznamu se z Herzogových střevíců derou ven palice česneku a cibule, jež po pěti hodinách vaření ztrojnásobily svůj objem a ztratily tvar. Trochu připomínají kvěťák, trochu mozkovou tkáň. Film věci nepochybně osamostatňuje – život, který v nich probouzí, se však zcela míjí s tím, co by se od nich dalo rozumně očekávat.

Piškoty bez nohou

Není divu, že ty nejslavnější kinematografické páry obuvi nemají charakter užitečných předmětů, nýbrž magických objektů. Rubíny poseté střevíčky, které z Dorotky v zemi Oz udělají nezranitelnou bytost (a z Judy Garland ikonu queer komunity), dokážou pouhým trojím poklepáním podpatků přenést kohokoli z barevné země za duhou do zaprášeného Kansasu. Ještě divočejší jízdu předvádějí boty, které v *Červených střevíčkách* (The Red Shoes, 1948) Michaela Powella a Emerica Pressburgera samy nutí tanečnice, jež si je obují, k nekonečnému víření.

Pár rudých baletních piškotů v Powellově a Pressburgerově filmu ovšem nepřevrací jen směr kauzality, ale narušuje i logiku časoprostoru a mění hierarchii fikčních rámců. Na první pohled nabízejí *Červené střevíčky* celkem předvídatelný příběh o nemožnosti smířit uměleckou kariéru s osobním životem. Způsobem, jakým autoři tuto banální morální inscenují, se ale vše komplikuje. Posedlost odlidšťovat těla tanečníků, aby se proměnila v dokonalé nástroje krásy a touhy, kterou kolem sebe ve filmu jako virus šíří impresárió baletního ansámblu Lermontov, na jednu stranu odráží historii Sergeje Ďagileva a jeho Ballets Russes (jednu z hlavních rolí ostatně ve filmu hraje Ďagilevův někdejší mileneček Léonide Massine). Na druhou stranu se ztrácí v čím dál nepřehlednějším labyrintu do sebe zavínuté metafikce. Film, jenž vypadá jako vyprávění o přípravě baletní adaptace Andersenova příběhu o kouzelných střevíčkách, je zároveň sám v úvodních a závěrečných

titulcích rámován, jako by šlo o skutečnou adaptaci Andersenovy pohádky, v níž protagonistku utancuje čarovný pár bot k smrti. Ve snímku tak dohromady splývají nejrůznější kategorie. Zákulisí se mění v jeviště a jeviště v reálný svět. Herci si prohazují identitu s postavami, jež (snad) ztvárňují. Fikce se prolíná s historií, fyzický pohyb tanečníků s technickými triky a dvojexpozicemi, iluze s tělními tekutinami.

Podobně mnohoznačná je i dvojice titulních rudých objektů: někdy na sebe berou podobu reálných bot, jindy dvou kusů rekvizit, nebo dokonce dvourozměrných znaků namalovaných na lepenkových kulisách; dají se vnímat jako symptom, symbol i jako dva kusy garderoby. Jako by mohly být čímkoli i ničím – množství významů, jež jim lze připsat, naznačuje, že se na jejich těle žádná z interpretací nemůže trvale uchytit. V melancholickém závěru tak místo umírající hrdinky a jejich střevíčků příznačně tančí jen prázdné místo. Pod hromadou obrazů i významů se nakonec skrývá jen jevištním reflektorem zjevovaná nicota.

Zapomenuté pozůstatky touhy

Boty v *Červených střevíčkách* představují dokonalý příklad fetiše, který zdánlivě nahrazuje, ale zároveň tematizuje skutečný terč touhy, jež nelze spatřit buď proto, že je příliš děsivý, nebo proto, že přesahuje možnosti zobrazení. V mediální teorii byla tato figura často využívána i pro charakterizaci samotného filmu coby iluze, na které lpíme a jíž se nemůžeme vzdát, přestože víme, že jen zakrývá nesmyslnou prázdnotu reality.

Zatímco Powell s Pressburgerem ilustrují filmový fetišismus pomocí tanečních a obuvnických metafor, Bergmanův snímek *Larmar och gör sig till* (Co chvíli křičí na jevišti světa, 1997) jej odhaluje přímo – v příběhu o dvojici stárnoucích chovanců sanatoria pro choromyslné, kteří se v roce 1925 marně pokoušejí zbohatnout na vynálezu „skutečně mluvícího filmu“. Jejich vysněná technologická inovace spočívá v tom, že herci, kteří se objevují na plátně, simultánně dabují své promítané siluety ze zákulisí. Celý podnik podle očekávání ztroskotá: jedinou kopii filmu, s nímž naivní vizionáři bez úspěchu objíždějí švédský venkov, zničí během jedné z projekcí požár. Členové rozpadajícího se souboru tak alespoň odehrají poslední představení pro zbývajících diváků jako divadelní kus – podle všeho působivější než samotný snímek. V Bergmanově příběhu o vytouženém a ztraceném filmu navíc film opravdu absenteje. Režisér svůj vlastní scénář nasnímal pomocí televizní techniky (částečně jako záznam divadelního představení). Z depresivního námětu o nicotnosti tvůrčích pokusů a jejich nevyhnutelného, spíše brzkého než vzdáleného zmizení se tak stala sebereflexivní, nadějeplná taškařice o povaze umělecké tvorby. Z praxe vytržené tóny, slova či obrazy, jež po sobě hodláme zanechat, mohou alespoň na pár nadechnutí přerušit svravý pocit, že se spolu se světem ustavičně potápíme níž a níž.

V závěrečných scénách Bergmanova snímku se hlavní postavy pohybují naboso. Jednoho z nich odvedou nemocniční zřízcenci jen v ponožkách, protože „své galoše si zapomněl na předchozí štaci“. Zatímco Herzog (společně s Blankem i Morrisem) upozorňuje prostřednictvím bot, že film dokáže realitu zachytit tak, jak jej běžně nevnímáme, Bergman (podobně jako Powell a Pressburger) líčí svět prostřednictvím svých pozdních sebeironických snímků jako soubor prázdných sálů, kde lze čas od času narazit na opuštěný střevíc (či zapomenutý film). Tedy jako prostor plný příležitostí snít o tom, jak lidé do nich asi vkládali své končtiny a své tužby.

Autor je filmový publicista.

Úzkost z Čelistí

Identita a paměť ve snímku Tajný agent

Brazilský oscarový kandidát Tajný agent na pozadí thrilleru odhaluje, jak zločin prorůstá tamní společností. Vypravěčsky i žánrově unikavá novinka Klebera Mendoncy Filha se odehrává v sedmdesátých letech a jde o režisérův dosud nejambicióznější titul.

ANTONÍN TESAŘ

Všechny filmy brazilského režiséra Klebera Mendoncy Filha mají víceméně podobný dějový rámec: sledují postupné invaze organizovaného zločinu do života běžných lidí. Žádný z nich se ale nespokojuje s jedním dominantním tématem. Jejich vyprávění bývají rozkošatělá do různých dějových větví, které občas dokonce ani nemají jasná vyústění, ale existují v příběhu jen jako další vrstva dokreslující komplexnost existence v určitém čase a prostoru, jež snímek zachycuje. Nejnovější *Tajný agent* je nejen v tomto ohledu autorem dosud nejambicióznějším dílem.

Společnost prorostlá zločinem

Režisérův celovečerní hraný film *Zvuky od sousedů* (O Som ao Redor, 2012) líčil komunitu jedné ulice v brazilském městě Recife, v níž začíná působit podezřelá skupinka mužů, kteří tvrdí, že chtějí dohlížet na pořádek v okolí. Následující *Aquarius* (2016) byl o stárnoucí hudební kritičce, kterou se z jejího bytu snaží pomoci nátlaku dostat developerská firma. Fantaskní *Bacurau* (2019), které Filho natočil a napsal ve spolupráci s Julianem Dornellesem, pojednával o městečku, jež začnou ohrožovat ozbrojení žoldáci. A v *Tajném agentovi* jde o muže v totalitní éře Brazílie pronásledovaného najatými vrahy.

Všechny tyto filmy ukazují, jak organizovaný zločin prorůstá do oficiálních struktur brazilské společnosti, obzvlášť do korporátní sféry – v podstatě tu představuje jakési pokračování kapitalismu jinými prostředky. Zejména *Aquarius* se přitom stal v Brazílii velkou kulturní událostí, protože měl premiéru v době politických nepokojů a zástupci filmařského štábu na promítání na festivalu v Cannes přinesli transparenty upozorňující na aktuální ohrožení demokracie v zemi. V případě *Tajného agenta* se zase strhla vlna veřejných protestů ohledně toho, zda ho Brazílie zvolí za svého kandidáta na Oscara za nejlepší cizojazyčný film. *Agent* byl totiž favoritem kritiky, ale skupina vlivných obchodních firem se snažila favorizovat sociálně kritický snímek o sexuálnímu obtěžování nezletilých *Manas* (Sestry, 2024).

Hrůza z plakátu

Filho přitom nepatří mezi tvůrce, kteří by se svými snímky programově snažili rozpoutat společenskou debatu. Nebo přinejmenším mu nejde zdaleka jen o to. *Zvuky od sousedů* jsou zároveň komplexním portrétem každodennosti v brazilském velkoměstě, který prostřednictvím sítě interakcí různých postav

ukazuje frustrace svobodných matek, třídní rozdíly, divokou přestavbu města i pocit ohrožení vepsaný do samotného prostředí, které je plné členitých uliček a mříží, díky nimž město působí jako obří vězení. Nejkomornější Filhův snímek *Aquarius* je zase vitalistickým portrétem stárnoucí intelektuálky, která má víc životního elánu než většina mladších postav.

Filho je navíc zřetelně cinefilní autor. Původně působil jako filmový kritik a celovečerně debutoval dokumentem *Crítico* (Kritika, 2008), složeným z rozhovorů s filmovými kritiky o smyslu jejich práce. Jeho další dokument *Portréty přízraků* (Retratos Fantasmas, 2023) je bezmála hauntologická procházka dnes již zavřenými kiny v Recife. S filmovými odkazy ale pracuje i ve svých hraných filmech, například na domácí ohlasy *Aquaria* mělo dopad i to, že hlavní roli zde ztvárnila brazilská herecká legenda Sônia Braga.

Filmových aluzí je plný i *Tajný agent*. Jednou z jeho klíčových lokací je právě kino, kde se promítají Spielbergovy *Čelisti* (Jaws, 1975). Odtud pak vycházejí hned dvě složité motivické linie. První je věnovaná žralokům, na které Filho občas odkazoval ve svých předchozích filmech, ale tady kolem nich vystavěl dvě dílčí zápletky. Jedna se týká reálného žraloka, v jehož útrobách se našla lidská noha, a druhá nočních mūr, které plakát Spielbergova díla vyvolává v hrdinově malém synovi. S prostorem kina, či ještě spíš s fenoménem kinematografie, ale souvisí i obecnější vrstva snímku, která jako by zkoumala samotnou povahu filmového vyprávění.

Stejně jako všechny předchozí Filhovy tituly má i *Tajný agent* složitou strukturu rozdělenou do několika kapitol a také pracuje s rafinovaným zadržováním informací. Záměrně matoucí je tu už název, který dlouho nedokážeme plně zařadit (v jedné scéně pak vidíme, že jde zároveň o brazilský distribuční titul komedie s Jeanem-Paulem Belmondem). Stejně unikavý je dlouho i hlavní hrdina v podání Wagnera Moury, který je bedlivým, ale zamlklým pozorovatelem okolního dění a zároveň je jasné, že má nějaké tajemství. Celý děj je vystavěn na principu velmi pozvolna se stahující smyčky. Tu tušíme už v úvodní scéně: hrdina zastaví na benzínce, před níž už několik dní tlí opuštěná mrtvola, kterou se policie zatím neměla čas zabývat. Teprve postupně se dozvídáme, co je vlastně hrdina zač a co mu hrozí. Vyložené thrillerových situací, a dokonce i akční pasáže se ale dočkáme až v závěru dvouapůlhodinového filmu.

V síti odboček

Filhovy vypravěčské strategie nejsou přímo antidivácké ve smyslu slow cinema nebo různých metanarativních experimentů, ale pro diváctvo navyklé na hollywoodské mechanismy jsou podle ohlasů evidentně frustrující. Klasické hollywoodské vyprávění totiž přísně aplikuje narativní Occamovu břitvu – soustředí se na hlavní dějovou linii a eliminuje všechno, co z ní vybočuje. Naproti tomu Filhovy filmy se větví do řady odboček a epizod, které jsou mnohdy z hlediska hlavního děje nadbytečné. V *Tajném agentovi* jich je poměrně hodně, od scény s návštěvou bývalého nacistického vojáka, který přebývá v Brazílii, až po fantaskní pasáž s oživlou ukousnutou nohou, jež nakopává milenecké páry na nočních ulicích. Podobně jako v předchozích snímcích i tady se tvůrce snaží o několik věcí naráz – na jednu stranu líčí dramatický příběh o muži v ohrožení a na druhou přináší vrstevnatý portrét určitého časoprostoru, v tomto případě urbánní Brazílie v éře diktatury.

Zároveň se ale nedá říct, že by film „honil příliš mnoho psů najednou“. Naopak, rozvětvená narativní struktura i unikavá povaha hlavní postavy tu pomáhá uchopit ústřední téma snímku, k němuž se také musíme skrze různé peripetie postupně dopracovat. Filho se tu dotýká témat identity a paměti, které jsou pro historické fikce zásadní, ale často přehlížené. Značná část hlavních i vedlejších postav tu má nějakou skrytou identitu a vydávají se za něco, čím reálně nejsou – od disidentů žijících nové životy pod falešnými jmény přes zmíněného bývalého nacistického vojáka po nájemného vraha. Děj navíc občas odbíhá do současnosti, kde mladá studentka poslouchá dobové nahrávky týkající se hrdinova života a pokouší se rekonstruovat jeho osudy. V závěru se všechny tyto rozbíhavé tendence navíc potkají v ústřední metafoře, která se nakonec vrátí k úzkosti ze žraločích *Čelistí*.

V *Tajném agentovi* Filho dotáhl rozbíhavé tendence svých předchozích filmů do nebyvalé košatosti a vytvořil filmový labyrint, ve kterém sice narážíme na slepé uličky, ale zjišťujeme, že všechny mají svůj význam.

Autor je filmový publicista.

Tajný agent (O Agente Secreto). Brazílie, 2025, 158 minut. Scénář a režie Kleber Mendonça Filho, kamera Evgenia Alexandrova, hudba Mateus Alves, Tomaz Alves Souza, hrají Wagner Moura, Carlos Francisco, Tânia Maria a další. Premiéra v kinech 19. 3. 2026.



Tajný agent je komplikované vystavěné dílo plné filmových aluzí. Foto Aerofilms



Za půvabnou výpravou stojí Berta Doubková. Foto Roman Dobeš

Přátelé z větrného ostrova

Nonverbální loutková inscenace Větroplaši v Naivním divadle rozehrává křehký mikrosvět zavěšený mezi oblaky. Místo příběhu sází na obraznost a hravou imaginaci, již naruší až nečekaný zásah zvenčí s jemným ekologickým podtextem.

ŠTĚPÁN TRUHLAŘÍK

Vítr, stejně jako další živly, vystupuje v různé intenzitě: může být lehký jako vánek, nebo naopak silný jako uragán. Právě jeho proměnlivost si jako východisko své nové loutkové, nonverbální inscenace zvolil kolektiv TMEL v libereckém Naivním divadle. *Větroplaši* sledují křehkou idylku předtím, než ji naruší přílet jednoho vtíravého návštěvníka.

Osada v oblacích

Kolem starého stromu stojí letitá korouhvička, stan připomínající šapitó a jakási zemljan-ka pokrytá hebkou travou. Placatá krajina, jež evokuje ostrov zavěšený kdesi mezi oblaky, je domovem několika podivných bytostí. Na ryby se vydává vousatý zahradník, zralé ovoce obhlíží stvoření připomínající pampelišku a po mýtině skotačí chlupaté koule s plandajícíma ušima. Pod povrchem navíc přebývá ještě jeden, fialově zbarvený obyvatel, jehož skutečné rozměry se vyjevují až později. Avšak i pro nezbedného obra se na větrné mýtině najde dostatek místa.

Za půvabnou výpravou stojí Berta Doubková. Mladá umělkyně za výtvarné řešení inscenace *Červený balónek* loni získala Cenu divadelní kritiky (A2 č. 15–16/2024). Dalšími všemi možnými oceněními ověčená loutková adaptace stejnojmenného filmu byla rovněž určena publiku předškolního věku. Režisérka Michaela Homolová s dramaturgem Vitem Peřinou vyprávěli příběh jednoho zvláštního přátelství, které se z bůhvíjakého důvodu rozhodne zničit skupina sígrů. *Větroplaši* naproti tomu rezignují jak na ústřední konflikt, tak na větší morální apel a soustředí se spíše na radost z imaginace.

Inscenace navíc nevypráví ucelený příběh a skládá se spíše z volně řazených situací – od namáhavého sbírání ovoce z nebezpečně se naklánějícího stromu po působivé scény

utvářené souhrou hudby Jana Froňka a pohybu nejrůznějších loutek, připomínajících podmořské živočichy. Ryby různých měřítek či méně konkrétní živočichové, vytvoření třeba jen z dlouhé stuhy, proplouvají černým prostorem a dotvářejí křehkou atmosféru fikčního světa.

Neštěstí z kosmu

Zlom nastává až s příletem kosmické lodi. Přestože jsou *Větroplaši* určeni především dětskému obecnstvu, lze v této části číst i náročnější významovou rovinu. Bytost připomínající oživlý fotoaparát nejprve nenápadně prozkoumává ostrov, až narazí na výdech, v němž přebývá další tajuplný živočich, jenž si nepřeje být rušen. Následky jeho probuzení na sebe nenechají dlouho čekat.

Vzbouří se nejen podzemní entita, ale i samotný ostrov, na němž postavy žijí. Ekologický motiv by mohl vyznít příliš přímočaře, tvůrci jej však artikulují především obrazem – skrze zdůraznění vzájemné provázanosti organismů i jejich vazeb s prostředím, které obývají. Výsledný účinek tak zůstává spíše jemný a nenápadný, podobně jako když vám vítr rozcuchá vlasy.

TMEL: Větroplaši. Režie Viktor Prokop, výprava Berta Doubková, hudba Jan Droněk, dramaturgická spolupráce Vít Peřina, hrají Diana Čičmanová, Jakub Müller a Filip Homola. Naivní divadlo, Liberec. Premiéra 28. 2. 2026, psáno z reprízy 14. 3. 2026.

Co se to se mnou děje?

V rámci své třetí dramaturgické sezóny, věnované nejrůznějším otázkám rozvoje u dětí, uvedlo brněnské Divadlo Polárka inscenaci, jež se zabývá procesy probíhajícími v lidském těle. Zaujme nejen dramaturgií, ale také výrazným výtvarným zpracováním.

MILAN HÁBL

„Víš, co se děje s tvým tělem?“ Touto otázkou otevírá brněnské Divadlo Polárka svou novou inscenaci *Stalo se mi tělo* v režii Viktorie Vášové a dramaturgii Sáry Matušové. Pronásí ji vypravěčka s vřelým, téměř až mateřským hlasem. V rámci inscenace plní důležitou orientační i významovou funkci, jelikož provází příběhem a zároveň srozumitelně přibližuje divákovi v předškolním věku základní fungování lidského organismu.

V rytmu těla

Ústřední trojici tvoří personifikované orgány – Kapitán Srdíčko (Václav Dvořák), Šampion

Dechu (Jaroslav Tomáš) a Inspektorka Střevo-klková (Bára Hořčíčková) –, které jako sehraný tým zajišťují každodenní chod těla. *Stalo se mi tělo* je vystavěno na svižném tempu a výrazné stylizaci do odlehčeného komicko-akčního žánru. Výraznou složkou jsou hudebně-pohybová vystoupení, v nichž jsou rytmizovány tělesné zvuky (tlukot srdce, dýchání, polykání, kloktání atd.). Hudba Jana Kratochvíla tu není jen doprovodem, ale jedním z hlavních motorů inscenace – dodává jí energii a zároveň nenápadně ukazuje, jak přesně jsou tělesné procesy sehrané.

Děj vychází z pravidelných cyklů, jimiž naše tělo každodenně prochází. S příchodem rána se hlásí do služby hlavní hrdinové. Vypravěčka nejprve seznamuje diváky s funkcemi jednotlivých orgánů i s tím, jak spolupracují a jak jsou na sobě vzájemně závislé v průběhu různých denních aktivit. Tento ustálený rytmus však může narušit noční režim. Večer totiž nastupuje Růstový hormon (Vojtěch Kolářček), jehož úkolem je zajistit, aby všechny procesy mohly další den probíhat bez obtíží a aby tělo mohlo růst, avšak problém nastává ve chvíli, kdy mu v práci brání Noční můra.

Silnou stránkou inscenace je scénografie Zuzany Scerankové. Tělesná schránka je symbolizována oranžovou látkovou konstrukcí, která připomíná pomyslný bunkr. Tento scénický prvek dobře odpovídá představě lidského těla jako prostoru plného skrytých dějů a tajemství. Zároveň je proměnlivý, jelikož se může pomoci lanek upevněných na kraji jeviště rozšiřovat, což souvisí s motivem růstu těla. Pozornost si zaslouží i práce s rekvizitami a inovativními scénickými vynálezy. Jedná se například o průhlednou plastovou hadici, skrze niž Kapitán Srdíčko posílá červené balonky coby krvinky do tělního oběhu, nebo obuv Šampiona Dechu z měchových nožních pump – oba nápady jsou pro dětské publikum současně překvapivé i snadno čitelné.

Imaginativní výuka

Stalo se mi tělo je hravá a zároveň promyšlená inscenace. Její tvůrci se snaží probudit u mladšího publika zájem o mechanismy odehrávající se uvnitř lidského těla, ale nečiní tak prostřednictvím nudného výkladu, nýbrž pomocí imaginativních obrazů, rytmu, pohybu a scénickou nápaditostí. Průběžné reakce dětského publika dokazují, že se inscenaci daří vyvolat patřičný zájem i úžas. Ocenění si zaslouží také nasazení herců, kteří s postupnou gradací ani na okamžik nepolevují. Jednotlivé složky jsou pevně provázané a vytvářejí kompaktní celek, spojující edukativní rovinu s divadelní hravostí. Jedná se o pozoruhodný příklad divadla pro děti, které své publikum nepodceňuje a nabízí mu nejen zábavu, ale i nový úhel pohledu na tělo jako živý a neustále pracující organismus.

Autor je teatrolog.

Zuzana Sceranková, Viktorie Vášová: Stalo se mi tělo. Režie Viktorie Vášová, dramaturgie Sára Matušová, scénografie Zuzana Sceranková, hudba Jan Kratochvíl, světelný design Jiří Hajdyla a Ondřej Coufal, hrají Václav Dvořák, Jaroslav Tomáš, Bára Horčíčková a Vojtěch Kolářček. Divadlo Polárka, Brno. Premiéra 7. 3. 2026, psáno z reprízy 10. 3. 2026.



Předností inscenace je scénografie od Zuzany Scerankové. Foto Dominika Prášková

Kypící, bzučící, matoucí celek

Precizní psychedelie Ley Bertucci

Newyorská skladatelka Lea Bertucci po letech experimentování a rozvíjení osobitého výrazu v oblasti elektroakustické kompozice dospěla ke zlomu: album *The Oracle* je osobitá aktualizace psychedelie. Vrstevnatou, precizně vystavěnou nahrávku lze dokonce vnímat jako simulaci psychedelického zážitku.

JAN STARÝ

Hranice mezi undergroundovou a oficiální tvorbou jsou v experimentální hudbě vágní, nicméně vcelku pevné. Ačkoli mezi umělci a umělkyněmi objíždějícími evropská města za honoráře, které sotva pokryjí dopravu, a těmi, co vystupují v prestižních institucích a jsou zvaní na festivaly, leckdy najdeme jen minimální stylové a kvalitativní rozdíly, dostat se z první kategorie do druhé není jednoduché. I osobnosti, které mají mezi posluchačstvem status legend, bývají nuceny kombinovat větší koncerty s těmi komorními. Existují ale výjimky, jimž se podařilo do druhé kategorie beze zbytku přesunout. Příkladem je newyorská skladatelka Lea Bertucci.

Možnosti témbu

V letech před covidem jsme mohli Leu Bertucci vidět i u nás: opakovaně vystoupila v Praze (mimo jiné i v rámci série A2+), ale také v Brně.

Loňské album *The Oracle* se ale tomuto trendu vymyká a skladatelku v mnoha ohledech představuje v novém světle. Do loňského roku byla autorkou stojící na pomezí soudobé klasiky, experimentální elektroniky a improvizace. Stala se mistrýní uměřených forem s citem pro detail a účelné vrstvení, přes všechny své kvality ale nikdy nebyla radikální. *The Oracle* oproti tomu obsahuje hudbu přinejmenším kuriózní.

Halucinační svět

Klíčem k nové desce pro mě byla jedna cesta autobusem. V tu dobu jsem album *The Oracle* průběžně poslouchal snad dva měsíce, ale pořád jsem je nedokázal uchopit. Vnímal jsem řadu pozoruhodných prvků, ale také určitou beztvářost, někdy až zvukovou banalitu, což mě vedlo k založení nahrávky do provizorní škatulky „akademická psychedelie“. Zdálo se

Album v šesti skladbách opisuje psychedelický ponor a jeho odeznívání, není ovšem věnované rauši, ale věštbě: Bertucci se vztahuje k delfské věštkyni Pýthii. Hudba připomene eklektické rituální koláže projektu Masma Dream World nebo kvaziakkadskou produkci tria Nodding God, sestávajícího z členů Current 93. Také Bertucci používá prostředky, které jsou až křiklavě anachronistické, a zve posluchače na fiktivní výlet do hlubin času. K sugesci chvíle, kdy jedovatými výpary obluzená věštkyně pronáší nesrozumitelná proroctví, slouží zvukové tropy psychedelie a dávnověku. Prskání a mlaskání syntezátorů někdy evokuje prvotní, dnes už naivní úžas nad možnostmi elektronických nástrojů.

Jenže to je jen povrch. Elektronikou prostupují akustické nástroje. První skladbu alba *Oracular Chasm* definují atonální melodie na tradiční švédskou pastýřskou flétnu. Je to takový



Lea Bertucci si nahrávku sama mixovala i produkovala. Foto thesubstation.org.au

Šlo o malé koncerty pro pár desítek návštěvníků a Bertucci se na nich prezentovala jako saxofonistka pracující s elektronikou, zejména s páskovými smyčkami. Svou hrou na altsaxofon, případně basklarinet se zařadila po bok současníků typu Colina Stetsona a jeho epigona Bendika Giskeho nebo americké experimentátorky Matany Roberts, tedy hráčů, kteří v desátých letech namísto ryčných freejazzových ataků zkoumali možnosti témbu, trpělivě budovali lyrické struktury a zhusta si přitom pomáhali dalšími prostředky.

Role dřevěných dechových nástrojů, do té doby dominantních, se po nahrávce *Metal Aether* (2018) v tvorbě Bertucci umenšila. Newyorská hudebnice už nebyla jen skladatelkou-performerkou, jako třeba Meredith Monk nebo Caroline Shaw, a začala více pracovat na instalacích a site-specific projektech. Album *Acoustic Shadows* (2020) tak zachycuje vystoupení dvou komorních ansámbľů v prostoru kolínského Deutzerova mostu, přičemž kompozice pracuje se specifickým akustickým prostředím kovové konstrukce – včetně čtrnáctivteřinového dozvuku. Následující nahrávka *A Visible Length of Light* (2021) sice spadá do droneové elektroakustiky, ale je na ní patrný větší důraz na melodie a vrstvení. Když potom na desce *Of Shadow And Substance* (2023) Bertucci úplně opustila saxofon a nechala své kompozice interpretovat najaté hráče, zdálo se, že v záplavě exkluzivních zakázek už pro ni sólové hraní není prioritou.

mi, že Bertucci zkoumá psychedelický zvuk, potenciálně vedoucí ke změně vědomí, s až moc velkým odstupem. Při zírání na ubíjející rovinu příměstské krajiny jsem ovšem v hlubinách skladby *Sister of Sleep* náhle odhalil skrytou melodickou linku, která neurčitě oscilovala mezi vokálem, dechovým nástrojem a syntezátorem na samé hranici vnímatelnosti. Pod monotónním syntezátorovým pulsem, jehož neopracovaný zvuk jako by se vracel padesát let do minulosti, zněla ozvěna andělských zpěvů.

Došlo mi, že nemá smysl snažit se o uchopení celku ani sledovat tu nejvýraznější vrstvu. Lepší je zaměřit pozornost pod povrch, k některé z mnoha sekundárních linek. Při jejím sledování se kolem nás začne objevovat halucinační svět, kde se každý prvek hýbe v jiném rytmu, a jakmile upřeme pozornost jinam, celý obraz se přeskládá. Je to mimořádně autentická simulace zážitku z psychedelik – se smyslovým přehlcením a myriádami neodbytných vjemů, které se skládají do nesourodých smyček. Není přitom úplně zřetelné, co v hudbě skutečně je a co si posluchačova mysl „dopočítává“ sama, s psychoakustickými jevy nicméně skladatelka pracuje zcela vědomě a tahle nejistota je podle mě legitimním aspektem poslechu.

Nesrozumitelná proroctví

Bezezbytku platí předchozí popis pro *Sister of Sleep*, čtvrtou kompozici, která je pomyslným vrcholem vytržení z běžného stavu vnímání.

malý kompromis na úvod: výrazná skladba, která zaujme dřív než nenápadné halucinační struktury na většině stopáže. Další nástrojové party jsou skrytější, byť dobře slyšitelné, jako v případě zdánlivě elektronických ploch, ve skutečnosti zvuku binaurálně nahraných polorozpadlých varhan. V poslední skladbě zase znějí japonské bubny taiko. Zdrojů zvuku je tu myriáda. A zásadní jsou rovněž vokály – pro autorku nový prvek. Někdy jde o střípky bezeslovných chorálů, jindy se rozpíjejí do nesrozumitelná pod tíhou efektů. Pokud je jim rozumět, jde o útržky zpráv, snů a mýtů. Hlas tu spíše obohacuje zvuk, než aby nesl význam a dominoval celku.

Hudebnice si nahrávku sama mixovala i produkovala a přesnost, s níž je tato vrstevnatá hudba zpracovaná, bere dech. Jemné akcenty levého nebo pravého kanálu, zdánlivě přebuzené, glitchující přívaly, proudy drobných ruchů a šumů na pomezí ASMR – to vše má přesné místo v kompozici. Zájem o psychoakustiku a otoakustiku je v tvorbě Ley Bertucci patrný delší dobu a tady došel plného uplatnění. Kompozice jsou právě tak průzračné jako nepolapitelné, a ačkoli se prakticky nedají naposlouchat, fungují precizně: z celého toho kypícího a bzučícího zmatku – řečeno s americkým průkopníkem psychologie Williamem Jamesem – vytváří kypící, bzučící, matoucí celek.

Autor je hudební publicista.

Lea Bertucci: *The Oracle*. Vlastní náklad 2025.

ÁDVOJKU NEDÁME!

Přispějete nám v záchranné kampani?

Vláda České republiky navzdory svým slibům seškrtnala rozpočet na kulturu o miliardy. V oblasti literárních akcí a periodik přišlo ministerstvo kultury s takovým snížením prostředků, že podle odborné komise ohrozilo samotné fungování oboru. Zatímco pro státní rozpočet jde o zanedbatelnou úsporu, my v nezávislé kultuře jsme bohužel naopak zvyklí, že o našem dalším fungování rozhoduje každá tisícikoruna. Další osekání prostředků tak může být likvidační.

Ádvojka během dvaceti let vydržela leccos. Přestáli jsme vládu, ve které byl ministrem kultury zubař a předseda hokejového klubu. Zvládli jsme pandemii covidu a zavřené kulturní instituce. Dokázali jsme se vypořádat i s inflací, která přišla po ní. Dali jsme dohromady jedinečný redakční tým, který se jen tak nepoddá. Ať už se děje cokoliv, každé dva týdny vám přinášíme další porci kritického čtení, organizujeme kulturní akce a nově i literární festival.

To vše je teď ohroženo víc než kdy dřív. Zatímco se odsouvá rozdělení dotací na letošní (!) rok, což nás nutí pracovat zdarma, z ministerstva kultury přicházejí zprávy o plánech na jejich masivní seškrtnání. Společně s dalšími organizacemi z literární a kulturní scény jsme připraveni s ministrem jednat, ale nastupující trend je

zřejmý. Proto se obracíme na vás, naše čtenářky a čtenáře – ať už pravidelné, nebo jen občasné –, a na všechny, kdo odmítají žít v kulturní poušti.

Rádi bychom vám slíbili nové podcasty, multimediální formáty, chtěli bychom spustit i knižní edici. Pořád ještě věříme, že aspoň na něco z toho letos dojde. Ale ve chvíli, kdy nevíme, z čeho zaplatíme tisk a honoráře, jde v první řadě o udržení Ádvojky tak, jak ji znáte.

Literární časopisy nejsou jen zábavou pro hrstku zájemců. Jsou prostředkem sebereflexe a kultivace společnosti. Škrcení kritické a nezávislé kultury je v konečném důsledku vždycky útokem na demokracii. Stačí se podívat, jaká je situace na Slovensku nebo v Maďarsku.

Proto Ádvojku nedáme. Potřebujeme k tomu ale vaši pomoc.

Přispět nám můžete v dárcovské kampani na adrese www.darujme.cz/advojku-nedame

Děkujeme vám za každou finanční podporu, kterou si můžete dovolit! A budeme moc rádi, když o kampani řeknete svým blízkým a známým.

Redakce A2



Labyrint světa, ráj neurčitosti

Výstava Saheje Rahala v pražském Rudolfinu

Výstava *Beyond the City of Time* v Galerii Rudolfinum zve do podmanivého světa, v němž se stírají hranice mezi minulostí a budoucností, přírodou a technologií, lidským a ne-lidským. Sahej Rahal vytváří labyrint neurčitosti, který silně rezonuje s dnešní dobou krizí, proměn a hledání nových forem existence.

TOMÁŠ SAMEK

Žijeme v souběhu mnoha různých globálních i lokálních krizí – ekologické, humanitární, politické, bytové nebo krize duševního zdraví. Krize samozřejmě nejsou ničím novým a trápily lidská i ne-lidská společenství už od počátku věků. Pro současnost lidské společnosti je ale dle mého názoru příznačná zvýšená intenzita, s níž se některé z nich dostávají do veřejného vědomí: více se mluví o koloniálních násilích, ekologickém kolapsu, queer právech či strukturách moci a vykořisťování, odkrývají se válečné zločiny, současné genocidy nebo Epstein files. To, co se ještě nedávno zdálo (zdánlivě) důvěryhodné, pevné a předvídatelné, se rozpadá. „Starý svět“ ztrácí kontury a nový se zatím nerýsuje. Nacházíme se v mezidobí, v němž nevíme, kam směřujeme. Jak psal v meziválečném období filosof Antonio Gramsci, v takovémto interregnu se objevují „morbidní symptomy“ a nastává čas hybridů a mutací. Právě tento podivný stav neurčitosti – prostoru mezi rozpadem a potencialitami nových uspořádání – tematizuje výstava *Beyond the City of Time* současného indického umělce a vyprávěče příběhů Saheje Rahala, kterou v Galerii Rudolfinum připravily kurátorky Edith Lazár a Eva Drexlerová.

Kartografie meziprostoru

Současné krize ve výstavě nefigurují jako explicitní téma, ale dají se vnímat jako vstupní optika, skrze kterou může Rahalova mnohoznačná a mnohovrstevnatá tvorba k dnešku naléhavě promlouvat. Autor se totiž nevěnuje současným společenským turbulencím explicitně. Spíše vyvádí diváctvo za jeho bezprostřední horizont – zkoumá v obecném smyslu ono těžce uchopitelné šero, v němž se obrysy všech věcí rozplývají, takže nelze jasně rozpoznat, čím jsou. Tomu odpovídá také celkové potměšilé pojetí instalace: výstava obsahuje nevýrazné architektonické prvky a jednotlivá bodově osvětlená díla a projekční plochy jsou obklopeny šerem. Rahal konstruuje specifický prostor mezi vznikem a zánikem, kde kolaps a zrod splývají v jedno a kde se v hustých sítích vztahů stírají hranice, které jsou typické pro myšlení Západu: mezi minulostí a budoucností, fakty a fikcí, snem a realitou, jednotlivcem a kolektivem, přírodou a technologií, lidským a ne-lidským.

Výstava zároveň tváří v tvář tomuto šeru nepředstavuje uzavřený narativ dystopie, či utopie, ale stává se kartografií tajuplného labyrintu existence, v němž se vrství různé její motivy – od historie, mytologie či magie po technologii a AI. Jedná se o prostor osídlený sny, stíny, chapadly a mýty, v němž významy (ještě, nebo už?) nejsou ustálené a kde se vše v každém okamžiku může proměnit v něco radikálně jiného. Spíše než souborem uměleckých děl se výstava stává komplexním (a také náročně uchopitelným či pojmenovatelným) imaginativním světem, který připomíná tajuplné momenty vzniku a formování života samotného a živoucích těl. Jednotlivé molekuly, buňky nebo výrůstky a části těl na pomezí živého a ne-živého nemají jasně pojmenovatelné funkce a není možné jejich šum zakódovat do jakýchkoli narativních struktur.

V tomto soustavném rozplývání hranic Rahal upozorňuje, že náš svět zdaleka není tvořen pouze exaktní „doménou pravdy“. Právě naopak – rigidní západní důraz na fakticitu a lineární logiku se může jevit jako kontraproduktivní, protože tím vytěsňuje sféru fám, snů, halucinací, zkrslení, pomluv, legend, mýtů, fikcí nebo hoaxů. Pro Rahala je tato sféra stejně zásadní jako „doména pravdy“: jsou to alternativní způsoby vyprávění, které silně utvářejí naši kolektivní imaginaci a politickou realitu. Jak připomíná také filosofka Donna Haraway, záleží na tom, jaké příběhy vyprávíme, protože



Pohled do výstavy Saheje Rahala *Beyond the City of Time* v Galerii Rudolfinum. Foto Ondřej Polák

právě skrze ně jsou také „vyprávěny“ a formovány naše světy a náš vztah k nim.

Ve splétání (často nerozlišitelných) nití „fikce“ a „reality“ pak instalace v Rudolfinu před diváctvem otevírá spekulativní archeologické naleziště. V něm se nacházejí fragmenty ruin v podobě soch různých neurčitých bytostí, obrazů mutantů nebo rytin zobrazujících mytologické příběhy – zkamenělé organismy a pozůstatky civilizací, které nikdy neexistovaly, nebo se možná teprve vynoří za tisíce let. Tyto pseudoartefakty vyvolávají zneklidňující pocit časové smyčky: minulost a budoucnost zde splývají v jediný archeologický moment. Rahal tak konstruuje v rámci své pečlivě budované mytologie imaginární archeologii světa, která se nachází mimo lineární pojetí času, a osidluje výstavní prostor entitami, které tuto mimoběžnost ztělesňují.

Čas pro monstra

V logice zmíněného interregna se monstra stávají nevyhnutelnými průvodci. Současná teorie monstrozity ostatně definuje monstrem jako entitu, která narušuje jasné hranice a zpochybňuje zavedené kategorie. Tvrdí, že monstra – ať už zhmotněná, či existující jen v naší představivosti – se nejčastěji vynořují právě v obdobích krizí, radikálních společenských zlomů a mutací jako zhmotněné symptomy nejistoty. Pro Sahala jsou tyto mutanti stěžejními aktéry jeho světa. Jsou to neurčitá, dehtově černá těla obývající meziprostory za hranicemi „města času“. V expozici se tyto „průvodci“ manifestují především jako monumentální sochy, jejichž povrch pohlcuje světlo, což divákovi znesnadňuje jasné čtení jejich tvarů. Nejedná se o figurativní postavy v tradičním smyslu, ale o „věci“ s nestabilní anatomii, zachycené v permanentní fázi proměny, vzniku či rozpadu. V těchto (většinou třínohých) tělech se stírá difference mezi živým a ne-živým, organickým a anorganickým. Rahalova anatomicky nestabilní monstra neexplicitně upomínají na Aristotelovo chápání monstrozity jako stavu, kdy je narušena celistvost jedince.

Tato ontologická neurčitost se však neomezuje pouze na hmotné objekty. Monstrozita a hybridita u Rahala plynule prostupují i do digitální sféry. Vedle statických „věcí“ v prostoru Rudolfinu totiž ožívají v potměšlých místnostech na velkých obrazovkách také AI simulační programy a interaktivní herní prostředí, v nichž diváctvo vstupuje do přímého

kontaktu s procesem neustálého kódování a překódování reality. V rámci výstavy může návštěvnictvo s těmito hybridy také interagovat. Ve videohře s názvem *Test distribuované mysli* může kolektivně několik hráčů zároveň pomocí gamepadů jedno ze stvoření ovládat a procházet se pustým městem. Jiná stvoření v digitálních rozhraních zase reagují, když se návštěvnictvo dotkne Rahalových rytin na destičkách s mytologickými výjevy.

Počítače a umělá inteligence pro Rahala nejsou pouhé ne-živé objekty nebo nástroje. Jeho pojetí technologií se více podobá tomu, co v západním prostředí nalezneme například ve spekulacích Friedricha Kittlera nebo Lukáše Likavčana, kteří uvažují o tom, zda lze stroje chápat také jako specifické druhy ne-lidské inteligence. Když Kittler a Likavčan tvrdí, že výpočetní technologie jsou „přírodou, která přepočítává sebe samu“, vede tato úvaha k tomu, že výpočetní stroje a jejich „inteligence“ nejsou výtvozem člověka, ale spíše vlastností určitých materiálů (například křemíku), kterou lidé náhodou objevili. Rahal potom tyto ne-lidské inteligence propojuje se svými mýty – uvažuje o tom, jak může být výpočetní technologie propojena například s konceptem magie a kouzlení. V tomto pojetí technologie neslouží k ovládnutí nebo zpřehlednění světa, ale spíše k prohloubení jeho tajuplnosti.

Prostor k experimentování

Namísto uzavřeného, hierarchického příběhu nabízí výstava *Beyond the City of Time* prostor, kde je možné se ptát, experimentovat, ztrácet se a zkoušet nacházet nové cesty. Tím pádem je i těžko uchopitelná, zkušenost s ní vyžaduje dlouhé přemýšlení, pozastavení a reflexi. Je to výstava, která nechce diváctvo nasměrovat jedním určitým výkladem – spíše jej vtahuje do procesu vyprávění a odmítá jednoduché a lineární odpovědi. Cesta tímto labyrintem světa a rájem neurčit(eln)osti je často nečitelná a nejasná, ale právě vzpírání se neproblematické racionalitě a linearitě je její účel. Tento přístup může pomoci lépe pochopit – a také zasadit do širšího kontextu – současnou zvláštní rozostřenost hranic světa a rezonovat s naším současným mezidobím, v němž se staré významy rozkládají a nové ještě nevzešly.

Autor je filosof, kurátor a umělec.

Sahej Rahal: *Beyond the City of Time*. Galerie Rudolfinum, Praha, 12. 2. – 10. 5. 2026.





Gréta Ulmová je intermediální umělkyně. Vystudovala Fakultu umění Ostravské univerzity, kde aktuálně pokračuje v doktorském studiu. Jedním z východisek její tvorby je krajina v okolí města Bruntál, odkud pochází. Dlouhodobě se zabývá vztahem člověka a přírody a ohledává hranice mezi racionálním a intuitivním poznáním. Poukazováním na lokální problémy se často současně vyjadřuje k environmentální problematice v globálním měřítku. Vznik díla *Chlorophyta2022* je spojen s krajinou v blízkosti bruntálského sběrného dvora. Odpadky roznášené větrem po okolí autorka vnímá jako uměle vytvořené řasy, které postupně nahrazují řasy přírodní. Grafika je vytištěná na igelitu, který autorka našla u místní vodní nádrže. Odpadový materiál prochází procesem upcyclace a stává se nosičem vizuálního sdělení.

Boty proti lásce

Teplé místo na vysoké noze

Lodičky s červenou podrážkou ze seriálu *Sex ve městě* získávají jiný význam, pokud o nich sní dospívající gay ze severočeského maloměsta. Aníž bychom si je museli obouvat, ironická identifikace s ženskostí nás může dovést na místa, kam se muži normálně nepodívají.

MATĚJ HŘIB



Podpatkem lze muže svést, ale také mu produpnout nárt. Foto spera.de (CC-BY-2.0)

Na benefičním závodě Fun&Run spolku Prague Pride může účastnictvo „vyběhnout proti homofobii, transfobii a bifobii“ také sprintem – padesát metrů na vysokých podpatcích. Do odvážného úkolu se pravidelně pouští běžectvo všech genderových identit a expresí, největší pozornost však přitáhnou načančané drag queens a teplí gym bros, jejichž nasvalené siluety díky podpatkům sahají ke dvěma metrům. Běžet by mohl i vypravěč zlidovělého hitu Globální oteplování: „Pátral jsem v mámině šatníku, / střevíce padly k mému kotníku,“ zpívá v něm Vojtěch Dyk, než přejde k refrénu: „Já jsem gay, / jsem teplej, / buď taky gay!“

Lodičky, kozačky, střevíčky, jehly, štkle – boty na podpatku zosobňují významy spojené s genderem, mocí a touhou, ke kterým se vztahujeme různě podle toho, kde na osách genderu, moci a touhy sami zrovna stojíme. Ženám je přiřknuto místo na podpatku. To mohou odmítat coby jho patriarchálního útla-ku („vždyť se na tom nedá chodit!“), nebo ho přijmout jako typ specificky ženské moci (jehlovým podpatkem lze muže svést, ale také mu produpnout nárt). Heterosexuální muži mají sošné ženské nohy i jejich piedestal vzrušovat – ne nadarmo se ztracený střevíček stává pro prince metonymií krásné Popelky.

Lesby dělají tak trošku obojí, povýšenou feminitu některé zosobňují a zároveň po ní touží. Pro trans ženy dokáže klapot kroků genderovou identitu upevňovat, trans mužům naopak připomínat zvenku vnucovanou ženskost. Žádná z těchto bot mě ale netlačila, a tak se v tomto textu zaměřím na jiný aspekt střeviců na podpatku: proč v nich vlastně běhají ti buzeranti?

Červené střevíčky

Když mi bylo patnáct, zeptal jsem se na koncertě jedné známé, jestli ví, že má na nohou louboutinky. Poznal jsem je podle ikonické červené podrážky. Zrovna jsem se začal koukat na *Sex ve městě* (1998–2004) a spolu s Carrie Bradshaw jsem poznával svět manhattanské smetánky a kulturní významy bot od Manola Blahnika.

Zájem dospívajícího gay kluka o kultovní seriál i luxusní lodičky by se dal chápat aspirančně. Didier Eribon při návratu do rodné Remeše (viz A2 č. 8/2020) promýšlí „třídní přeběhlictví“ jako typický životní příběh gaye. Pocit odlišnosti a nepatřičnosti nás směřuje „jinam“ – do většího města, do lepší společnosti, do světa krásy a luxusu. I já jsem si „cíleně vyrobil co největší odlišnost od těch,

od nichž jsem se lišil“, avšak nikoliv četbou Sartra, nýbrž sledováním módních přehlídek a hledáním receptu na koktejl Cosmopolitan.

Odlišnost jsem spíš prožíval jako intenzivní pocit, než že bych se skutečně tak lišil. Moje známá značka lodiček i seriál dobře znala a odvětila, že jsou „samozřejmě od Vietnamců“, ale koupila si je právě kvůli té červené louboutinové podrážce. Oba jsme napodobováním seriálu utíkali z reality severočeského maloměsta zmítaného ekonomickou krizí do pohádkového New Yorku devadesátých let.

Já jsem však při sledování musel překonávat jednu nesrovnalost navíc – svůj gender. „Kdo ze *Sexu ve městě* jsi?“ diskutovali jsme s kamarádkami, a já místo očekávatelné odpovědi (Stanford, karikaturní postava tragického teplouše) vybíral z ústřední čtveřice (ano, je to Samantha). Součástí nově ohledávané identity gay muže nebyly pánské lakýrky, ale dámské boty na podpatku.

Olizovači a sběrači

Budoval jsem si tak specifický typ gay subjektivity, který se sexualitou souvisí, ale přitom nemá se vzrušením nic společného. V gay sexu se někdy objevují úplně jiné boty, které vytvářejí úplně jinou subjektivitu. V loňském BDSM „dom-com“ snímku *Pillion* [viz minirecenzi na s. 31] proběhne první kontakt (a ejakulace) ústředního páru tak, že pohledný a tajemný Ray přinutí olizovat své černé kožené kanady nezkušeného Colina.

Fetišistické praktiky teplých „bootlickers“ se svou strukturou neliší od těch heterosexuálních nebo lesbických. Kozačky na nohou dominy vyjadřují podobné významy jako Rayova obuv, jen s odlišnou genderovou dynamikou. Tíha bot a síla dupnutí signalizují dominanci, kterou je třeba uctívat.

Podpatky však umějí vyjadřovat i významy opačné, spojené se submisivitou. Lodičky zdůrazňují lehkost, křehkost a delikátnost ženské nohy, obdivované mužem či ženou, a vyzývají k líbání či uctívání. Krásné nohy jsou laskány i při sexu dvou mužů, ale jejich významy se do žádného objektu nezhmotňují – pánské boty lehkost nebo ladnost vyjadřují jen stěží.

Gay muži ovšem fetišizují také další druhy bot. V seznamovací aplikaci Grindr se občas objeví fotka nohou v teniskách a bílých ponožkách. Tyto profily nabízejí praktiky zaměřené na jiný smysl než Rayovy kanady – nošené sneakers a sportovní ponožky slouží k očichávání. Tělesný hnus a sexuální touha dokážou být zauzlované jako tkaničky.

Tenisky mohou v gayích budit i jiný zájem – sběratelský. Jednou jsem se ocitl v bytě muže, který jich měl ve dvou skříních nacpáno přes sto párů. Kdyby si to mohl dovolit, jistě by pro ně postavil šatnu podobou té, kterou pro Carrie a jej sbírku bot zbuduje pan Božský, když se k němu v prvním filmovém sequelu (2008) přestěhuje.

Otáčet se na podpatku genderu

„Co je víc gay, *Sex ve městě*, nebo *Zkrocená hora*?“ ptá se David Halperin v knize *How to Be Gay* (Jak být gay, 2012) a trošku neintuitivně odpovídá ve prospěch eskapád čtveřice newyorských paniček. Zatímco tragický příběh zamilovaných kovbojů předkládá doslovnou reprezentaci gay identity, Carrie a její kamarádky nabízejí podle Halperina něco důležitějšího – prostor pro hravou identifikaci. Gay muži jsou ženským postavám podobné díky svému zájmu o muže (já bych si rozhodně vybral Aidana), ale zároveň sami zůstávají muži (do naivní sloupkařky mám dál, než bych si přál).

Dvojitá identifikace prokládaná vrstvami ironie a neustálá oscilace mezi ženským a mužským pólem zakládá podle Halperina postoj zvaný „camp“, který se projevuje coby specifický vkus, způsob společenské interakce i vykroucené sebeprezentace. Nejzřetelněji se tento kulturní mechanismus materializuje v dragu. Drag queens nejsou a nechtějí být ženy. Cis i trans ženy mohou drag dělat, ale cílem této gay umělecké formy není realistické napodobení ženství, nýbrž jeho zveličení a přetvoření.

„Žádné boty bez podpatku,“ zní jedno z nepsaných pravidel soutěže *RuPaul's Drag Race* (od 2009; viz A2 č. 1/2021), která nyní už po celém světě hledá další superstar dragu. Účastnice jsou na přehlídkovém molu připraveny „slay the boots house down“ – vysoké štkle vytvářejí okouzluující, sebevědomou, „fierce“ a „cunty“ královnu. „V podpatku je sex,“ vysvětluje Lola, postava trans drag queen, když svými designy kozaček zachraňuje rodinné ševcovství v muzikálu *Kinky Boots* z roku 2005 (zrovna jej hrají v Ostravě!).

Vaše vnitřní Samantha

Ne všem je ale „sex on legs“ k dispozici. Ve filmu *Female Trouble* (1974) režiséra a „krále campu“ Johna Waterse rozdupe školačka Dawn Davenport krásu rodinných Vánoc, protože pod stromečkem nenajde své vysněné cha-cha heels. Dívku hraje obtloustlý plešatý muž v paruce, legendární drag queen Divine. Jeho parodické vystupování vytváří ukřičenou karnevalovou figurku, která využívá ty nejhorší z kulturních obrazů ženskosti.

Halperin hájí i tyto na první pohled misogynní podoby dragu a campového zájmu. Podle něj v nich totiž nejde o skutečné ženy, ale o kódy a podoby feminity, k nimž se gay muži sami složitě vztahují. Ironická identifikace s ženskostí nám poskytuje přístup k emocím a postojům, které náš mužský gender zapovídá. Seriózní, racionální a pevné může být doplněno tím, co patriarchální kultura odmítá – Dawn Davenport je hysterická a uječená, Charlotte York naivní a sentimentální, Carrie Bradshaw rozpustilá a slepě zamilovaná. Boty každé z nich, stejně jako falešné louboutinky nebo červené střevíčky mladičké Judy Garland v roli Dorotky v zemi Oz, nás mohou dovést na místa, kam se chlapi normálně nepodívají.

Na skutečných podpatcích vykračují drag queens a sprintují běžci Fun&Run. Na těch metaforických se občas se svou vnitřní Samanthou producírují všichni teplouši. These boots are made for walking somewhere over the rainbow.

Autor je kulturní publicista.

Epistemologie botníku

Hledání bot naší doby

Není náhoda, že teoretik Fredric Jameson začíná svůj výklad o kulturní logice pozdního kapitalismu od různých vyobrazení bot. Od té doby ale uplynulo pětatřicet let a postmoderní éra se uzavřela. Dokážeme v nových zobrazeních obuvi nacházet symptomy současné kultury?

JOSEF ŠEBEK

V roce 1990 vyšla přelomová kniha *Epistemology of the Closet*, v níž americká teoretička Eve Kosofsky Sedgwick nově kriticky promýšlela heteronormativitu a binární chápání sexuality a položila tak základy rodícím se queer studiím. V názvu jde o stav nevyou- tovanosti a je krajně obtížné přeložit ho do češtiny: sám bych navrhoval „skrýš“, student- stvo v diskusi preferovalo spíš „komoru“ nebo „šatník“. Jen o rok později publikoval Fred- ric Jameson svou nejznámější knihu *Postmo- dernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu* (česky 2016; viz A2 č. 6/2017). Na obálce amerického vydání se vyjímá re- produkcce Warholových *Bot z diamantové- ho prachu* (1980). Není to náhoda: v první kapitole, která nese stejný název jako celá kniha a vydána byla poprvé časopisecky už v roce 1984, začíná Jameson výklad od něko- likerych bot, respektive od ztvárnění obuvi ikonickými umělci (maskulinum není v tom- to případě generické) dané doby.

Šatník a botník

Proč zvolil právě boty, Jameson přímo nevy- světluje; možná proto, že jsou něčím, co spo- juje všechny lidi a co je přemostěním materia- lity a kultury – boty jsou takřka nezbytnou podmínkou lidského pohybu, ale i třídním a kulturním znakem nebo ukazatelem módy. Osobně vidím mezi šatníkem Kosofské Sed- gwick a Jamesonovým botníkem hlubší sou- vislost, kterou povrchově naznačuje slovní hříčka, fungující dobře jen v češtině (koneč- ně má jednu šatník navrch nad anglickým výrazem!). Bota skrývá nohu s její obnaženou tělesností a všemi „nedokonalostmi“, které mohou být v kultuře na pohled těžko snesi- telné. Překrývá ji kulturními významy a uta- juje tak skandální skutečnost, že jde o tla- pu společnou celému lidskému druhu. To platí i pro botu děravou, která nohu ukry- vá i odhaluje zároveň. Vnímám podstatnou analogii s „šatníkem/skrýší“ v tom, jak bota chrání před studem z nahé viditelnosti a sou- časně tají něco, co tajit netřeba... Nechci se tu ale pouštět do naivní a nepoučené epis- temologie boty, navíc by byla značně zápa- docentrická; přenechám ji raději Jamesono- vi, který ovšem svým botníkem sleduje něco trochu jiného.

Jeho cílem není nic menšího než charak- terizovat kulturní epochu. Nezačíná od bot Andyho Warhola, ale od slavného *Páru rol- nických bot* (1887) namalovaného Vincentem

van Goghem (a to hned v několika variantách). Goghovy boty jsou podle Jamesona modernis- tické: odkazují k předmětnému světu rolníků, ke světu „naprosté venkovské chudoby“, kte- rý – v prvním Jamesonově čtení – předpodstat- ňuje oslnivou slavností barev, jde tedy o „uto- pické gesto, akt kompenzace“. Druhé čtení si Jameson vypůjčuje z Heideggerova *Zroze- ní uměleckého díla* (1936, česky 1969), kde Goghův obraz hraje ústřední roli. Podle Hei- deggera se v této malbě znovuvytváří „celý (...) předmětný svět, který kdysi byl jejich žitým kontextem“, odhaluje se zde bytí rol- nického světa. Naproti tomu Warholovy *Boty z diamantového prachu* (i ty jsou částí série; Warhol povrch tisků posypal skutečným dia- mantovým prachem) Jameson používá jako příklad postmodernistického díla. Neodkazu- jí podle něj k podobné „hloubce“, ke svému kontextu a předmětnému světu, ale jsou pro- stě obrazem, který paradoxně není ani kritic- ký, i když se „zcela zásadně vztahuje ke komo- difikaci“ a fetišismu zboží, i proto, že Warhol začínal jako reklamní kreslíř.

Boty po postmoderně

Ze srovnání těchto dvou vizuálních ztvárně- ní bot pak Jameson vyvozuje dva ze sympto- mů postmoderní kultury: absenci hloubky či povrchovost (to je z předchozího násti- nu zřejmé) a mizení afektu, tj. emotivity moderního subjektu, kterou nahrazují osci- lující intenzity. Jameson poté rozebírá ješ- tě dvojce další zobrazení bot, s nimiž v reak- ci na jeho text přišel italský literární vědec Remo Ceserani: *Červený model* (1935) René- ho Magritta (opět existuje víc verzí obrazu), na němž z boty vyrůstá obnažená noha od nártu až k prstům, a fotografii Walkera Evan- se *Pracovní boty Floyda Burroughse* (1934), jakousi fotografickou obdobu Goghova páru pracovních bot.

Vtip samozřejmě spočívá v tom, že v doplňo- vání Jamesonova botníku můžeme dál pokrač- ovat. Jaké zobrazení bot charakterizuje sou- časnou post-postmoderní kulturní situaci? O důležitosti Jamesonových bot byli přesvěd- čeni i Robin van den Akker, Alison Gibbons a Timotheus Vermeulen, když v roce 2017 editovali svazek *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* (Meta- modernismus. Historicitu, afekt a hloubka po postmodernismu). Berou si totiž tři z Jame- sonových hlavních symptomů postmoder- nismu – povrchovost a mizení afektu plus

ztrátu historicity – a ukazují, jak se v kultur- ní současnosti, pro kterou navrhuji označení metamodernismus, tyto stránky zkušenosti naopak navracejí. Současná díla v sobě para- doxně spojují někdejší postmoderní prostřed- ky, jako jsou ironie a intertextualita, s novým etickým nábojem a novou vážností. V úvod- ních kapitolkách věnovaných prvnímu a dru- hému symptomu přímo vycházejí z Jameso- novy diskuse o Goghových a Warholových botách. Navrhují poté vlastní příklady typic- ky metamoderních děl v různých médiích, ale zklamáním je, že hru neberou úplně vážně a neuvádějí žádné boty. Výzva tedy zůstává na nás, ať už jejich označení epochy, odpovída- jící podle nich čtvrté mutaci ve vývoji kapita- lismu – tak jako postmodernismus byl podle Jamesona kulturní logikou mutace třetí, pozd- ního kapitalismu –, přijmeme, anebo ne; a ať už podle nás ta doba stále trvá, nebo mezi- tím skončila. (Nevděčné na kulturní diagnos- tice je, že rychle stárne: jsme zase o deset let dál a v pěkné kaši.)

Tanec prázdných cviček

Zkousím tedy na tuto výzvu zareagovat – i když moje boty určitě nebudou tak repre- zentativní a nedokážou tak přesvědčivě ilu- strovat negované Jamesonovy symptomy... V tuto chvíli je mým hlavním kandidátem video Mileny Dopitové *M.M.D.* (2009), ve kte- rém za zvukového doprovodu DJ Ventolina sledujeme pár přízračně tančících prázdných, trochu zašlých cviček. Dopitová zde pracu- je s typicky jednoduchou formou a součas- ně přetíná Jamesonovu nepříjemně muž- skou tradici; pokud bychom chtěli být hodně doslovní, mohli bychom říct, že tu umělkyně evokuje hloubku historické paměti na svou rodinu a na socialismus, s mírně traumatizují- cím vyzněním. Na jedné straně využívá hravě postmoderní formu, na straně druhé ale při- pomíná osobní i kolektivní minulost a nechá- vá ji afektivně vyzníit.

Zdá se mi ovšem, že v dnešním pohyblivém obraze mohou boty fungovat jako prvek širší- ho celku, a přesto si uchovat určitou sympto- matickou platnost. Tak mi aspoň utkvěly boty na nohou mladých lidí ve videích na patnácté výstavě documenta v Kasselu (2022) pod hes- lem „Make friends, not art“. Řada videí doku- mentovala komunitní aktivity, které organi- zují umělecké a kulturní skupiny po celém světě, zejména v postkoloniálních částech zeměkoule. Na videích tak sledujeme mla- dé lidi, třeba jak hrají fotbal. Emočně půso- bivá všednost svědčí o novém etickém nábo- ji umění, které už není možné rozeznat od běžného života, a přece v něm působí pozi- tivní změnu. Stejně tak přemítám nad spekta- kulárními botami několika performujících ve videu Valentýny Janů *Hair Flip* (2021), dojem- ně komentujícím osamělé covidové snění nad monitorem počítače a toužebnou identifikaci diváctva s *fierce* provedeními dragu, voguing- u, burlesky a dalších žánrů (tedy v mém čte- ní...). Různé druhy bot, tvořící vždy součást daného kostýmu, na sebe poutají pozornost tím, že právě na nich performující i celá per- formance doslova „stojí“. Vím, že v těchto dílech trochu chybí pomyslný „rám“, který by veškerou pozornost soustředil právě na boty, jako je tomu u Gogha, Warhola i Dopito- vé. Ale možná i to reprezentuje posun k situ- ačnosti, praxím a performativitě v kulturní logice metamodernismu?

Ano, tyhle nápady jsou trochu ad hoc, oprav- du nemám širší Jamesonova vhledu... Kaž- dopádně je to pěkná a užitečná relaxační metoda pro krátkí se jarní večery za kul- turní logiky pozdního motorismu. Dopor- učuji ji i vám. Zadání je jednoduché: naše kulturní epocha; zobrazené boty. (Boty, ne pneumatiky!)

Autor je bohemista a komparatista.



Dokážeme v botách najít symptomy naší doby? Foto Matthias Ripp (CC-BY-2.0)

Chceme umění dostupné pro všechny

S Eliškou Drbohlavovou o iniciativě Stojíme za kulturou

Se spoluorganizátorkou studentské iniciativy jsme mluvili o zatím největší demonstraci proti chystaným škrtům v oblasti živého umění. Věnovali jsme se také dlouhodobému finančnímu a politickému podhodnocení kultury i dalším možným protestům proti vládní kulturní politice.

JIŘÍ G. RŮŽIČKA

Kde se vzal nápad uspořádat demonstraci Stojíme za kulturou? Kdo za ní stojí?

Nápad vznikl ve čtvrtek 5. března na DAMU jako reakce na blížící se schvalování rozpočtu, které mělo zahrnovat radikální škrt v oblasti živého umění. To nás jako studentstvo divadelní fakulty více než znepokojilo. Cítili jsme, že bychom rozhodně neměli mlčet, a rozhodli se uspořádat demonstraci, která by na nebezpečí spojené s těmito škrti a zároveň na rétoriku ministra kultury Oty Klempíře upozornila. Nutno podotknout, že akce vznikla za necelý týden a je výsledkem práce nadšené – a znepokojené – skupiny studujících uměleckých vysokých škol.

Dalo by se to chápat tak, že škrti jim berou jejich profesní budoucnost?

Rozhodně. Jak jsme ostatně skandovali v průběhu samotné demonstrace, kulturu považujeme za naši budoucnost. Chystané škrti mohou mít podle nás na rozvoj kultury fatální dopad. Ať už jde o rozmanitost kulturní nabídky, o pracovní podmínky nebo o cenu vstupného, což může ohrozit dostupnost kultury pro veřejnost.

Kultura je dlouhodobě podhodnocená, k často slibovanému jednomu procentu ze státního rozpočtu jsme se nikdy nepřiblížili. Jak moc mohou současné razantní škrti poškodit sféru živého umění?

Jak velké dopady ve skutečnosti budou, teprve uvidíme. Tyto úvahy necháváme jako studentská iniciativa Stojíme za kulturou! do velké míry na profesních organizacích, které budou s ministerstvem nadále vyjednávat a jsou schopny konkrétní dopady na živé umění jistě odhadnout lépe.

Ministerstvo kultury většinou obsazuje nejslabší z koaličních stran, není už to samo o sobě vzkazem politiků veřejnosti, že je tato oblast vlastně nezajímá?

Pravděpodobně se nejedná o politicky nejatraktivnější resort, přestože kultura prokazatelně přispívá společenské odolnosti, obraně proti dezinformacím, společenské inkluzi, ochraně demokracie a podporuje národní identitu. Někteří předchozí ministři se aspoň tvářili, že hájí zájmy kultury, což se bohužel o tom současném říct nedá. Jeho rétorika je více než alarmující.

Ministr Klempíř po nástupu do funkce tvrdil, že bude živou kulturu podporovat, teď ale dělá pravý opak. Nevypadá to trochu, jako by dělal to, co vidí na očích někomu jinému?

Nesplněných slibů už padlo od Oty Klempíře mnoho. Otázkou pro nás není ani tak jeho politická příslušnost a případná podřízenost či určitá míra populismu, jako spíše otázka jeho kompetentnosti řídit ministerstvo. A ta je podle našeho názoru velmi nízká.

Měl by tedy ministr rozumět tomu, co se v kulturní sféře děje, nebo stačí šikovný manažer s několika zasvěcenějšími náměstky?

Šikovný manažer by možná stačil v případě, že by byl ochoten naslouchat odborníkům, vést skutečný a otevřený dialog s kulturní obcí a usilovat o její participaci – alespoň tam, kde je to možné. Obávám se ale, že Oto Klempíř těmito manažerskými schopnostmi nedisponuje. Nenasvědčuje tomu ani jeho předchozí praxe, ani dosavadní rozhodnutí, která ve své funkci učinil.

Zda skutečně rozumí tomu, co se v kultuře děje, lze jen těžko posoudit. Pokud ano, pak neposlouchá – nebo možná jen předstírá, že neslyší. To by však bylo zarážející, protože hlas kulturní obce je v poslední době poměrně silný. Především mám ale dojem, že Klempíř nerozumí své roli. Vždyť kdo jiný než ministr kultury by měl kulturu chránit, prát se o její místo v politických debatách a být jejím největším advokátem? Tím, co zatím ve své funkci předvedl, moc velkou část kulturní obce nepřesvědčil.

Částka, kterou by případné škrti státní pokladně ušetřily, je v rámci celého rozpočtu v podstatě zanedbatelná.

Nejde tedy spíš o cílenou likvidaci kulturní scény, jak to sledujeme na Slovensku nebo v Maďarsku?

Byť jsou škrti v rámci celkového rozpočtu zdánlivě neviditelné, mohou mít velmi konkrétní negativní dopady. Zejména o oblast živé kultury se jako studentstvo uměleckých vysokých škol opravdu obávám. A Slovensko a Maďarsko? Když jsem v létě 2024 jela protestovat do Bratislavy proti řádění Martiny Šimkovičové, nenapadlo mě, že za půl druhého roku budeme pořádát demonstraci proti nedůstojnému zacházení s kulturou i u nás. Děje se to hrozně rychle. Obávám se, že se našim sousedům začínáme v tomto ohledu podobat až příliš. Na demonstraci 11. března 2026 ve svém proslovu varoval před slovenským vývojem i jeden z řečníků, Adam Dragun.

Vybavuji si nedávnou akci v poslanecké sněmovně, kde se někteří poslanci a ministři, včetně Oty Klempíře nebo Tomia Okamury, oblékli do lidových krojů. Jako by tím dávali najevo, že kultura pro ně znamená víceméně mrtvé tradice...

Pro mě to byla spíše úsměvná podívaná než konkrétní gesto. Podpora lidového umění

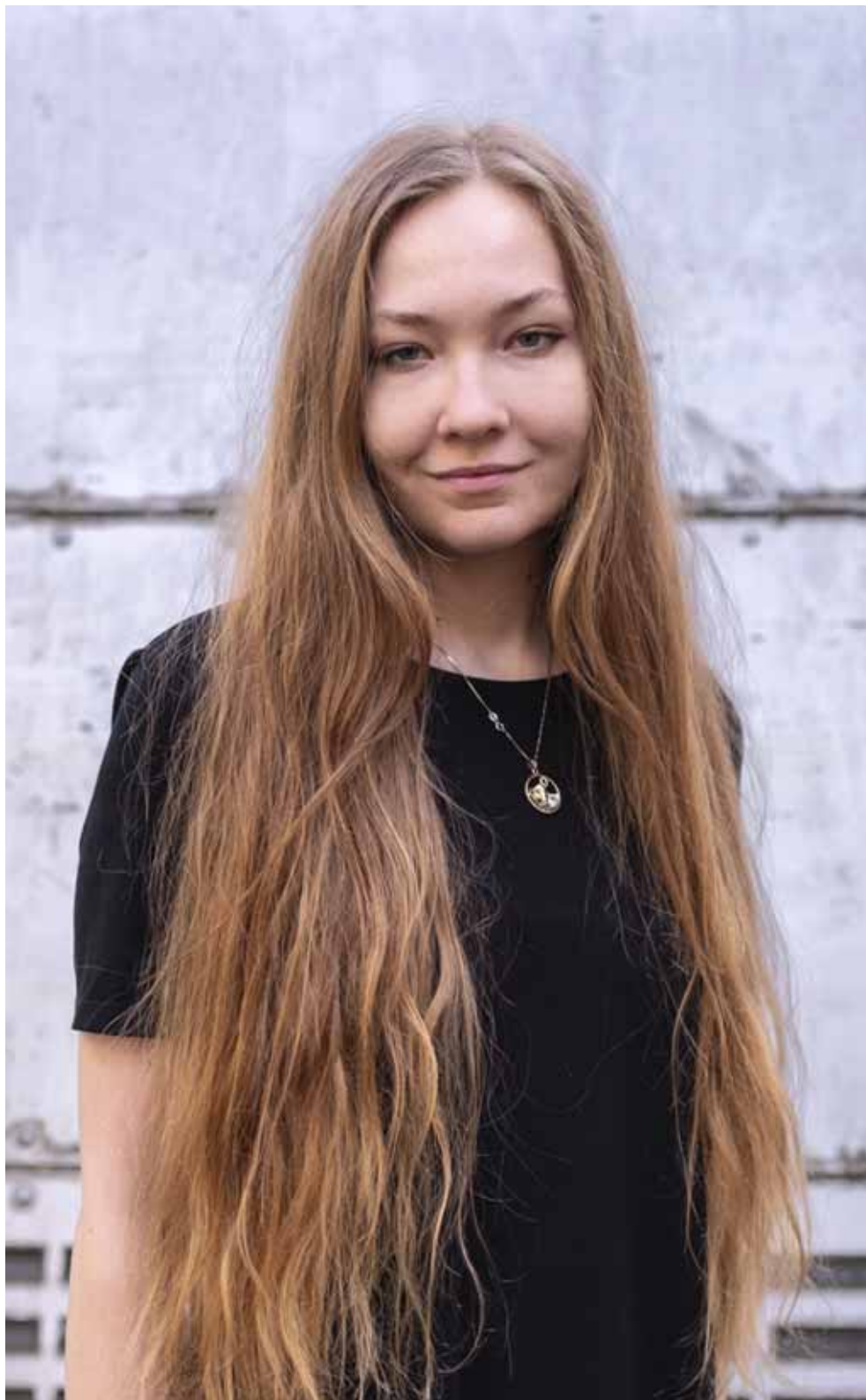
a folkloru je rozhodně důležitá, na druhou stranu je kultura víc než jen naše historie – je to i naše budoucnost. Pravda ale je, že poslanci a ministři v krojích den před naší demonstrací na Malostranském náměstí fungovali jako zajímavý symbol, který lze interpretovat různě. Já si například říkám, že kdyby politická reprezentace věnovala kultuře jako celku tolik pozornosti, jako věnuje krojům, možná by lépe chápala její význam pro rozvoj společnosti i ekonomiky a netvrdila by, že investice do kulturní sféry jsou jen velkorysým dárkem „žebrajícím“ umělcům a umělkyním.

Často slyšíme, že kultura žádné dotace nepotřebuje, že jde vlastně spíš o jakýsi koníček, který by měli umělci dělat ve svém volném čase a zadarmo. Pro některé státy jde ale o významný ekonomický export, ať už jde o hollywoodské filmy, severskou literaturu, japonskou mangu nebo jihokorejskou popkulturu. Nebylo by tedy pro stát výhodnější do kultury spíš investovat než v ní škrtat?

Nepochybně. Vedle výše zmíněných přínosů, na které politická reprezentace často nebere ohled, má kultura také schopnost akcelarovat ekonomické procesy. Bohužel i na to politici v Česku často zapomínají, stejně jako na fakt, že dotace nejde z většiny přímo umělcům a umělkyním, ale veřejnosti. Dotace snižují ceny vstupného tak, aby zůstala kultura dostupná pro všechny, což je mimochodem jeden z bodů programového prohlášení vlády. Kultura přece není luxus ani nadstavba, ale základní součást demokratické společnosti.

Budete v akcích na podporu kultury pokračovat?

Už pokračujeme. Ministr nesplnil naše požadavky z otevřeného dopisu, který jsme adresovali jemu, poslancům a poslankyním a premiérovi, takže jsme spustili petici, ve které žádáme jeho demisi nebo případné odvolání. Není to příliš pěkná věta na závěr, ale zdá se, že boj za svobodnou kulturu bohužel zdaleka nekončí.



Eliška Drbohlavová. Foto Julie Dolejšová

Eliška Drbohlavová studuje producentství na Divadelní fakultě Akademie múzických umění, kde zároveň i pracuje jako PR a marketingová manažerka. Je součástí studentské iniciativy Stojíme za kulturou!

Na to se nedá připravit

S Tomášem Hučkem o aktuální situaci ve slovenské kultuře

Rada Fondu na podporu umění na Slovensku zrušila 18. března 2026 bez předchozího varování smlouvy zajišťující víceleté financování kulturních projektů. Se šéfredaktorem nezávislého kritického portálu Kapitál jsme hovořili o tom, jaké může mít uvedené rozhodnutí dopady a jak lze proti destruktivní kulturní politice bojovat.

ALŽBĚTA MEDKOVÁ



Tomáš Hučko. Foto Mišenka Plantážnik

Jak přesně funguje Fond na podporu umění a jaký typ kulturních projektů je rozhodnutím zastavit již probíhající víceleté granty ohrožen?

Fond byl až donedávna nezávislou institucí, která rozdělovala finanční prostředky kulturním projektům s velmi širokým záběrem – od vydávání knih a hudby přes podporu překladů, kulturních center, divadla či vizuálního umění po stipendia pro umělce. O udělení financí rozhodovaly odborné komise a Rada se v minulosti řídila jejich rozhodnutími. Po změnách ve vedení Ministerstva kultury i samotného Fondu, z nějž odešlo velké množství zaměstnanců a zaměstnankyň včetně ředitele, se proměnil i postup rozdělování peněz. Už nerozhodují odborné komise – ty mají nově jen poradní funkci –, ale pouze Rada, a to v podstatě svévolně. Těžko říct, jaká jsou kritéria jejího výběru. Radní nyní zrušili smlouvy zajišťující financování velkých tříletých projektů, což se týká například i takových významných kulturních center, jako jsou Nová Cvernovka nebo Stanica Žilina-Záriečie, ale také médií, třeba časopisu o překladu Verzia nebo literárního časopisu Romboid, či největšího slovenského knižního festivalu BRaK.

Jaké může mít toto nařízení důsledky?

Rada už v minulosti změnila mnohá předchozí rozhodnutí, ale tento krok nemá v rámci přidělování státních dotací obdoby. Radní se o něm usnesli během několika minut bez jakékoli argumentace a jakéhokoli kontaktu s odbornou veřejností a kulturní obcí. Všechny projekty, které tuto podporu čerpají, ať už rok, dva či tři, a které ji legitimně dostaly po rozhodnutí odborných komisí, o ni nyní přicházejí. Dosud musely každoročně splnit zákonné podmínky – vyúčtovat projekt za předchozí rok a splnit základní administrativní požadavky –, a pokud formálně vyhověly, nebyl žádný důvod, aby peníze na další rok nedostaly. Všechny zhruba čtyřicet dotčených projektů, včetně skutečně vlnkových lodí slovenské kultury, tyto podmínky splnilo, a přesto jim byly bez důvodu a bez vysvětlení prostředky odejmuty.

Zdůvodnila Rada nějak své rozhodnutí kromě toho, že smlouvy jsou podle ní protiprávní?

Celé oznámení trvalo sotva dvě minuty a během nich prohlásili jen velmi lakonicky, že tříleté smlouvy se ruší, protože jsou podle nich protizákonné. Více informací teď nemáme, protože s nikým z kulturní obce nekomunikovali.

Jak bude kulturní obec dále postupovat? Rýsují už se nějaké plány?

Na tuto nečekanou krizi budeme reagovat asi vícero způsoby. Jedním z nich je právní odpověď – velké množství subjektů, jichž se to dotklo, se již spojilo, intenzivně spolu komunikují a připravují právní kroky. Možná se bude jednat o kolektivní žalobu, která přijde zřejmě v krátké době. Celý proces ale bude pravděpodobně trvat dlouho, a i když bude žaloba úspěšná, pro mnoho projektů už může být pozdě. Mnohé z nich jsou naplno rozběhnuté, například zmíněný BRaK, který se má uskutečnit za dva měsíce a už jsou sjednaní vystupující, produkce i prostory. Druhým krokem je vyhlášení nejrůznějších veřejných sbírek, kterými se snaží projekty aspoň něco zachránit. Například sdružení Anténa již delší dobu sbírá peníze na kulturní centra, na BRaK také existuje sbírka. Obě tyto cesty mají ale velké nevýhody – jednak čas, jednak skutečnost, že lidé nedisponují tolika prostředky, aby mohli zachránit všechny kulturní projekty na Slovensku. Navíc je to velmi nesystematické. My teď sice můžeme něco částečně zachránit, ale určitě se tak nedá fungovat dlouhodobě.

Jaký je váš názor na veřejné protesty?

I v Česku se v souvislosti s posledním děním mluví o nutnosti dostat lidi do ulic, nemohu se ale v této souvislosti ubránit lehké skepsi, protože Češi do ulic zrovna moc nechodí, natož kvůli kultuře. Je to tak, my s demonstracemi máme za poslední dva roky hodně zkušeností, a bohužel vidíme, že nejsou úplně úspěšné – nevědou k tomu, k čemu by podle nás měly vést. Teď se opět mluví o další vlně protestů, v této chvíli však ještě nemají finální podobu. Obecně jsem ale také velmi skeptický ohledně výsledků demonstrací. Určitě jsou potřeba, protože jsou viditelnější než právní kroky nebo sbírky na sociálních sítích, ale jejich limity v této oblasti asi teď pocítíte i vy. Když byla na Slovensku odvolána ředitelka Slovenské národní galerie, organizovaly se veřejné protesty, mnoho zaměstnanců a zaměstnankyň na protest odešlo, ale na tom, jak je tato instituce aktuálně vedena, se nic nezměnilo.

Můžete již po těch několika letech, kdy je u moci současná vládní garnitura, zhodnotit, jaké strategie odporu se osvědčily a co se naopak nepodařilo? Nejhorší je, že se na to nedá připravit. Hodně teď myslím na všechny ty rozhovory, které jsem vedl v českých médiích před rokem či dvěma lety. Všichni se mě ptali: Jak se

máme připravit? A já jim vyprávěl, co všechno děláme. Ale když teď sleduji situaci u vás, nemám pocit, že by se na to někdo připravil, a po pravdě ani nevím, v čem by taková příprava měla spočívat. I my jsme znali otřepané heslo, že je třeba bránit instituce, stejně jako ho znáte vy, ale je velmi těžké ho přetavit do praktické roviny. Co to vlastně znamená? Když je odvolaný ředitel nebo ředitelka velkého kulturního subjektu, veřejnost s tím opravdu mnoho nezmůže. Je dobré si uvědomit, že nic jako robustní veřejné instituce neexistuje. Všichni říkali, že v USA jsou silné instituce a že je Trump jen tak nerozbihe, a on pak za týden rozvrátil úplně všechno. Zdá se mi, že v každé další zemi jsou ty změny rychlejší. U nás to bylo rychlejší než v Maďarsku a u vás je to ještě rychlejší než u nás. Klempíř působí v úřadu reálně tak dva měsíce, a už vyhodil ředitelku Národní galerie. A to vás podle mě čeká i v dalších institucích.

Existují ale i pozitivní momenty, které chci zmínit, a nemyslím to jako radu nebo návod, jak se bránit, protože očividně se úplně bránit neumíme. Rozhodně je takovým momentem vznik organizované struktury odporu, konkrétně iniciativy Otvorená kultúra, která dosahuje aspoň částečných úspěchů v boji proti destrukci ze strany Ministerstva kultury. Ale důležitější než částečné malé úspěchy je příprava na budoucnost, tedy vliv této iniciativy na příští kulturní politiky na Slovensku. Až se jednou, doufejme, změní politické klima, bude kulturní obec mnohem připravenější. Současnost není ideální, nechci, aby to znělo, že máme recept, jak všechno rychle napravit, ale minimálně už se o tom do hloubky diskutuje, jsme propojení, setkáváme se, přemýšlíme nad strategiemi. Tohle považuji za důležitější než třeba organizování protestů.

Má podle vás větší význam také mezinárodní síťování? Jaké s ním máte zkušenosti?

Určitě má smysl. Právě Otvorená kultúra loni zorganizovala velkou mezinárodní konferenci v Bratislavě, které se zúčastnili představitelé kulturních organizací z celé Evropy a na závěr podepsali společné memorandum. Takto vznikají nejrůznější možnosti spolupráce i na té úplně nejpraktičtější rovině. Považuji to nejen za důležité, ale v současnosti dokonce za nevyhnutelné. Dokážu to posoudit i na základě našeho projektu, protože Kapitál je součástí několika mezinárodních konsorcií, včetně jednoho financovaného Evropskou komisí. Bez toho by nejspíš Kapitál už neexistoval, anebo ne v této podobě. Vztah Fondu na podporu umění k našemu médiu není úplně nejpozitivnější, takže my už se moc nemůžeme spoléhat na státní podporu. Pro nás je teď důležitá zejména podpora čtenářstva a právě mezinárodní spolupráce. Zároveň se ovšem velmi razantně zpřísnil dohled nad subjekty, které čerpají finanční prostředky ze zahraničí. Mnohé kulturní organizace čelí skutečně brutálním kontrolám a finančním auditům. I přesto se my ani jiné kulturní organizace zatím nevzdáváme.

Tomáš Hučko (nar. 1983) je spisovatel, překladatel a šéfredaktor kritického online magazínu Kapitál, který v roce 2017 spoluzaložil. Je autorem tří próz: *Chaconna* (2018), *Eugen Gindl: Na hrane možného* (2022) a *Strieborná metaliza* (2025). V roce 2020 byl nominován na slovenskou Novinářskou cenu.

JENOM ČEKÁM, TO JE CELÉ



Ilustrace Martina Horáková

Leží na zemi, povalují se po stolech. Dívají se na stromy. Přepočítávají lampy na stropě. Sný jsou pro ně skutečné. A hlásky, slova? Věty a souvětí? „Slova jsou zlaté klíčky, chovám v nich nejvzácnější druhy,“ říká Klára Černá. „I tato věta je zvuková zkouška,“ říká také. „Hlásky jako čerstvě umíchaná malta,“ píše Dorothea Dobešová.

Klára Černá

Lampy dnes ulice. Šepot dnes šero.

Zpráva o pobytu

Kryju si uši, hluk vlaku rozrazí vzduch. Smrt je mimo jiné zcela explicitní. Uchopím ťa za mrtvé rameno Váhu. Stojatá voda, last minute dovolená, pokoj, snídaně v posteli už od večere. Závěsy nasáklé solí – krásný modrý Dunaj je moře s obzorem takovým, aby se to dalo vysvětlit. Co teď? Jednou jsi vyrostla (můžeš sama jezdit na výlety) a z tvého těla vzejde zástup cínových vojáků. Poviem ti všechny umelé kvety, čítaj ma ako literárnu postavu. Prostor zaniká. Prostor zůstává. Tři tuny mrtvé kůže. Tolik je člověka v parketách.

Dopis muži se skleněnou lebkou

Muži se skleněnou lebkou, doufám, že jsi necítil těžkou tmou vědomí, které se ztrácí. Zdává se mi o cizí tváři, oči má z foukaného skla.

Muži se skleněnou lebkou – je to dávno, ale jistě tě znám, jako znám květinu ve vedlejším bytě. Muži se skleněnou lebkou, jsi první posthumanistická bytost, první kyborg. Tvoje kůže se sype tak, jako bys byl naživu.

Myslím na tebe, muži se skleněnou lebkou. Snad tě výbuch vyrušil ze snu o milované osobě. Zdálo se ti o mně, muži se skleněnou lebkou?

Milý muži se skleněnou lebkou, chci ti říct – jednou uvidím fotografie

jiných galaxií. Dotkne se mě světlo, které jsi viděl. Nauč mě něco o smrti, muži se skleněnou lebkou. Líbám tvoje střepy, sním tvůj prach.

Jednou se obejmeme, muži se skleněnou lebkou, jako se mlha líbá se zemí.

Tvoje vzpomínky se staly vázou s lučními květinami, z broušeného skla. Vím, že si vzpomínáš, muži se skleněnou lebkou. Jsem to já, ta žena na louce, kde právě vybírám kytici.

Přepisování

realizace veškerých deiktických spojení prolamuje slovo zatímco zpomaluji krok těsně před vysokou travou výhled na město je odtud nejhezčí vždycky byl ale

oči oči jsou jiné stará spojení jsou než slovo prolamuju se k němu vysokou travou realizují ho ale město se vzpírá paměti co není nejhezčí jen je

tráva stále výš paměti víc než bylo je jí tolik že začíná mizet z pásků na kazetách na videu co vždycky stálo v obývacím pokoji

operace běží na pozadí, v popředí dno propouští dobře známé věci: vůni domu, vzor na zácloně, hlinu po dešti

položka nebyla nalezena a přitom nikdo nemluvil o levých botách, uschlých kmenech, uvolněném držení

opakuju zadání přeju si hovořit ve skřecích což je skoro jako napsat báseň

* * *

Nic se už dvě hodiny nehýbe. Dnešní nebe je hermeticky uzavřený systém oblaků, rovnovážný stav je externím rytmem. Hrubá a upřímná architektura, úplný zemský stín převozu krve. Kdyby město zhaslo, je tma.

Proti světlu pozoruju svou oční žilnatinu. Sný jsou skutečné, střídavě si na ně vzpomínám. Jsou rovnocenné architektuře.

I tato věta je zvuková zkouška, pokyn z backstage. Žíly ve zrakovém orgánu, úzce prozářená plocha, společný jmenovatel. Vření je podobné textuře vlasu. Když už jsem si skoro jistá, slunce je zase v jiném úhlu,

vrhá stín na záda města. Rovnovážný stav stojí naproti mně, říká mi: „Odpověz.“ Já jenom převážím krev, pozoruju svou žilnatinu. Ohlédnutí drží v systému

lidských pohledů, pohled utvrzuje moji pozici v síti.

Prozářená plocha, analýza sentimentu. Děje stojí ve vážném rovnostavu. Každé záření mě ovlivňuje, doléhající slova přišla z doby před sebou samými. V čase mění význam. V čas se mění význam.

Velký třesk nebyl slyšet, ale slyším tě, když mi říkáš: „Odpověz.“ Slovo je staré 14 miliard let. V úplném zemském stínu ležím na zemi, dívám se na stromy. Sný jsou skutečné, nechte mě analyzovat sentiment. Tato věta je zvuková zkouška, proti světlu zavírám oči. Dívám se jinam.

* * *

Pomyslela jsem na smrt. Z pole vyletěl dravec. Zbyl mi úlek ze slov, po kterých se ůká na dřevo.

* * *

Hlas kterým vysvětluješ vnitřní rozpoložení oddělené od světa tenkou epidermis zní jako ztišení hovoru v plné místnosti nikoliv odraženým ale vyzářeným světlem čas od včera

ústí do slov vrstvicích se na kroky které tě donesly vedle mě zákrut znovu se rozvolní ve chvíli kdy dokončíš větu a společně s interpunkčním znaménkem mi podáváš řeč vyzýváš mě k důkladné a přece záměrně ledabylé překladatelské práci a já tě tolik vidím a vím že žijeme světlo je hlasité a přijde ke mně samo si tě představit jako sebe vybrat nějaká slova vzít do ruky gesto a směrem k tobě se nadechnout.

* * *

Hrnečky stojí na zemi ticho. Prsty gestikulují vzduch. Mám co dělat. Neustále přepočítávám relikvie všech kalendářních dní. Relikvie všech nekalendářních dní vyhazují na kompost.

Kompost klíčí skrz poklop. Hlína bují brouci. Lidi volí prezidenti. Brouci broučí planetu.

Ze zasazených květin roste vzduch. Všechny znovu povyrostly. Ze zapnutého topení roste spánek. Knihovna je plná polic. Zeď je plná pórů.

Příprava na propastné prázdno není v osnovách. Potkat se je náhoda, plán a událost mezi tím.

Jak se máš? Lampy dnes ulice. Šepot dnes šero. Ráno trochu zima. Oběd docela dobrý. Židle vcelku pohodlná.

Kůže mi dobře sedí.

Klára Černá (nar. 1999) pochází z Chebu. Vystudovala bohemistiku na FF UK. V současnosti se na stejné škole věnuje komparatistice a novým médiím. Vedle psaní také fotografuje. Kritické a odborné texty, prózu, poezii a fotografie publikovala v časopisech Tvar, Psí víno, A2, Hraničář, Foesie, Revue Prostor, Klacek, Veronika, H7O a Divadelní revue. V roce 2023 zvítěžila v Literární soutěži Jiřího Červenky. Je členkou zvukového tělesa údk.

Klára Černá & Dorothea Dobešová

Dorothea Dobešová

Deník neplodných dní

Zajímalo by mě, jestli je to pocit archetypální: totiž taková ta tajná, skrytá touha zjistit, že je člověk neplodný.

A to se pak dívím, že nemůžu psát.

+
1. ledna těsně před půlnocí čtu z notebooku, obrazovka září do temnělého pokoje a neúnavně těličko můry se dobývá dovnitř do textu. Je to pohled tesklivý, můra se snaží číst. Krouží kolem počítače a snaží se o text v něm ohrát. Kéž by raději mířila k zářivce. Spálit se o souvětí je násobně zdouhavější, i když neméně zaručená smrt. Nepřeju jí to. Co hůř: sama se přes její křídélka špatně orientuju v textu.

+
13. ledna: Občas ji přepadne myšlenka na výplňková slova: fascinují ji. Slova k zaplnění pauz, slova k získání času na přemýšlení, slova k zjemnění sdělení. Slova k ničemu, a přitom tak univerzální. Představuje si je jako opravdovou výplň, takovou masu tkání, zkrátka hmatatelný materiál. Hlázky jako čerstvě umíchaná malta. Jen se jimi neplní mezery mezi cihlami, ale lidé. Kůže člověka je při správném úhlu a světle občas průsvitná, a tak na kratičké chvíle dokáže i u cizích zahlédnout, co je asi tak uvnitř.

Při jízdě vlakem pokoutně poslouchá cizí rozhovory a přiřazuje: támhle sedí jedno teda vedle jednoho jakoby, za nimi klasická dvojčka vlastního a prostěho.

Matka je taky vlastňařka, otec mručí: samé mm a ehm, když neví, nebo si nemůže vzpomenout. A jí samotnou zaplňuje jedno velké prostě.

Možná, že každý člověk postupně prorůstá se svým výplňkovým slovem.

+
5. února: Do deseti hodin musíte napsat knihu, křičí na mě hlas v prázdné bílé místnosti: jinak vám usekáme všechny prsty. Tady tužka a papír a pište.
Budím se zpocená, ve tmě kontroluju ruce.

+
2. března: Přichází vzpomínka, sama neví odkud, musela být zaseklá hodně hluboko: dvě dívky: sedm a sedm a půl roku. Dívky výskají – pod trampolínou vyhrabaly žízalu. První děvčátko ji drží za masité tělo, měkká tkáň visí mezi prsty. Druhé zkoumá její krk. Je plná jedu – vidíš ten fialový pásek? Nádor jako hrom! Prsten plný hnisu. Je nutné ho vyříznout, vypreparovat, hnis vysát a všechno sešít zase zpět.

Starší z dívek se tedy rozhoduje pro operaci. Zídka u stodoly postačí jako operační sál, slunko posvítí namísto lékařských lamp.

Proces začíná, to se nejdřív ten růžový váleček masa rozválí v písku, a pak – tady, koukej, kamínek s ostrou hranou. Nasaď si roušku a řízní, sestro. Mladší se nechce: žízala dýchá, žízala roste před očima. Tumáš, sestro, vezmi ten kámen a proved' nutné. Žízala dýchá, žízala roste před očima – ne, to zkrátka nejde, opravdu to nejde.

Ale děvče trvá na svém, a tak té mladší na jednu cosi vede ruku a udělá tah.

Dvě dívky: sedm a sedm a půl roku, kámen a žízala na dvě půlky. Ještě se kroutí. Zahradou smrdí kopřivy.

+
14. března: Paní ve stánku s pečivem mi podává vínový šáteček a chválí účes; děkuji, jste

milá, zamyšleně vkládám pečivo do úst. To jsem, ale taky umím být pěkná svině, směje se a jiskří jí oči. Odcházím na zastávku, ukušu šáteček, přemýšlím, závidím té paní úplně všechno.

+
27. dubna: Rozhodnu se péct: obleču si zástěru, rozklepnu vajíčka, naměřím mouku. Umíchám těsto tak, jak mě to učila matka, rozválím ho válečkem a pak... pak ho do sebe po kouskách celé nasoukám. Veškerou tu syrovou vlhkou cukernatou hmotu rozkoušu a sním. Miluji texturu těsta, zbožňuji hrudky mouky visící z brady, chci si stírat žloutek z očí. Slavím: Jsem dospělá, jsem tak nádherně dospělá!

+
2. května: Na přechodu mě z ničeho nic napadne: Pokud tu posranou knihu nenapišeš, umře ti máma. Nemůžu se toho zbavit. Ani když přejdu na chodník, dojdu k domu a odemknu – nezmizí to.

+
13. května: Občas přese mě přejde závan čehosi kloudného. Jakýsi tata-tata rytmus, slovo nebo motiv, které se mi zakousne do kůže a saje mi krev. Občas někde venku zazní věta, a pokud se podaří ji tvrdě vytrhnout z půdy, i s jejími pevnými silnými kořeny, drnčí mi v hlavě. Ale nejde to. Najednou se to urazí a je to pryč. Utrženo bez kořenů.

+
2. června: „Honem!“ Jaroslav křičí ze zahrady a budí mě z nedělního spánku. „Honem, honem!“ Rozráží dveře, sprintuje do domu, kocour se ho lekne. „Bože, co se děje?“ Roze-spale volám a sedám si na posteli.

„Smetáček! Lopatku! Krásné dobré ráno stínky a broučci!“

Jaroslav vybíhá na terasu, zamete havěť na lopatku a odnáší ji na hromadu suchého listí v rohu zahrady. Teprve pak se uklidňuje a s bušícím srdcem si sedá na lavičku. Jaroslav nevěří v Boha, věří v posvátnou kompostaci. Neděle započala.

+
15. června: V odpoledních hodinách pláče na pláži, rozečetla Nabokova a žárlivostí na žár jeho slov se sama upekla. Matka ji sbírá

z šedavých kamínků a násilím cpe do zpěných krajek moře, aby si ochladila tělo a vrátila se zase zpátky na zem. Ano, ještě čelo si namoč a neblbni.

Navečer se částečně uklidila nad obří porci vychlazeného lososa. V takových momentech jí její kletba nepřipadá tak hrozná, možná by i dokázala zapomenout na svoje usmolená trápeníčka. Ale v tom ji mezi sousty na rohu ulice zaujme tančící muž. Má tmavou pleť, na nohou lehké sandálky. Kroutí se a vlní, ale úplně jiným způsobem, než se kdy kdo kroutil a vlnil – tančí jako mech, tančí jako ryba válečnice. Prsty si poklepává na temeno hlavy, jako by si z ní setřásal nános krusty, a vzápětí jimi prohrabává vzduch. V tom přímořském městě se stává jakýmsi posvátným hlídačem nočních pedestriánů. Přichází policista, měří si muže pohledem a nahání ho po ulici, ale on se od něj pozadu snaží odtancovat v dál. Nevidí ho, dívá se někam do prostoru za něj, do zvířecího nekonečna. A nyní už není pochyb, muž je pod vlivem nějaké drogy, ne pod vlivem ducha městské krajiny. Kouzlo pomíjí, světlo z lamp se najednou zdá příliš ostré a příliš modré, znovu se nacházíme v turistickém letovisku. Ani racek, který opodál odlétá, není už rackem, ale obyčejným holubem. Četník bez sebemenší snahy dohání tanečnicka, nasazuje mu pouta a odvádí ho boční cestou. Ulicí vane zápach ryb, někdo si natáčí scénu na telefon a dívka trpitelka si povzdechne, protože na chvíli uvidí takový moment ve své sbírce – ale pak zesmutní, jelikož mu nedokáže vymyslet narativ. Druhého dne jej přece jen přidává do svého seznamu neplodných dní, čímž ze sebe alespoň trochu stíná tíhu neschopnosti a znovu se vrhá do vln. Na dece leží Nabokov.

+
14. července: Je pátek večer a s Jaroslavem loupeme ořechy. Přepravka je jich plná, dřevěné plody vykukují z dř v plastu a přetékají na podlahu.

Jaroslav sedí v tureckém sedu a nůž jemně zasouvá do ořechových štěrbin. Je opatrný, ruce má odjakživa jemnocitné. Trik s nožem ho prý naučila babička. Pod jeho rukou ořechy oddaně praskají, on je rozkládá jako obrácenou skládačku na dřevěné částice.

To se takhle vezme dřevěná kulička a musí se najít správný konec se zčernalými rezidui vnějšího zeleného obalu. Právě tam se

strčí špička nože a pak – a to je důležité – se obě půlky skořápky neodtrhnou, jen jemně odsunou. Pouze díky tomu se ořech nerozpadne na padrt, ale zůstane celý. Pak se vysune ta placatá křehká dřevina, tenký svitek mezi čtvrtkami ořechového srdce, ten proklad, přírodní karton – a ořech zůstane celý. Jako neporušený plž.

Sedím roztažená, v ruce mám louskáček a s každým ořechem vyrobím ohňostroj skořápek.

Skořepiny létají po kuchyni a zabodávají se do nábytku. Ořechy se drolí.

Dřevěné placičky připomínají Rorschachovy testy: Co je podle tebe tenhle? To je mozková blána. To je kulaté mračno. To je motýl, kdyby motýlí křídla byla trojrozměrná.

Louskáme, otvíráme, vyjímáme dřevité výrůstky. Křupeme, objevujeme, protlačujeme kolena do podlahy.

Až najednou – bytelné prasknutí. Jedna ze skořápek skrývá narudlé maso, ořechové tělo, které se nedopeklo. Jaroslav rozkouše jednu půlku, já druhou.

+
17. července: Tak co, říká mi pisklavý hlásek. Už něco máš? Že nemáš? A co máma? Jsi si jistá, že...? Volám matce. Co se děje, může ti zavolat za chvílku? Matka je zrovna ve vaně a čte si. Nevadilo by mi, kdyby mi zavolala třeba za... – strašlivě nahlas polykám úlevou.

+
28. července: Úleva. Dneska se nic nechte ani nepíše. Třídí místo toho papír v kotelně: noviny, ruličky toaletních papírů, staré pohledy. Médium papíru je tak intimní, když neslouží knihám. Papír pořád pracuje a nemůže si odpočinout.

+
25. srpna to říkám matce: Mami, mám takový jedno malinký prokletí. Bojím se, že když to nenapišu, něco se ti stane. Máma se směje a říká jenom: to nevadí, holčičko, bláznivý jsme občas všichni. Dáš si kafe? Líbám ji na tváře. Voní.

+
1. září: Baví ji sedět v knihovně a nečíst. Kurzorem myši donekonečna vyhledávat knihy, které momentálně nejsou dostupné. Usadit se v červeném křesílku a pozorovat čtenáře. Náléhavě dýchat. Přesunout se do oddělení poezie a dokolečka přepočítávat počet lamp na stropě. Rmoutit se, usmívat se, něco žvýkat. Vyvalovat se na podlouhlých matných stolech, natáčet si vlasy na malíček a spát. Zabírat nevkusně moc místa. To aby se jindy mohlo psát.

Dvojstranu připravil **Petr Borkovec**.



Ilustrace Martina Horáková

Dorothea Dobešová (nar. 2002) studuje 2. ročník Literární tvorby na VŠKK. Věnuje se graficky stylizované fotografii. Publikovala v Respektu a v revue Listy. „Zatím především obdivuju texty jiných,“ dodává.

11. 3. – 24. 5. 2026

Terapie venkovem Countryside Therapy



Vladimír Drápal, Jakub Dvořák & Michaela Nováková,
Šárka Janeba, Barbora Lungová, Bedřich Mrkva,
Filip Nádvořník, Anna Treterová, Barbora Vovsová
www.dum-umeni.cz



Literární procházky A2

#2 Bunkry, strašidla a bratři Čapkové

S JAKUBEM VANIČKEM, MICHALEM ŠPÍNOU
a PETREM ŠMÍDEM.



25. dubna 2026
Malé Svatoňovice

Více informací a prodej vstupenek



a www.eshop.advojka.cz



PRAHA
PRAHA
PRAHA

Kultura v Městské knihovně v Praze

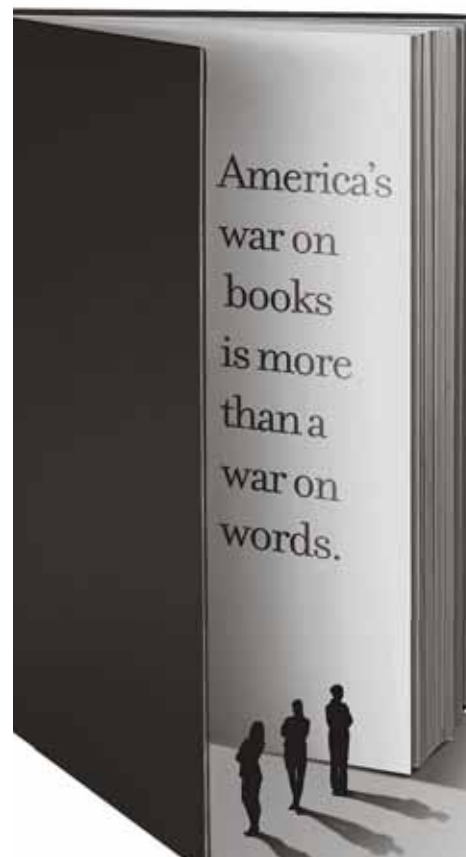
Městská
knihovna
v Praze

PRAHA
PRAHA
PRAHA

15. 4. v 19.00
Baťa – co dokázal
a co zanechal

21. 4. v 15.15
The Librarians
– film

27. 4. v 19.00
Identita hudby



Více na
mlp.cz/akce



Ústřední knihovna,
Mariánské nám. 1, Praha 1

Boty do lesa, nebo proti lesu?

Pohorky z Decathlonu mohou stát za odlesňováním Brazílie

Francouzský prodejce sportovního vybavení Decathlon a jeho pohorky Quechua se těší velké oblibě i v Česku. Podle zjištění novinářů z investigativních platform Disclose a Follow the Money nejspíš pochází kůže používaná k jejich výrobě z nelegálně odlesňovaných oblastí v Brazílii.

PIERRE LEIBOVICI
YARA VAN HEUGTEN

Boty Quechua řady NH500 se na fotkách vyjmají ze všech úhlů – ať už na okraji lesa, kamenité cestě, nebo lávce nad řekou. Mezi přednostmi modelu se svrškem vyrobeným z devadesáti procent z „hovězí lícové usně“ se v turistickém oddělení ústředního obchodu Decathlon v severofrancouzském Villeneuve d’Ascq zdůrazňuje „přilnavost, tlumení došlapu, nepromokavost“. Nic dalšího k materiálu reklama nedodává. Na štítku je sice uvedeno místo výroby – „Made in Vietnam“ –, nic však neprozrazuje, odkud Decathlonem využívaná surovina pochází.

Na základě porovnání interních dokumentů prodejce sportovního zboží s celními údaji investigativní novináři z francouzského webu Disclose a nizozemské platformy Follow the Money zjistili, že hovězí kůže používaná na výrobu pohorek Quechua pravděpodobně pochází z nelegálně odlesňovaných oblastí v Brazílii. V zemi s jednou z nejvyšších koncentrací biodiverzity na planetě je rozšiřování chovu skotu hlavním faktorem způsobujícím odlesňování, přičemž zdaleka předčí pěstování sóji, palmy olejné nebo kakaa. Investigace ukázala, že brazilský gigant v oblasti chovu hovězího dobytka, jenž byl za nelegální odlesňování již vícekrát trestán, prodává kůži strategickému dodavateli společnosti Decathlon.

Tímto mezičlánkem je vietnamská koželužna Tong Hong. Podle bývalého zaměstnance vedení francouzského nadnárodního koncernu jde dokonce o „hlavního asijského dodavatele kůže ve výrobním řetězci Decathlonu“. Informaci potvrzuje i interní seznam subdodavatelů firmy, který má Disclose k dispozici. Tong Hong na něm figuruje jako „významný dodavatel“.

Made in Vietnam?

Koželužna Tong Hong vznikla v roce 2005 v souvislosti s boomem obuvnického průmyslu ve Vietnamu. V hale na periferii Ho Či Minova Města dělníci hovězí usně ošetřují chemikáliemi, čímž vznikají různé varianty, jako je semiš či polosyntetická kůže. Ty pak skupuje Decathlon a odesílá je k místním výrobcům obuvi – tedy do dvou největších obuvnických továren dodávajících obuv francouzskému prodejci, vzdálených jen zhruba čtyřicet kilometrů od koželužny.

První z nich, Thai Binh, je vůbec nejvýznamnějším obchodním partnerem francouzské značky. Podle seznamu dodavatelů od ní Decathlon v roce 2022 nakoupil zboží za více než 326 milionů eur, včetně známých kožených pohorek NH500, což potvrzuje i výpis z interní logistické databáze firmy.

Druhým důležitým odběratelem koželužny Tong Hong je podnik Pou Chen. Od něj si Decathlon v roce 2022 objednal obuv za 106 milionů eur – jedná se o jeho šestého

největšího světového dodavatele. I z této obří továrny pocházejí některé oblíbené modely značky Quechua, například boty MH100, vyráběné z dvaceti procent z hovězí stípenky.

Tajemné dodávky kůže

Firma Decathlon, koželužna Tong Hong, a dokonce ani vietnamští výrobci na dotazy ohledně původu kůže užívané pro výrobu bot Quechua neodpověděli. Indicii však poskytl bývalý vedoucí zaměstnanec Decathlonu, s nímž se redaktori Disclose setkali v roce 2023. „Brazilský skot je většího vzrůstu než ten asijský, takže kůže jsou dvakrát až třikrát větší. Dochází tak k menšímu plýtvání, čímž dosáhnete vyšší marže,“ vysvětluje znalec dodavatelských řetězců. Podle něj by tedy z úsporných důvodů bylo v zájmu koželužny Tong Hong nakupovat právě brazilskou kůži. Platí to i pro jejího francouzského partnera, který si na srážení nákladů potrpí, jak ukázaly investigace Disclose ohledně dodavatelů z Bangladéše a Číny.

Celní údaje analyzované oběma redakcemi informaci od někdejšího zaměstnance Decathlonu potvrzují. S jedenácti tisíci dodanými tunami je Brazílie s přehledem nejdůležitější dodavatelskou zemí koželužny Tong Hong. Bezmála polovina – pět tisíc sto tun – jí odeslala záhadná společnost nazvaná Chief Movement se sídlem v Hongkongu, megalopoli nepřiliš známé chovem hovězího dobytka. Ve skutečnosti je firma bílým koněm využívaným světovou jedničkou ve zpracovávání skotu, masokombinátem JBS, k diskrétnímu odbytu svého zboží. Což této společnosti zapojené do nelegálního odlesňování v Brazílii samozřejmě přijde vhod.

Chemická deforestace v Brazílii

Společnost JBS vysílá své zboží do Vietnamu z brazilského přístavu Santos jižně od São Paula. Například v roce 2023 nákladní loď pronajatá brazilským masokombinátem vezla koželužně Tong Hong devadesát palet hovězích kůží. O pár týdnů dříve se přitom JBS podílela na velkolepém odlesňovacím zátahu na Mato Grosso, dosud největším, jaký tento brazilský stát kdy zaznamenal.

V Pantanalu, nejrozsáhlejší mokřadu světa, tisícům stromů zbělela kůra. Přišly i o listy, rozežral je supertoxický herbicid 2,4-D, který je složkou nechvalně proslulého herbicidu Agent Orange, nasazovaného americkou armádou během války ve Vietnamu. Látka využívaná pro masové odlesňování zde byla podle vyšetřování brazilské policie rozprašována z letadla v letech 2022 a 2023. Následně pronikla do vodních toků, čímž trvale zamořila půdu a otráвила místní faunu. Celkem tak bylo zlikvidováno více než jednaosmdesát tisíc hektarů lesa. Jde o osminásobek rozlohy Paříže.

Pachatelem tohoto environmentálního zločinu je statkář Claudecy Oliveira Lemes. Vlastník jedenácti chovů hovězího dobytka v Pantanalu byl v letech 2018 až 2022 za ilegální odlesňování osmkrát potrestán sankcemi. Navzdory úředním embargům farmář posílal svůj skot na porážku do několika různých zařízení v kraji – zejména na jatka masokombinátu JBS, jak dokládají osvědčení pro přepravu zvířat poskytnutá oběma redakcím investigativní platformou Repórter Brasil.

Mezi lety 2018 a 2023 Oliveira Lemes poslal na jatka brazilského masokombinátu 8 639 kusů hovězího dobytka. Tři z nich – v obcích Pedra Preta, Barra do Garças a Campo Grande – se specializují na opracovávání kůží na useň pro obuvnický průmysl. Společnost JBS redakcím odpověděla, že spolupráci s chovatelem po jeho posledním excesu ukončila.

Jeho rozsáhlá odlesňovací akce ovšem není zdaleka první, s níž je společnost JBS spojována. Škodami způsobenými na životním prostředí si od brazilských úřadů ostatně vysloužila řadu pokut dosahujících výše od několika desítek tisíc po miliony eur. Firma tvrdí, že uplatňuje „politiku nulové tolerance vůči ilegálnímu odlesňování, nucené práci, protiprávnímu využívání půdy původního obyvatelstva a porušování (...) embarg chránících životní prostředí“. Opasek si nicméně neutahuje – denně JBS zbourá sedmdesát pět tisíc kusů hovězího dobytka. A nežne se ani do pátrání po možných původcích odlesňování ve svém dodavatelském řetězci.

Znáte své dodavatele?

„S ohledem na objem skupovaného materiálu by Decathlon měl po jatkách vyžadovat, aby ze svých zásobovatelů vyloučila viníky odlesňování,“ říká Alice Thuault, ředitelka neziskové organizace Instituto Centro de Vida, která pomocí satelitů monitoruje lesní porost ve státě Mato Grosso. K tomu by bylo potřeba, aby francouzský prodejce vynaložil úsilí a zjistil si, která jatka mu vlastně surovinu používanou k výrobě obuvi dodávají. „V dodavatelských schématech Decathlonu, která zahrnují dodavatele až do druhé úrovně, společnost JBS vedena není,“ sdělila firma redakci Disclose. Jinými slovy, prodejce sportovního zboží zná své přímé dodavatele – například výrobce obuvi Quechua – a dodavatele svých přímých dodavatelů, jako je koželužna Tong Hong. Dál už však nedohlédne, zatímco jiné značky, třeba Lacoste, zveřejňují soupis svých dodavatelů až do čtvrté úrovně.

V reakci na odhalení redakcí Disclose a Follow the Money společnost Decathlon zdůrazňuje „svůj závazek v boji proti odlesňování v rámci celého svého hodnotového řetězce“. Jako důkaz svého snažení předložila kopii závazného prohlášení, které dala podepsat představitelům společnosti Tong Hong v únoru 2024. V něm se píše, že „Decathlon odmítá, aby jeho dodavatelé dodávali kůži pocházející z chovů spojených s odlesňováním“, a žádá je, aby „uváděli původ použité kůže (...) a na požádání k němu poskytli dokumentaci“. Politika francouzské značky v boji proti odlesňování tedy spočívá v tomto jednostránkovém dokumentu. K žádným systematickým kontrolám nedochází, a to ani ve vietnamské koželužně, která tak ráda nakupuje hovězí kůže pocházející od environmentálního zločince. A rozpaky budí i Decathlonem zmíněná „dokumentace na vyžádání“: podle auditu Leather Working Group, federace zpracovatelů kůže, je firma Tong Hong schopna uvést jatka, která jí kůži prodala, pouze ve čtrnácti procentech případů. Autor a autorka jsou investigativní novináři.

Z francouzského originálu **Decathlon : Les chaussures Quechua fabriquées par des sous-traitants liés à la déforestation au Brésil**, publikovaného na webu Disclose.org (8. února 2025), přeložila **Petra Zikmundová**. Redakčně upraveno.



Decathlon má téměř dva tisíce prodejen v 79 zemích světa, z toho 27 v Česku. Foto Maksym Kozlenko (CC-BY-SA-4.0)

Rizika uctívání velikánů

150 let od narození Tomáše Bati



V září 1922 snížil Bata ceny na polovinu a doprovodil to masivní reklamní kampaní

Příběh obuvnického giganta ze Zlína nutně svádí jeho vypravěče k interpretační hagiografii. Ani nesporný úspěch Tomáše Bati se ale neobešel bez krizí a měl své stinné stránky, na něž se často zapomíná. Jaká varování nám vyprávění o jednom úspěšném podnikání předkládá?

JAKUB RÁKOSNÍK

Třetího dubna oslavíme 150. výročí narození Tomáše Bati. Asi nikdo – bez ohledu na to, zda jej nahlíží pozitivně, či hledá na jeho podnikatelském projektu šmouhy – nepochybuje o tom, že šlo o pozoruhodnou postavu. To ostatně dlouhodobě dosvědčují i domácí průzkumy veřejného mínění. Obliba Karla IV., TGM nebo Karla Gotta sice Baťa stabilně nedosahuje, ale již v anketě Největší Čech, kterou v roce 2005 organizovala Česká televize, se umístil na solidním jednadvacátém místě. Ani v pozdějších výzkumech, organizovaných především Centrem pro výzkum veřejného mínění, na tom nebyl zrovna špatně, byť se do první desítky nikdy nedostal. Člověk z podnikatelského sektoru v těchto žebříčcích nicméně působí jako solitér, protože místa zde zásadně obsazují osobnosti z oblasti politiky, kultury a sportu. V české paměti tedy zůstává postavou mimořádnou a stěží budeme mezi rodilými Čechy hledat někoho, kdo jeho jméno nikdy nezaslechl a komu okamžitě nenaskočí spojitost s podnikáním a obuví.

Jen krůček k neúspěchu

Batův příběh není o lineárním vzestupu a úspěchu. O jeho vizionářství, houževnatosti a cílevědomosti není třeba pochybovat. Přinejmenším dvakrát během své podnikatelské kariéry se ovšem ocitl jen krůček

od krachu. Co způsobilo, že nakonec obstál, a jakou roli v tom sehrála náhoda a štěstí, nebo spíše důslednost, nikdy nebudeme schopni posoudit. Ostatně rozhodují výsledky. Obě kolizní situace dokázal nejen překonat, ale ještě je obrátil ve svůj prospěch.

Temnou dobu zažil nejprve v letech 1906 až 1908. Tehdy již měl za sebou cestu do Ameriky, kde se utvrdil v názoru, že cesta vpřed vede skrze masivní zvýšení produktivity práce. Pokuty za nekvalitní výrobky spolu s dalšími disciplinačními postupy pochopitelně zvyšovaly napětí mezi podnikovým vedením a zaměstnanci. Když propukl spor mezi Baťou a obuvnickými odbory o propuštění jednoho zaměstnance podrývajícího odborářskou solidaritu, kterého se podnikatel zastal, organizovaní dělníci vstoupili do stávky. Odbory měly v rukou trumfy. Ovládaly zapracované dělnictvo a v okolí byl dostatek obuvnických podniků, které by po něm v případě neúspěchu sáhly. Paličatý Baťa však odmítl vyjednávat. A dokonce odmítl vzít zpět dělníky, kteří se do stávky zapojili. Stávka trvala čtyři měsíce, a když měli všichni zúčastnění nové zaměstnání jinde, byla v tichosti ukončena. Baťa byl nucen najmout vesničany z okolí, kteří postrádali zkušenosti, takže firma dočasně utrpěla, pokud jde o kvalitu, produktivitu i zisk. Trvalo celý rok, než začala hospodářská čísla naznačovat zlepšení. Továrník si ovšem ze stávky odnesl klíčové poučení, že odbory nemají v podniku co dělat. A u tohoto přesvědčení zůstal po zbytek svého života.

V té době se na něj již valily další dvě potenciální katastrofy. Ve zlém se rozešel se svým dlouholetým společníkem Františkem Štěpánkem, kterého nakonec musel štědře vyplatit, což stálo firmu zhruba šestinu jejího jmění. A do třetice všeho zlého pak v červnu 1908 zemřel na tuberkulózu Batův starší bratr Antonín, který byl původně držitelem výrobní koncese a jako starší ze sourozenců zpočátku v jejich podnikání i dominoval.

Odpovědný kapitalismus?

Podruhé se – tehdy již mocné – Baťovo impérium otřásl v základech v roce 1922. Deflační politika vlády tlačila dolů poptávku a s ní i ceny. Ve skladech zůstávalo neprodané zboží a v republice rychle rostla nezaměstnanost. Přitom obživa téměř půlky obyvatel Zlína již závisela na Baťovi. Tehdy se rozhodl k potenciálně sebevražednému kroku. V září 1922 snížil ceny na polovinu a doprovodil to masivní reklamou: plakáty s nápisem Baťa a mohutnou pěstí, která drtí drahotu. Prodej se rozběhl a tato akce vstoupila do dějin marketingových úspěchů.

Historici, kteří usilují o nestranný výklad namísto hagiografických legend, přiznávají, že Batův úspěch měl i své stinné stránky. Například Ondřej Ševeček v roce 2023 konstatoval, že „vedení nejednalo vždy v rukavičkách, zejména pokud se firemním záměrem něco postavilo do cesty“. Stačí si prolísto- vat dobové zprávy z kontrol živnostenských inspektorů o nedostatcích bezpečnosti práce z počátku dvacátých let: „věnuje se ochraně dělnictva ze strany technické správy závodu příliš malá, ba v některých politováníhodných případech téměř žádná péče“.

V dlouhodobé perspektivě ovšem odírání zaměstnanců nebylo intencí baťovského managementu. Ten byl veden fordovskou ideologií: vysoká masová produkce, vysoké mzdy, vysoká masová spotřeba. V literatuře se někdy v souvislosti s tímto způsobem řízení, které Baťa zformoval během dvacátých let, objevuje pojem „odpovědný kapitalismus“. Nikoli neprávem se Baťa v roce 1931 holedbal, že ochotně a rád plní úkoly sociální, které by jinak měl zastávat stát či územní

samospráva, protože chce „zvýšiti a zajistiti co nejvíce prosperitu kraje, v němž pracujeme – země, z níž čerpáme své síly, a státu, který jest základnou našeho podnikání“. Za taková slova nelze sklidit nic než pochvalu. A přesto v nich lze najít problém. Problém, který navíc s Baťou ani přímo nesouvisí. A je zásadní, protože se týká nás všech. Tehdy úplně stejně jako dnes.

Svůdný lesk dobrého pána

Osvícená diktatura by pravděpodobně mohla být neefektivnějším systémem vládnutí. Dobrý pastýř stáda myslící na blaho celku se nemusí zdržovat vyjednáváním se zájmovými skupinami, nemusí brát ohled na veřejné mínění a může konat pro dobro obce. Problém ovšem spočívá v tom, že každá moc korumpuje a moc absolutní korumpuje absolutně, jak již dávno pravil baron John Acton. Navíc v pluralistické moderní společnosti se obecný zájem hledá čím dál nesnadněji. A v neposlední řadě i dobromyslný osvícený vladař je smrtelný a zajistit stejně osvíceného nástupce bývá skutečný oříšek. Proto se spolehlivěji jeví systém brzd a protiváh a těžkopádné utváření vůle skrze procedurální demokracii.

Obraz Tomáše Bati svádí k podobnému snění o dobrém pastýři. Jaké mohlo být meziválečné Československo, kdyby nejen Zlín, ale každé okresní město mělo svého Baťu? Podstatné je, že nemělo. A možná to není taková škoda, jak by se na první pohled mohlo zdát. V osobnostech tohoto druhu se totiž pro společnost skrývá i značné riziko. Baťa nejenže vytvořil obří nadnárodní kolos, ale po vítězství v obecních volbách 1923 ovládl radnici a na dlouhou dobu se stal i svrchovaným pánem Zlína, aby se nemusel potýkat s případným odporem samosprávy. Pak už snadno Zlín přizpůsobil své vizi moderního města organizovaného kolem jeho továrního srdce. Podnikem byl organizován i život jeho zaměstnanců, a to nejen v pracovní době, ale také po ní. Možná, že kdyby Baťovi bylo dopráno více času, vžilo by se pořekadlo: Co je dobré pro Baťu, je dobré i pro Československo (viz slavný – a překroucený – výrok Charlese E. Wilsona, generálního ředitele General Motors, z padesátých let).

A právě v tom tkví historické varování. Pokud společenský systém umožňuje koncentrovat takovou moc v rukou člověku dobremu, nepochybně to umožní i člověku zlému. Proto by jubilea významných velikánů neměla být jen oslavou jejich činů, nýbrž i zamyšlením nad rizikovými nedostatky systému, jenž je nechal vyrůst.

Před deseti, možná patnácti lety jsem kde si na sociálních sítích zahlédl povzdech, jaké máme štěstí, že šéfové největších technologických gigantů jsou v podstatě hodní a k systému loajální kluci. A jak by nám mohlo být zle, kdyby takoví nebyli. Pousmál jsem se a zasunul informaci kamsi hluboko do nevědomí jako nepotřebnou. Zůstala tam až do chvíle, kdy jsem při loňské inauguraci současného amerického prezidenta jednoho z nich spatřil s ostentativně zdviženou pravicí – aby to každý viděl a nikdo nepochyboval.

Autor je historik.

Boty do roboty

Práce, kůže a kolonialismus v Třebíči v 19. a 20. století

Obuvnický průmysl je v Česku spojován hlavně se Zlínem. Ještě před ním ale kralovala botám Třebíč, která se prostřednictvím kožedělné výroby zapojila do kolonialismu a podílela se na vzniku globálního kapitalismu. Jak se to odrazilo v radikalitě tamního dělnictva?

BOLESLAV ŠMEJKAL

Boty jsou jednou ze základních materiálních potřeb, která nám umožňuje se pohodlně pohybovat. Mnoho bot se vyrábělo a některé stále vyrábějí i na českém území. Produkce obuvi prudce vzrostla v druhé polovině 19. a první polovině 20. století a její výzkum nás může poučit o charakteru industrializace a modernizace českých zemí, o životech a bojích zdejšího dělnictva i napojení těchto procesů na koloniální svět a vznikající svět globálního kapitalismu.

Z dílny továrna

Jedním z největších center výroby bot v českých zemích, ale i v celém Rakousku byla Třebíč. Stávat se jím začala už v 18. století díky armádním zakázkám. V průběhu 19. století se pak pod vlivem industrializace, liberalizace a nástupu kapitalismu velká většina obuvnických a koželužských mistrů proletarizovala – na konci 19. století bylo v Třebíči 2 500 proletarizovaných obuvníků, zvaných štukmajstři. Několika rodinám se však podařilo přeměnit své dílny na továrny. Největší z nich byla továrna firmy Carl Budischowsky. Budischowští byli původně koželužští mistři, kterým se během 19. století podařilo vybudovat jednu z největších kožedělných a obuvnických továren v Rakousku a na jeho konci si zajistit v podstatě monopol na dodávky pro rakouskou armádu. Firma exportovala i do zahraničí a během válek na Balkáně v sedmdesátých letech dodávala všem zúčastněným stranám.

Postavení trebičské firmy bylo umožněno náskokem v zavádění strojního vybavení a nových technologií. Nejzásadnější pak byla inovace spočívající v chemickém činění kůží na počátku osmdesátých let 19. století. Kůže se tradičně činila pomocí namáčení v roztoku z třísly, tedy rozemleté kůry. Chemický postup dokázal zkrátit dobu potřebnou k výrobě kůže z měsíců na dny a tím zásadně akcelarovat výrobu. Zrychlila se však také míra znečištění. Jedním z nejpoužívanějších chemických činidel byly zdraví nebezpečné karcinogenní sloučeniny chromu. Takto vzpomínal na trebičský průmysl a jeho roli při znečišťování města Vítězslav Nezval ve svých pamětech: „V Borovině u Třebíče v nejnádhernější přírodě se nedalo jít, aniž člověk tiskl k nosu kapesník. Zdálo se, že i z borovinského potůčku se šíří hrozný zápach schnoucích kůží, které tu byly zpracovávány. Obuvnický průmysl v Třebíči byl tehdy patrně bez konkurence, takže kapitalismus zde byl víc na očích všech než jinde.“

Není to náš problém

Při promýšlení industrializace českých zemí 19. století nejsou pravděpodobně vztahy s koloniálním a kolonizovaným světem to první, co člověku přijde na mysl. I při dnešních debatách o migraci, spravedlivé ekologické transformaci či vztazích mezi globálním Severem a Jihem se v české společnosti objevují názory zdůrazňující, že české země neměly s kolonialismem nic společného, a tedy že řešení jeho následků není náš problém. Příběh firmy Carl Budischowsky a jejího hlubokého a transformativního napojení na koloniální Indii nám může pomoci osvětlit postavení českých zemí na semiperiferii koloniálního světa i vznikajícího globálního kapitalismu.

Na konci 19. století se Indie stala jedním z největších vývozců surových kůží. Hodnota exportu mezi lety 1860 a 1925 vzrostla čtyřicetkrát, a to v souvislosti se stejným procesem, který stál za vzestupem společnosti Budischowsky – zaváděním chromového činění kůží do výroby. Největšími odběrateli této kůže byly německé a rakouské firmy a všemu dominoval jejich kartel sídlící v Kalkatě. Právě odtamtud a obecně z východní Indie pocházela velká část kůží zpracováváných

tou dobou ve firmě Budischowských. Přineslo to velké změny v indické společnosti, kde je kráva podstatnou částí společnosti považována za posvátné zvíře, a práce s mrtvými kravskými těly a kůžemi byla proto vyhrazena nejnižším kastám.

Tradičně byla kožedělná práce v Indii spojena se skupinou Čamarů. Toto propojení se ještě posílilo vlivem koloniální etnografie a rozvojem kožedělného průmyslu. Až čtvrtina celé populace Čamarů se tak v druhé polovině 19. století přesunula do velkých výrobních center jako Ágra, Kánpur či Kalkata, kde zastávali ty nejprekérnější a nejnáročnější pozice. V Indii bylo prováděno pouze hrubé čištění kůží, samotné činění se dělo v Evropě či v USA. Podle historičky Šahány Bhattáčardží je tento fakt příznakem toho, že indické dělnictvo bylo na nejnižším místě mapy globální dělby práce. V rámci koloniálního systému a myšlení bylo považováno za mnohem méně zručné než to evropské, což bylo podminěno rasistickými představami o vědomostech, dovednostech a kvalitě práce kolonizovaných. Levná indická práce, jež spočívala v hrubém opracování kůže pro export, byla klíčová pro obrovský nárůst kožedělné výroby v Evropě a USA a byla nutně udržována

zkracovala pracovní doba, rostly platy a bylo zavedeno všeobecné volební právo pro muže a další změny.

V tomto procesu plnilo významnou úlohu i trebičské dělnictvo, které se v sedmdesátých letech 19. století začalo organizovat a o dekádu později vstupovat do veřejného prostoru a politiky. Na první oslavu Prvního máje v roce 1890 dokázalo přitáhnout čtyři tisíce lidí z celkových patnácti tisíc obyvatel. Třebíč se stala baštou radikální levice na západní Moravě (z tohoto prostředí vzešel například Bohumír Šmeral). Zejména v rámci obuvnických odborů mělo město vliv i uvnitř celorakouské levice. V meziválečné době se Třebíč po dramatickém zapojení do prosincové generální stávky v roce 1920 stala důležitým centrem Komunistické strany Československa a byla jedním z prvních měst, která měla komunistického starostu. Když v roce 1931 koupil továrnu firmy Carl Budischowsky Tomáš Baťa, postavila se část trebičského dělnictva jeho racionalizačním (a pro Třebíč značně destruktivním) plánům v ulicích.

Radikalismus trebičského dělnictva byl kombinací řady faktorů, od charakteru obuvnického a kožedělného průmyslu (který se podobal prekérní situaci v textilním průmyslu) přes



Foto z knihy Jana Janáka Třebíč – Dějiny města II

ve svém podřízeném postavení rasizovaným „monopolem zručnosti“.

Radikální ševci

Situace středoevropského dělnictva byla sice o něco lepší, za dobrou ji ale označit rozhodně nelze: v trebičských továrnách se běžně pracovalo jedenáct a více hodin, štukmajstři i sedmáct hodin denně, a za velmi nízké mzdy. Proletarizovaní mistři přišli o svoji samostatnost a řemeslnickou identitu. Obuvnické a koželužské dělnictvo bylo ve velké míře postiženo plicními chorobami, o čemž na konci 19. století referoval lékař Max Popper i na základě dat z Třebíče: „Seschlé a rozmělněné chrchle souchotinářské zvedají se s prachem dílny – obuvnické dělnictvo (...) je zamořeno přímo tuberkulosou.“ České dělnictvo však dokázalo alespoň částečně využít svého postavení v systému a svého „monopolu zručnosti“ a vynutit si pomoci organizace, stávek, demonstrací či jen společného vytváření kultury řadu změn a zlepšení své situace. Před první světovou válkou se postupně

periferní pozici Třebíče až po intenzivní vztahy s tehdy velmi radikálním vídeňským dělnictvem. Svou roli však mohla hrát také příslowěčná radikalita ševců, které se věnovali Joan Scott a Eric Hobsbawm v textu *Political Shoemakers* (Politici ševci), publikovaném v roce 1980 v časopise Past & Present. Ševci často zastávali v rámci pracující třídy intelektuální pozici, při práci četli a jejich dílny sloužily jako místa diskusí a setkávání. Jejich řemeslo přitom bylo v mnoha ohledech velmi prekérní. Postava radikálního ševce přežila v kultuře v podstatě dodnes, příkladem je i Rumcajs z pohádek Václava Čtvrťka, původně jičínský švec, který se po konfliktu s vrchností uchýlil ke zbojnictví. „Radikální ševcovství“ se v Třebíči manifestovalo v lidech, jako byl Leopold Pokorný, obuvník, rudý skaut a interbrigadista, který padl ve španělské občanské válce. Do určité míry pak představě radikálního ševce usilujícího o hluboké změny v průmyslu i společnosti odpovídal i Tomáš Baťa. To už byla ale trochu jiná radikalita.

Autor je historik.

Bez bot to (ne)jde

Obutí kvůli lásce, smrti, marnivosti, životu a smutku

Boty se zdají v lidském životě všudypřítomné, i když to pochopitelně neplatí univerzálně. Co nám o nich může vypovědět antropologická perspektiva? Co všechno boty pro lidstvo znamenají a jak tvarují naši identitu?

MARTIN SOUKUP

Obouváme se i zouváme. Jednou z dovedností, kterou ostatní měří naši psychomotorickou vyspělost, je naše zručnost zavázat si tkaničky – pokud tedy nemáte na botách suchý zip či obyčejnou přezku. Pomohou i mokašiny, do nichž se jen pohodlně vklouzne, jak dobře věděli nativní Američané, kteří je vymysleli. My musíme rozlišovat pravou a levou botu, ale středověk to neznal. Bota má spoustu funkcí, může být znakem identity, ale také skrytí před celní kontrolou.

Svět plný bot

Obuv podléhá specializacím. Máme boty společenské, vycházkové i sportovní: cyklistické, běžecké, lezecké, lyžařské, kopačky nebo jarmilky (posledně jmenované ztělesňovaly standardizaci a průměrnost v socialistickém Československu v rámci tělocviku na základních školách). Existuje obuv vojenská či pracovní, ale také papírová, určená na poslední cestu. Jmenovat můžeme také sandály, škrpály, onuce, dřeváky, kanady, bačkory, přezůvky, barefooty, kristusky. I brusle jsou boty a také sněžnice mají k botám blíže než k saním. Pak je zde vše, co k obuvi patří, například náhradní tkaničky, správný vosk, nazouvák (lidově lžíce), ponožky i botníky. Zahrnujeme i méně lichotivé úkazy, třeba žraloka na botě nebo prošoupané boty. Říkáme, že si jsme (anebo nejsme) jistí v kramflecích nebo že něco známe jako své boty.

Lezecké boty mají být o číslo až dvě menší, lotosové střevíčky dokonce o víc, protože standardy krásy v tradiční čínské společnosti

diktovaly, aby dívky a ženy měly malé nožky a kráčely krátkým krokem. Za tím účelem dívkám lámali nohy v nártu, aby se do útlých bot vešly. Zdá se nám to cizí? Proč pak vyprávíme dětem pohádku o Popelce a jejím ztraceném střevíčku, který jí musí padnout? Poslední továrna na lotosové boty v Číně údajně zavřela v roce 2008, protože již neměla dostatek zákaznic, my jsme ovšem na pohádky o drobných střevíčkách nezanevřeli. Pohádky jsou vůbec plné bot, například v pohádce Chytrá horákyňe má dcera chudého sedláka přijít obutá i neobutá.

Známe i boty sedmimílové. Proč zrovna sedmimílové? Nejde o to, že by v nich jeden krok měl délku sedmi mil, spíše tak pěti kilometrů, protože se jedná o starou měrnou jednotku, která vyjadřovala, kolik člověk ujde zhruba za hodinu. Boty si zkrátka nepochybně v příbězích činí, co se jim zamane.

Poslední stopa

Boty ale nejsou častým motivem jen v pohádkách, ale i v románech a filmech. Například v knize Stephena Kinga *Dlouhý pochod* (1979, česky 2005) se skupina mladých mužů vydává na soutěž, kterou může vyhrát jen jeden ze sta účastníků, protože bude jediný přeživší. Bez bot to nejde.

V botách se dá běžet stejně jako před něčím utíkat. Utíkat se může i kvůli lásce. Ukazuje to i snímek *Forrest Gump* (1994): protagonista vypráví svůj příběh, zatímco čeká na autobusové zastávce na lavičce, a neopomenout zmínit pohodlné boty, které dostal od své životní lásky. A ze zkušeností z vietnamské války dobře věděl, jak důležité pro přežití je mít nohy v suchu.

Jsou situace, kdy se bez bot zkrátka neobejdeme. Jednu takovou vzpomíná Lukáš Příbýl v knize rozhovorů *Zapomenuté transparty* (2013). Ličí příběh muže, jenž spolu s dalšími úspěšně dezertoval z nacistického koncentračního tábora. Bohužel při útěku zapomněl v táboře boty, a tak se k nim prostřílel a znovu si vybojoval cestu zpět. Věděl totiž, že bez bot nemá šanci přežít krutou zimu. Ostatní považovali jeho samostatnou



Ilustrace Monika Doležalová

akci za projev ohromné statečnosti, a proto jej v partyzánské skupině nasazovali do nejnebezpečnějších akcí, neboť byl v jejich očích hrdina.

Památník holocaustu v Budapešti – sousoší nazvané *Boty na břehu Dunaje* – je tichým svědectvím smrti. Když lidé říkají, že by rádi umřeli v botách, obvykle tím myslí, že je lepší odejít z tohoto světa v plné síle. Zmínované dílo sestává ze zhruba šedesáti párů litinových bot různých typů a velikostí. Působí to, jako by si je lidé právě sundali a někam odešli. Za druhé světové války fašistická milice skutečně popravovala Židy přímo na břehu Dunaje. Oběti si musely sundat boty, neboť ty se daly zpeněžit. Následně byly zastřeleny, jejich těla skončila v řece a proud je odnesl pryč.

Naboso

Boty o nás zkrátka vypovídají: v jednom známém příběhu má chudas staré ošoupané boty, a když dostane nabídku nových, s díky ji odmítne, protože ty staré už znají všechny

jeho cesty – váží si své minulosti i identity. Jedno z přísloví říká, než někoho odsoudíš, ujdí míli v jeho botách. Takový je i jeden z motivů knihy *Jako zabít ptáčka* (1960, česky 1963) od americké spisovatelky Harper Lee: hlavní hrdinka chodí ráda bosky, protože se cítí svobodně, lépe a pohodlně. Obout boty druhého je jako žít jiný život.

Že bota není jen tak běžná věc, jsem si uvědomil na Papui Nové Guineji, když jsem fandil na jednom z tamních fotbalových zápasů. Zdaleka ne každý z účastníků sportovního utkání měl kopačky, mnozí šli do zápasu bosí. Boty se tam dostaly až v koloniálním období. Archivní zprávy z doby prvních kontaktů mezi Papuánci a kolonizátory říkají, že se Papuánci strachovali o své životy, protože spatřili otisky podrážek na březích řek.

Někdy to ovšem jde i naboso: etiopský maratonský běžec Abebe Bikila v roce 1960 ukázal celému světu, že bez bot se dá dojít (respektive doběhnout) až ke zlaté olympijské medaili. Autor je antropolog.



Věčný odborář ve stínu moci

Životopis Antonína Zápotockého od Michala Stehlíka

V posledních letech se s biografiemi funkcionářů komunistického režimu v době diktatury doslova roztrhl pytel. Aktuálně k nim přibyl i životopis druhého „komunistického prezidenta“, původně odboráře a sociálního demokrata Antonína Zápotockého.

VOJTĚCH ČURDA

Od vydání životopisu Zdeňka Nejedlého od historika Jiřího Křesťana v roce 2013 můžeme v tuzemské historiografii pozorovat vzestup politických biografii osobností spojených se státním socialismem. Pokud jde o československé prezidenty, s dosud nejkomplexnějším dílem přišel v roce 2017 historik Michal Macháček, který se zaměřil na Gustáva Husáka. Osudy Antonína Zápotockého byly tendenčně, nicméně s historicky podloženou faktografií zpracovány v biografii Ludmily Šumberové z roku 1984. Po listopadu 1989 se k Zápotockému přistupovalo s opačným znaménkem. Jako bezskrupulózního cynika moci ho v kolektivní biografii československých prezidentů *Takoví nám vládli* (2003) vykreslil historik Jiří Pernes. Nelichotivý profil Gottwaldova nástupce jako výrazného strůjce politických represí, snažícího se ve strachu ze Stalina plnit moskevské příkazy, přinesli v knize *Gottwaldovi muži* (2004) historik Karel Kaplan a publicista Pavel Kosatík. V pozdější době ožily spory o Zápotockého v různých týkajících se jeho pomníku

se sice v zásadě přidržel chronologické linie, jeho osu však vyličil v jednotlivých kapitolách prostřednictvím rolí, které Zápotocký zastával (odborářský vůdce, spisovatel, člen rodiny, politický vězeň několika režimů). Jinak se však Stehlík ve svém biografickém přístupu od jiných autorů tuzemské historiografie moc neliší. Namísto leckdy neústrojně aplikace termínů sociálních věd na historickou materii přichází se čtenářsky vstřícným textem, který do obecnějších otázek dějin komunistického hnutí příliš nevstupuje.

Jestliže biografické texty o Antonínu Zápotockém z devadesátých let zkoumaly především prezidentův podíl na politických represích, Stehlík jde ke kořenům prezidentova politického přesvědčení. Například v souvislosti s proslulým vánočním projevem z počátku padesátých let, v němž prezident proklamoval nahrazení stávající tradice kultem dědy Mráze, historik poukazuje k dětským zážitkům svého protagonisty, v nichž jeho postoj k vánočním svátkům pramenil. Zápotockého osobnost utvářelo na počát-

oportunismus či příklon k válečnému třeštění. Zápotocký tyto klíčové momenty vlastního života analyzoval i ve své literární tvorbě (dnešními slovy by ji šlo označit za autofikci), která mohla být důkladnějším předmětem Stehlíkovy analýzy.

Zápotocký a mytologie

Síla autorova přístupu se objevuje tam, kde dokáže objevně pracovat s archivními prameny a pokouší se dostat maximě římského dějepisce založené na zachování odstupu od zkoumaných témat. Prezidentův portrét ve svém celku nevyznívá lichotivě, historik se však pokusil rozkrýt i některé negativní mýty, které ulpěly na jeho obraze. K nim patří Zápotockého chování během pobytu v koncentračním táboře v Sachsenhausenu, kde měl údajně týrat nizozemské spoluvězně. Tato obvinění se objevovala na západní straně „železné opony“ již v padesátých letech, znovu pak byla oživena v tuzemských médiích v jedenadvacátém století. Stehlík pro potvrzení „černé legendy“ žádné archivní prameny nenachází a zkouší tak spíše rekonstruovat možné počátky vzniku této fámy. Podobně vyvrací i příběh o údajném Zápotockého chlácholivém projevu před měnovou reformou triapadesátého roku, nebo naopak mýty o prezidentově lidovosti, spojované mylně i s jeho údajným hraním na akordeon.

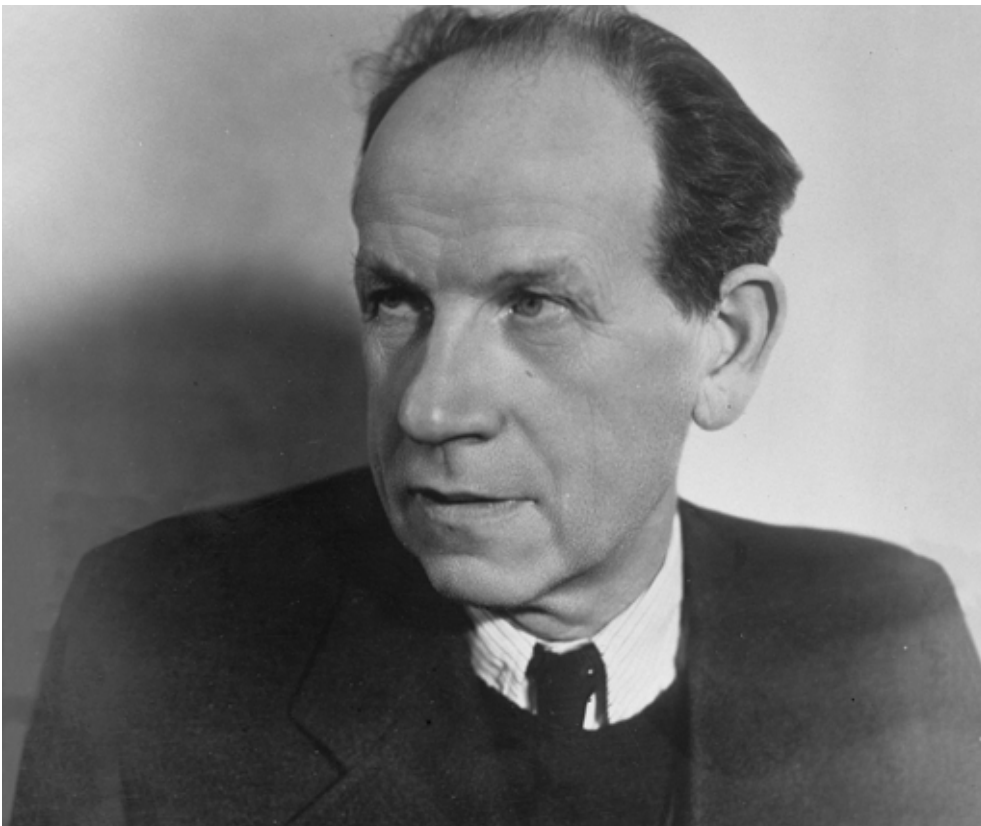
Zápotockého podíl na budování represivního systému v Československu se však Stehlík rozhodně nepokouší retušovat. Zápotocký se ostatně v čele odborů výrazně podílel na jejich glajchšaltaci už v období třetí republiky. Stopovat vnitřní vztah politika k jeho činnosti může být pro historiky ošemetná disciplína. Stehlík dává najevo i údiv na tím, že ani různorodé osobní vězeňské zkušenosti nevedly Zápotockého k větší zdrženlivosti v době, kdy se stal vrcholným funkcionářem státněsocialistického režimu. Tady se však nabízí i opačná úvaha, týkající se radikalizace politických postojů válečnou zkušeností.

Je přitom nepochybné, že jednou z hlavních motivací Zápotockého jednání byl strach z nepředvídatelné Stalinovy politiky, který souvisel i s tím, že jej navzdory loajálnímu vystupování provázela pověst politika zatíženého sociálnědemokratickou minulostí. Ačkoli se Zápotocký výrazně podílel na pádu Rudolfa Slánského a později nahradil Gottwalda v prezidentské funkci, plnou důvěru Moskvy si nikdy nezískal. Samotné archivní materiály pak těžko mohou rozkrýt složité vztahy uvnitř stranického aparátu, protože politické pozice se v atmosféře poznamenané stihomamem rychle proměňovaly. Historik přitom zkoumá i Zápotockého politické manévry v rámci prezidentského úřadu: měl kupříkladu možnost využít institutu amnestie nebo udělení milosti ke zmírnění některých rozsudků z politických procesů. Zatímco amnestie umožnila návrat z vězení části perzekvovaných vrstev dělnictva a rolnictva, v udělení prezidentských milostí postupoval opatrně, kupříkladu v případě své někdejší spolubojovnice Marie Švermové.

Jakkoli se po listopadu 1989 mohlo zdát, že jméno Antonín Zápotocký skončí na „smetišti dějin“, znovu se objevilo nejen ve sporech o zákolanský pomník, ale i v seriálu Roberta Sedláčka a Pavla Kosatíka *České století* (2013), který však nemohl hlouběji postihnout politickou osobnost ani jeho motivace. K vrstevnatějšímu zachycení jeho osudu svou biografií Michal Stehlík nepochybně přispěl. Zápotockého životní a politická dráha jsou nicméně natolik komplexní, že by k nim mohlo vzniknout ještě mnoho dalších příspěvků.

Autor je historik.

Michal Stehlík: Antonín Zápotocký. Příliš mnoho životů. Jota, Brno 2025, 440 stran.



Antonín Zápotocký, 1948. Foto Onbekend / Anefo

ve středočeských Zákolanech, který byl dlouho stranou veřejného zájmu, a proto zůstal v postkomunistických letech zachován. Nejnovějším příspěvkem je kniha Michala Stehlíka s podtitulem *Příliš mnoho životů*. Že je o zpracování životní dráhy druhého poúnorového prezidenta zájem i v mladší části historické obce, potvrzuje mimo jiné skutečnost, že Stehlík při líčení politického zraní svého aktéra vycházel z bakalářské práce Martina Jelínka z roku 2019, která je věnována především Zápotockého působení na Kladensku.

Mezi reformismem a radikální levicí

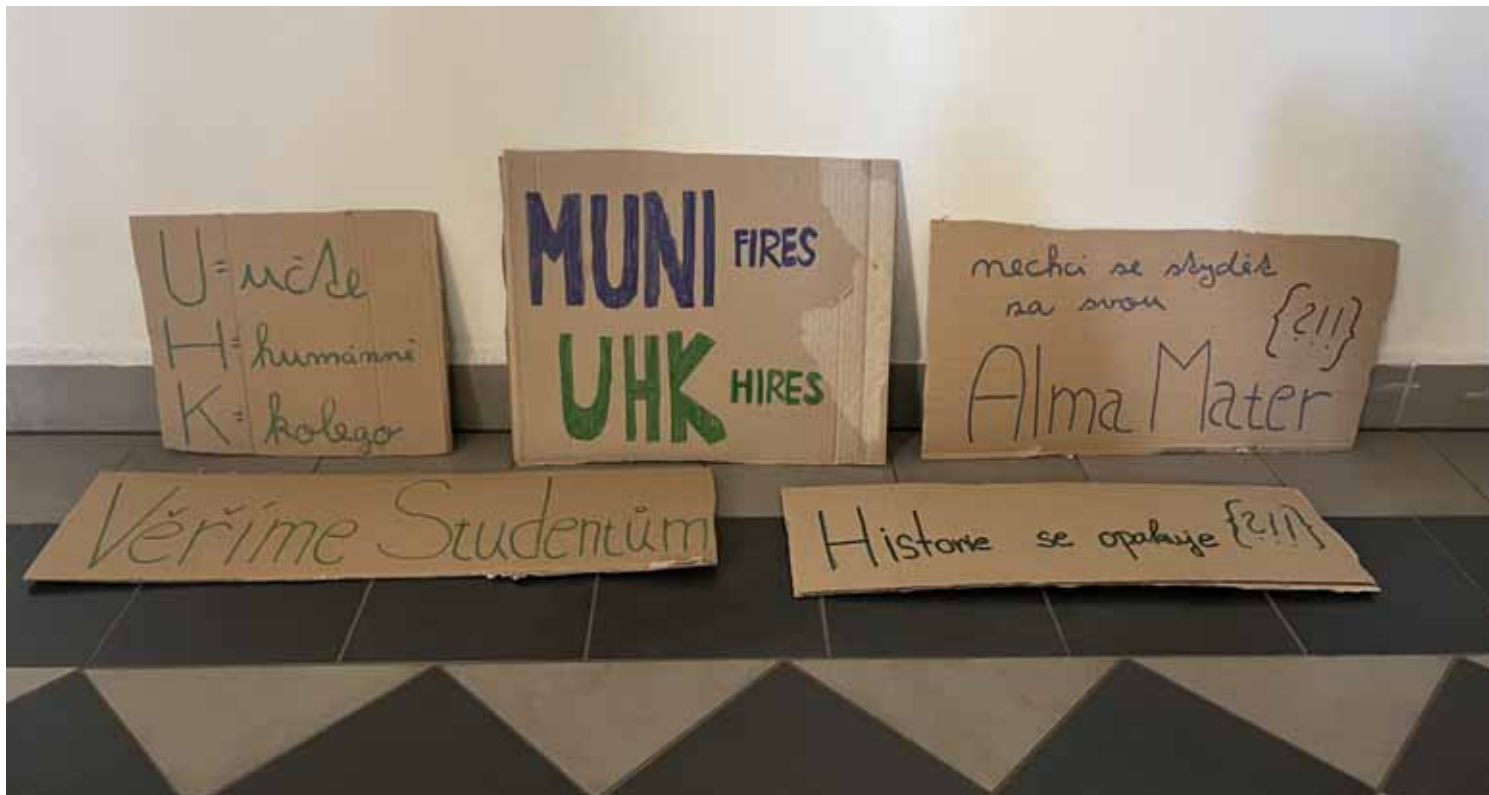
Jakkoli biografie patří k vědním čtenářským žánrům, z řad analyticky orientovaného dějepisce i sociálních věd se jí nezřídka dostávalo kritiky coby neinvenčního a konzervativního typu odborné práce. Nejvýrazněji možnosti zachycení lidského života jako koherentního celku zpochybnil francouzský sociolog Pierre Bourdieu ve slavném eseji *L'illusion biographique* (Biografická iluze, 1986). Biografie socialistických elit v českém prostředí přitom velké metodologické inovace nepřinášejí a předkládají příběhy portrétovaných osobností spíše v duchu akademického pozitivismu. Stehlík nechtěl ve své práci naplnit stereotypní schéma líčení protagonistova životního příběhu „od kolébky po hrob“. V knize

ku 20. století dospívání v prostředí politicky angažované rodiny jednoho ze zakladatelů české sociálnědemokratické strany, zkušenosti z doby bojů za všeobecné volební právo v rámci rakousko-uherského mocnářství, politické perzekuce i zážitky z frontové linie. Rozbouřené období po konci Velké války, kdy se Evropou pod vlivem říjnových událostí v Rusku šířily sociální nepokoje, přispěla podle historika k Zápotockého radikalizaci. Tu umocnilo prostředí proletářského Kladenska, kde získával politické zkušenosti. Stehlík líčí rozchod svého revolučně naladěného protagonisty s reformními osobnostmi z řad starší generace (příkladem je z prezidentovy literární tvorby známý Ludvík Aust), které jej přitom v dospívání výrazně ovlivnily. Limitem Stehlíkova přístupu je však suspenze otázek po hlubším „generačním rozměru“ této roztržky.

Historik Lukáš Fasora popsal v monografii *Stáří k poradě, mládí k boji* (2015) několik dělicích linií těchto sporů. Mladá generace sociální demokracie byla oproti starším druhům kromě antiklerikálního citění prodchnuta i výrazným antimilitarismem, který umocnily zkušenosti z bojišť Velké války. Odtud pramenila idealizace Říjnové revoluce a vnímání Lenina jakožto mírotvůrce, zatímco vůdcům sociální demokracie byl vyčítán

Nepleťte se nám do vedení

Ke kontroverzním praktikám na FF UHK



Pikety studentů z Univerzity Hradec Králové. Foto Marek Pajkrť

Když Deník N přinesl zprávu o přijetí profesora Ivana Folettiho, vyloučeného z Masarykovy univerzity za hrubé porušení etického kodexu, na Univerzitu Hradec Králové, tamní studenty to příliš nepřekvapilo. Na problematický způsob jednání univerzity jsou totiž zvyklí už pár let.

MAREK PAJKRŤ

Koncem února zveřejnil Deník N reportáž o důvodech výpovědi jednoho z předních českých kunsthistoriků Ivana Folettiho z Masarykovy univerzity v Brně. Krátce poté bylo oznámeno, že se zmíněný profesor se svým týmem přesouvá na Filozofickou fakultu Univerzity Hradec Králové, kde má řídit činnost zatím neexistujícího výzkumného centra. Okolnosti jeho přijetí však budí více kontroverzí, než by si on i samotná fakulta přáli. Pozadí příběhu přitom sahá do roku 2024, kdy se zásadně proměnilo vedení historických oborů na této fakultě.

Imaginární spory

V roce 2024 skončilo většině vedoucích na Filozofické fakultě Univerzity Hradec Králové funkční období a bylo nutné vypsát výběrové řízení. Na fakultní úřední desce se však kromě vypsaných vedoucích pozic Katedry pomocných věd historických a archivnictví a Historického ústavu totiž neočekávaně objevilo i výběrové řízení na vedoucí funkci pro obě pracoviště zároveň. Bez předchozí širší konzultace s dotčenými ústavy a bez vědomí Akademického senátu. Děkan posléze na říjnovém senátním zasedání tento krok vysvětlil spory mezi pracovišti, aniž by v reakci na dotazy senátorek a senátorů pojmenoval jediný konkrétní problém. Mezi studenty i akademiky se pak šířila informace, že je výběrové řízení nastaveno na přijetí jednoho konkrétního člověka, a sice Vojtěcha Kesslera, který v té době spravoval Databázi dějin všedního dne. Netrvalo dlouho a Kessler zaslal jednomu ze studentských senátorů zprávu, ve které ho obvinil, že proti němu vede odboj. Tehdejší vedení Katedry pomocných věd historických a archivnictví si nechalo vypracovat právnícké rozbor, z nichž vyplývá, že

vypsání výběrového řízení proběhlo v rozporu se zákonem. I tuto skutečnost nicméně vedení fakulty ignorovalo.

O měsíc později, v listopadu 2024, zveřejnila Hradecká studentská sekce České archivní společnosti otevřený dopis adresovaný vedení fakulty, v němž vyjádřila obavy plynoucí z vypsaného výběrového řízení a který podepsalo 217 lidí, včetně zahraničních akademiků z Rakouska, Polska či Itálie. Na popud jednoho člena Akademického senátu z dotčené katedry bylo svoláno mimořádné zasedání, kterého se zúčastnili i pozorovatelé z řad studentů, kteří byli situací znepokojeni. Děkan na místě vysvětlil situaci, přislíbil, že se obě pracoviště slučovat nebudou, že cílem není propouštění zaměstnanců a že studentů a studentek se chystané změny nijak nedotknou. Proděkanka pro studijní záležitosti následně dala studentskému několikaletému najevo, že jeho úkolem je studovat, a ne se jakkoli plést do záležitostí fakulty. Na místo společného vedoucího pro obě pracoviště pak byl skutečně vybrán Vojtěch Kessler, který se funkce ujal k 1. lednu 2025. Předstoupil i před Akademický senát, jehož zasedání se opět zúčastnila i valná část studentů, kteří měli obavy o své budoucí studium, a pomocí prezentace vygenerované umělou inteligencí ubezpečil přítomné, že se jich změna vedení nedotkne.

Vyřizování účtů

Zpočátku bylo fungování obou pracovišť k nerozeznání od předchozích let – tedy alespoň pro studenty. Záhy se však objevily první změny, vedoucí například převzal vedení klíčových předmětů, které do té doby řídil předchozí ředitel Historického ústavu. Někteří akademici byli novým vedením propuštěni. Vyučujícím i studentům bylo sděleno, že obor pomocných věd historických a archivnictví nemá pro potřeby trhu a „moderní“ vědu opodstatnění, protože jeho náplň v budoucnu zastanou převážně stroje ve spolupráci s umělou inteligencí. Důraz bude prý zcela zaměřen na moderní dějiny, nikoli na nečitelné listiny v cizích jazycích, které nikoho nezajímají. To vše zaznívalo od lidí, kteří o oboru nemají širší povědomí.

Ke konci roku 2025 bylo předchozím vedoucím zmíněných pracovišť oznámeno, že jim nebude prodloužena smlouva. Důvod? Nespolečná práce s novým vedením a nekompatibilita s koncepcí, kterou přitom Kessler

opakovaně odmítl na poradách představit. Bývalému vedoucímu Katedry pomocných věd historických a archivnictví bylo odňato vedení některých rozpracovaných bakalářských prací a v březnu 2026 dostali studující e-mail, v němž po nich nové vedení požadovalo, aby odevzdali rozpracované bakalářky k přezkoumání komisi. Právě tento nestandardní krok přímo popíral předchozí ujištění děkana fakulty o tom, že se změny studentů nedotknou.

Fakultní kamarádšoft

Přijetí Ivana Folettiho, jemuž byl krátce předtím ukončen pracovní poměr na Masarykově univerzitě kvůli nevhodnému chování ke studujícím, není na Filozofické fakultě v Hradci Králové zas tak překvapivé. Již v roce 2023 totiž fakulta přijala docenta Pavla Dufka, který byl z Masarykovy univerzity vyhozen za napadení studentky. Neobešlo se to bez reakce Akademického senátu, kterému bylo přislíbeno, že si „pana docenta pohledají“. Ve čtvrtek 26. března 2026 zasedal Akademický senát za přítomnosti nespokojených studujících, médií i Folettiho. Děkan Jan Prouza několikrát uvedl, že článek Deníku N vznikl cíleně za účelem kunsthistorikovy diskreditace. Foletti by měl na hradecké univerzitě šéfovat Centru pro vizuální studia a komunikaci vědy, jež však ještě nevzniklo a které by nejprve musel schválit senát. Na otázky, co bude vedení dělat, pokud se tak nestane, Prouza odpověděl, že i v takovém případě skupina akademiků a akademiček na fakultě zůstane. Kauza týkající se přijetí Ivana Folettiho nezačala v únoru roku 2026, nýbrž právě volbou vedoucího sloučených pracovišť. Spojnicí mezi Kesslerem a Folettim je Kesslerův dlouholetý přítel a člen týmu profesora Folettiho na Masarykově univerzitě Jan Květina, který na FF UHK působí jako proděkan pro vědu a výzkum. Profesní či přátelské kontakty na Květinu mají snad všichni zaměstnanci historických pracovišť, kteří na FF UHK v posledních měsících nastoupili. Některé znaky Folettiho jednání, tedy šikanu a bossing, jak je popsala média (nehodnotím jeho vinu či nevinu), lze vysledovat i v jednání FF UHK vůči těm, kteří na nestandardní situaci od podzimu 2024 soustavně upozorňují. Nyní je na členech a členkách akademické obce, aby sami zhodnotili, zda jim takové způsoby připadají správné.

Autor působí na FF UHK.

ULTIMÁTUM

Žárovka komunitní energetiky

BARBORA BAKOŠOVÁ

Ruská invaze na Ukrajinu a čerstvé útoky USA a Izraele na Írán jasně ukázaly, jak je fosilní energie křehká a závislá na dynamicky se měnící geopolitické situaci. Podobné události výrazně zvyšují cenu plynu, nafty i elektřiny a způsobují sled energetických krizí, které dopadají na běžné lidi. Počet osob zasažených energetickou chudobou prudce roste (v Česku je to aktuálně dvanáct procent). Paradoxní je v tomto kontextu fakt, že v letech 2022 a 2023, tedy v období poslední energetické krize vyvolané geopolitickým otřesem, vykazovaly právě energetické společnosti enormní zisky.

Jen málokterá oblast tak slibně propojuje řešení klimatického rozvratu s otázkou bezpečnosti jako zelená energetika a její demokratizace. Přístup k levným a čistým energiím pro všechny je důležitý předpoklad pro to, aby byl přechod na nízkouhlíkovou energetiku úspěšný a žádná část společnosti kvůli němu nestrádala. Decentralizace zároveň zvýší odolnost našich energetických zdrojů vůči otřesům způsobeným politickými krizemi.

Když minulá vláda v roce 2024 do české legislativy konečně implementovala evropskou směrnici o sdílení energie s tuzemským názvem LEX OZE II, otevřela tak možnost sdílet elektřinu z vlastních zdrojů mezi obyvatelem. Dnes již skrze energetické komunity elektřinu sdílí přes třicet tisíc obyvatel (pořád jde ale o zlomek spotřebované energie, v reálných číslech 0,05 %). Ukazuje se však, že pro lidi zasažené energetickou chudobou je přístup ke komunitní energetice z mnoha administrativních i ekonomických důvodů zkrátka obtížný. Vláda těmto lidem jednoduše nenabízí pomocnou ruku, díky níž by lépe pochopili, jak sdílení energie funguje a jaké výhody přináší, a nepřipravila ani dotační rámec, který by zohledňoval jejich potřeby a možnosti.

I proto se platforma pro sociálně-ekologickou transformaci Re-set rozhodla pomoci vzniku první energetické komunity, jejímiž členy jsou i nízkopříjmové domácnosti a lidé ohrožení energetickou chudobou. Cílem je uskutečnit společný nákup fotovoltaických panelů: ty by měly být instalovány na střeše jedné z členských domácností, která by pak elektřinu sdílela s celou komunitou.

Po téměř dvou letech práce vznikla na začátku roku 2026 v Děčíně energetická komunita SK Žárovka. Právě zde Re-set dlouhodobě působí a má tu již vybudovanou síť kontaktů. I tak ale vzniku předcházela roční proces hledání právní formy, zjišťování složitých technologických parametrů, finančních propočtů a upevňování vztahů mezi zapojenými lidmi. SK Žárovka tímto procesem úspěšně prošla, registrovala se jako spolek a nyní se konečně pouští do praktické fáze: hledání financí na nákup a instalaci fotovoltaiky. K reálnému sdílení energie jí tedy ještě několik kroků chybí. Už teď ale víme, že se jí povedlo proslápat cestu právně-technologickým propletenec povinností a informací, které mohou ocenit další skupiny lidí, jež se rozhodnou pro cestu sdílení energie. Snad bude Žárovka první z mnoha energetických komunit v České republice, které budou myslet i na lidi na okraji. Státu (i světu) navzdory.



Jente Posthuma
Na co radši nemyslím
Přeložila Blanka Konečná
Vyšehrad 2025, 213 s.

Nakladatelství Vyšehrad, pohlčené v roce 2018 mediálním gigantom Albatros, spustilo loni novou edici současné světové literatury, nazvanou Hlasy. Jedním z prvních vydaných titulů je román nizozemské spisovatelky Jente Posthumy (nar. 1974) *Na co radši nemyslím*, který se v roce 2024 dostal do užšího výběru Mezinárodní Bookerovy ceny. V textu se poměrně záhy dozvídáme, že vypravěččin bratr – dvojče – spáchal sebevraždu, ale až v druhé polovině knihy zjišťujeme, co za tímto činem stálo. Mezitím sestra popisuje jejich vzájemný vztah, svou představu o společném životě (každý bude mít partnera, a přesto zůstanou spolu), ideálně ve vysněném New Yorku. Jak už to ale bývá, realita je snům značně vzdálená a narátorčina přání se nesplnila. Román sestává z krátkých kapitol řazených podle pocitů, jež sestra prožívá při rekapitulaci lepších a horších životních období. Zároveň se tu objevují témata spojená s motivem dvojčat, ať už to jsou ta newyorská, jejichž pád s vypravěčkou znovu prožíváme, anebo ta, na nichž v Osvětimi prováděl pokusy Josef Mengele. Objevuje se tu ale i mnoho různých, často bizarních encyklopedických informací, třeba o prasatech rodičích se bez řitního otvoru. V románu se prolínají banality s lekcemi z nedávné historie a to vše je zastřešeno smutkem dívky, která si svůj život představovala úplně jinak. Ve výsledku tak jde o introspektivní příběh vyprávěný ve fragmentech, z nichž se postupně skládá žal z krutostí tohoto světa.

Jiří G. Růžicka



Jiří Koten
Směsné strofy
Odeon 2025, 72 s.

Před dvaceti lety vyšla Jiřímu Kotenovi v nakladatelství Host sbírka *Aby dům*. Z mladého básníka se lety stal erudovaný literární vědec a respektovaný vysokoškolský učitel. Předpokládá se tedy, že do své nové básnické sbírky *Směsné strofy* vložil vše, co o literatuře ví. To se našťestí nestalo. Jiří Koten navázal na svou předchozí knihu nejen tematicky, ale i nostalgickým tónem: ví, že vše důležité se již možná stalo a nejspíš zbývá pouhá směšnost lidské existence. Jde na první pohled o knihu intimní, rodinnou a bilanční, směsku sebraných básní za několik let. Ale také sbírkou rafinovanou, s nenápadnými literárními aluzemi a intertextovostí. Básně jsou napínány na strunách intimní důvěry v nejbližší; lyrický subjekt komunikuje s mrtvými rodinnými příslušníky, a zároveň přemítá, jak dlouhý čas je pro něj vyměřen. Akcent je kladen na iniciační postavu otce, maniakálního čtenáře, který do svého syna zasel semena knižního ponoru. Tyto motivy se často objevují zejména v nemožnosti dočíst všechny vlastněné knihy. V básni *Jako stoletý* píše: „Cožpak nepřestanu s tím rozhazováním / za knihy, které v tomto životě / nestačím přečíst?“ Koten podává zprávu o svém stavu lidském i čtenářském. Texty mají úvahový charakter (š přesahem do snů), s básnickými obrazy se zde setřít, vše je střídme a s rozmyslem poskládáno do srozumitelných textů. Číst *Směsné strofy* znamená setrvat ve starém světě, kde patří k dobrým mravům vzdělávat se knihami, a básník věří, že nebude vyslyšen, a nebojí se ukázat své ledví. Sbíрка působí melancholicky, ale nerezignuje na silný hlas básnické výpovědi.

Radek Frídriřh



Osman Lins
Avalovara
Přeložila Vlasta Dufková
Rubato 2025, 552 s.

Román *Avalovara* brazilského literárního experimentátora Osmana Linse (1924–1978) je prozaickým eposem o hledání. Spisovatel Abel se v něm pokouší dosáhnout absolutna prostřednictvím milostného citu, osobního naplnění pomocí filosofie či matematiky a dokonalých, všeobjímajících slov skrze uměleckou tvorbu. Varianty možného ideálního vztahu mu postupně nabízí nedostupná sofistikovaná Evropanka Roos, smyslná Cecília z brazilského Recife nebo bezejmenná tajemná žena, s níž Abel dosahuje duchovního i erotického souznění v kulisách tepajícího São Paula. Jednou z filosofických odboček je příběh o otroku Loreiovi z Pompejí, který se snaží získat svobodu vyřešením slovního rébusu. Rébusem je však i samotný název díla: *Avalovara* odkazuje na imaginárního mytického ptáka inspirovaného buddhistickým učením, jenž se skládá z tisíců drobných ptáčků a symbolizuje jednotu v mnohosti. Ke čtenářskému dobrodružství přispívá i matematicko-vizuální kompozice knihy vztahená k latinskému palindromu. Kapitoly, stejně jako osm propletených dějových linií, nejsou řazeny lineárně, ale podle spirály vepsané do čtverce. *Avalovara* je tak alegorií samotného tvůrčího procesu: snaží se odhalit body, ve kterých se chaos života mění v uspořádaný kosmos literárního díla. Vypravěč zde plní i funkci průvodce labyrintem, v němž se mísí jihoamerická skutečnost, evropská tradice a orientální mystika. Vlastě Dufkové se tak podařilo přeložit hutný a intelektuálně extrémně náročný text plný odkazů a nevšedních metafor.

Karolína Válová



Adam Tomáš
Nostalgie si bere vás
Paseka 2025, 120 s.

V souboru povídek *Nostalgie si bere vás* se ústřední motiv hledá obtížně – alespoň do chvíle, než jej autor v závěru explicitně připomene obratem, který propůjčil název celé knize. Místo ní se během četby prosazuje spíše pocit nesourodosti a poněkud neohrabané zacházení s prvky magického realismu. První dvě ze čtyř povídek nudí už tím, že je spojuje tentýž typ vypravěče, který používá podobné metafor y navození „kouzelné“ každodennosti. Princip jejich výstavby je navíc příliš snadno čitelný. Imaginativnost, která se zprvu zdá hravá a neotřelá, rychle vyčerpá svůj účinek. Halucinace vyvolané užitím LSD a dům promlouvající k protagonistovi sice na okamžik pobaví, nakonec ale převáží nedotaženost těchto motivů. Druhá, nejdelší z povídek, nazvaná *Písek mezi zuby*, rozvíjí vlastní fikční svět pozvolněji a soustředěněji. Vzniká tak spíše meditativní text o vyhoření jednotlivce pod tlakem absurdní každodennosti, který dokáže zaujmout několika přesnými postřehy o korporátním prostředí, byť ani zde se autor nevyhne schematicčnosti. Razantní změnu ve stylu závěrečných dvou textů lze patrně přičíst téměř desetiletému časovému rozmezí, v němž povídky vznikaly. Motiv nelidských bytostí, které mají nejspíše nastavovat zrcadlo naší zkušenosti, však zůstává opět nedotažený. Pointa se špatně nachází i kvůli přemíře magických situací. Ve výsledku se sbírka jeví jako zvláštní výkřik, v němž se mísí ambice o společenský komentář se surrealistickou imaginací. Na tu by bylo snazší přistoupit, kdyby autor poskytl čtenáři více opěrných bodů.

Sára Brožová



Pillion
Režie Harry Lighton, Velká Británie,
Irsko, 2025, 103 min.
Premiéra v kinech 26. 3. 2025

Pillion je anglický název pro sedadlo spolujezdce na motocyklu. A také je to název debutu režiséra a scenáristy Harryho Lightona, který pojednává o hledání hranic ve vztahu. Mladík Colin je přes den pochůzkářem, který rozdává pokuty za špatné parkování, po večerech zpívá v barech s kapelou a také s pomocí matky hledá partnera. Nesměle vyhlížející hrdina ho nakonec najde v motorkáři Rayovi a hned od začátku je zřejmé, že v jejich vztahu bude Colin ten, který sedí na zadním sedadle. Debut scenáristy a režiséra Harryho Lightona, jenž získal v canneské sekci *Un Certain Regard* cenu za nejlepší scénář, je pozoruhodný nejen v rámci queer kinematografie. Toto gay BDSM drama z motorkářského prostředí dovede být zároveň křehkou romancí i analýzou toho, jak najít spokojenost ve svazku, v němž jsou zdánlivě jasně vymezená pravidla. Colin je oddaný a nachází uspokojení v tom, co by mnohým – třeba jeho matce – mohlo připadat značně nestandardní. Ale přesto se objevují potíže. Je to v jádru jednoduchá, univerzální struktura mnoha vztahových dramát. Jenže ve svazku založeném na dobrovolném podřízení jednoho partnera druhému každá maličkost nabírá zvláštní dynamiku a vede k novým úvahám ohledně tak prosté věci, jako je štěstí v partnerském soužití. Přestože snímek nahlíží do velmi specifické subkultury, působí přirozeně. A nachází něžnost i uprostřed drsných a poměrně explicitně vyobrazovaných sexuálních praktik.

Tomáš Stejskal



Oksana Sadovenko
Where Do Pigeons Sleep?
Pragovka Gallery, Praha, 23. 1. – 30. 4. 2026

Výstavní sál Pragovka Gallery dočasně osídlilo hejno holubů. Ukrajinská umělkyně Oksana Sadovenko upřela pozornost k tvorům, s nimiž sdílíme městský prostor a k nimž se v lepším případě vztahujeme s nezájmem, v horším s nenávistí. Na výstavě *Where Do Pigeons Sleep?* na první pohled banální motiv morfuje v citlivý mezidruhový dialog ohledávající témata, jako jsou společenství, absence domova a nomádská zkušenost. Autorka se hravě pohybuje mezi malbou a objektem, tradiční holubí měřítko překračuje směrem k větším rozměrům a za pomocí antropomorfizace (někteří holubi spí na polštáři a pod peřinou) dosahuje momentů blízkosti mezi lidmi a holuby. Pozice na pomezí domestikace a divokosti, kontroly a neposlušnosti, blízkosti a jinakosti, člověka a zvířete se materializuje jak v proměně galerijního prostředí v azylový dům pro holuby, tak v expresivních malbách, kde můžeme spatřit transformaci ptáka v člověka (nebo naopak?). *Where Do Pigeons Sleep?* lze řadit mezi dnes poměrně populární projekty problematizující lidskou výjimečnost a autonomii ve prospěch mezidruhové propletenosti a vzájemnosti. „Holubí noclehárna“, jak výstavu popisuje kurátorka Jana Písaříková, působí křehce a zranitelně a tomu odpovídá i zvolený materiál: průsvitný textil a papír. Zranitelnost a s ní související potřeba bezpečného útočiště ostatně máme s ptáky i jinými živočišnými druhy společnou. Mohou v nás holubí nocležníci probouzet empatii? Odpověď ponechám na každém příchozím. Výstavou se ale pohybujte opatrně, ať je nevzbudíte.

Denisa Michalínová



Eliáš Gaydečka, Josef Doležal,
Jaroslav Čermák ml.
Blackout
Peškovka, Praha, premiéra 7. 3. 2026

Na Cenu divadelní kritiky v kategorii objev roku nominovaný Eliáš Gaydečka napsal satirickou hru o nepříjemně blízké budoucnosti. Země míří vstříc nespecifikované katastrofě, kterou provázejí výpadky elektrického proudu. Jak se lidstvo zachová? Inscenace souboru Ductus Deferens ve výpravně úsporné režii Josefa Doležala se rychlými střihy přesouvá mezi osudy lidí z několika společenských skupin, včetně premiérky, která dočista zblblá mocí. K nejpozoruhodnějším, ale i divácky nejděčnějším momentům patří laurelovsko-hardyovský výstup Marka Frňky a Jana Staňka v rolích dvou zakomplexovaných sekuritáků, kteří využijí nastalého chaosu k převzetí zákona do vlastních rukou a k demonstraci své domnělé mužnosti. Právě práce s tématem krize maskulinity patří k silnějším stránkám tohoto jevištního dílka. Avšak v porovnání s předchozí hrou *Potopa*, kterou Gaydečka převedl do absolventské inscenace, působí text méně dotaženě: spoléhá především na ulitlý situační humor a rezignuje na hlubší rozvinutí podnětných motivů, například ulpívání na představě ztracené „lepší“ minulosti. Také závěr je spíš abstraktní, místo aby směřoval k výraznější katarzní pointě. Ale navzdory tomu, že se jedná spíše o svižně načrtnutý než plně domyšlený komentář k současnosti, je zábavné sledovat, jak nejmladší generace tvůrců prostřednictvím žánru lidové komedie reaguje na nárůst společenských nejistot, včetně obav z environmentální krize. Dokáže se autor *Blackoutu* v budoucnu prosadit na větších scénách?

Štěpán Truhlařík



Geese
Getting Killed
LP, Play It Again Sam 2025

V hudební kritice bývala hauntologická teorie využívána k uchopování nostalgických, z času „vymknutých“ podob elektronické hudby, které jako by nepatřily do přítomnosti a musely do ní být teprve přivedeny vzpomínáním. Takto byl popisován například projekt *The Caretaker* ambientního hudebníka Jamese Leylanda Kirbyho. Způsob, jakým britský kulturní kritik Mark Fisher aplikoval koncept francouzského filosofa Jacquese Derridy na hudbu, je ovšem v leccems sporný – mimo jiné proto, že „hauntologická“ hudební produkce bývá spojována s nostalgií. Podle Derridy sice hauntologie skutečně popisuje navracení minulosti, specifický režim tohoto návratu nám ovšem zároveň otevírá přístup k budoucnosti. A právě takový proces charakterizuje zvuk newyorské kapely Geese. Rockoví umělci jsou na jednu stranu pronásledováni dějinami žánru jako přízrakem, na stranu druhou mají k dispozici obří dědictví, ze kterého mohou čerpat. Na albu *Getting Killed* zaslechneme mnohé: Velvet Underground, krautrock, Radiohead i country. Zatímco Fisher tvrdil, že kultura se noří do nostalgie proto, že přišla o svou budoucnost, podle Derridy je opakování podmínkou nového. Myslím, že Geese se vztahují k tradici právě tímto způsobem. Ozvuky minulosti zde nepředstavují sentiment sběratele starých vinylů. Při poslechu alba v každém okamžiku slyšíme „dějiny“, ale žádné konkrétní období nedokážeme určit. Vzpomínání, které Geese podněcují, nám totiž zprostředkuje něco nového – něco, co jsme dosud nedokázali vnímat.

Benjamin Slavík

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET FREDA BRUNOLDA 2026

UŽ
20 LET
HOŘÍMEpředplatte 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

O nadcházejících maďarských volbách, ve kterých může Orbánovu krajní pravici vystřídat pravice jakžtakž standardní, teď můžeme číst každý den. Slyšeli jste ale někdy o „malém Orbánovi?“ Přezdívá se tak Janezu Janšovi, který byl třikrát premiérem Slovinska a pořád není vyloučeno, že se jím stane počtvrté. Janša byl dlouhodobým favoritem voleb, které proběhly 22. března – o těch se v českých médiích naopak psalo minimálně, i když do Lublaně je z Prahy zhruba stejně daleko jako do Budapešti. A přitom by rozhodně bylo o čem psát.

V pondělí 16. března přišel týdeník Mladina s investigativní zprávou o setkání Janezu Janši s představiteli izraelské soukromé zpravodajské firmy Black Cube v Lublani v závěru minulého roku. Firma, kterou založili bývalí důstojníci izraelských tajných služeb a mezi jejíž zákazníky patřil vedle maďarského establishmentu i sexuální násilník Harvey Weinstein, měla dodat kompromitující videa na politiky dosluhující středolevé koalice Roberta Goloba. Schůzky následně potvrdila i slovinská tajná služba. V dvoumilionové zemi se z toho stal velký skandál, mluvilo se o útoku na suverenitu země, premiér psal Ursule von der Leyen s žádostí o prošetření. Do tří dnů o dění v Lublani informovala i zahraniční média – jen ta česká si dávala na čas, pokud věc nepominula úplně. Chovala by se stejně, kdyby za pokusy o ovlivnění voleb nestál izraelský nestátní aktér,

ale třeba Rusko? Janšovo vítězství by ostatně uvítal jeho přítel Bejnamin Netanjahu; Golob mu totiž na ruku nešel a Slovinsko předloni uznalo Palestinu jako samostatný stát.

Janšovi se nakonec konspirace nejspíš nevyplatila – volby velmi těsně prohrál. Ani dosavadní koalice ale nemá dost mandátů, a tak se jazýčkem na vahách může stát pofiderní strana antivaxerů. V roce 2026 se skoro všechny vlády v Evropské unii pohybují mezi středem a různými odrůdami pravice, zatímco vlevo od středu jsou jen dvě – španělská a slovinská. Je dost dobře možné, že brzy zůstane už jen jedna.

Michal Špína

Když jsem před časem prodával auto, těžko jsem mohl tušit, kolik se toho dozvím o státní správě. Z kupce se vyklubal podvodník, který se nehodlal zatěžovat přepisem auta v registru vozidel na sebe a zřejmě ho obratem prodal dál. Dostal jsem se tím do pozice Schrödingerovy kočky. Podle zákona se podpisem kupní smlouvy stal majitelem automobilu kupec, v rejstříku jsem ale zůstal uveden já, a to se vši zodpovědnosti za majetek, který jsem už neměl a jehož používání jsem nemohl ovlivnit. K tomu, aby se zápis v rejstříku změnil, nestačí doložit kupní smlouvu, ale je třeba podat na nového majitele žalobu. Stát tedy s pomocí soudu musí nejprve potvrdit to, co ten samý stát považuje kupní smlouvou za prokázané. Za toto potvrzení samozřejmě zaplatíte (dva tisíce korun) a pár měsíců si počkáte na rozhodnutí.

Ale ani pak nemáte vyhráno. V případě, že máte datovou schránku, vám sice poštou

přijde rozsudek, jde však o víceméně bezcenný dokument. Kdybyste datovku neměli, přišlo by vám do schránky potvrzené rozhodnutí soudu s patřičným razítkem, takhle si ovšem musíte rozsudek vytisknout, dojít s ním na poštu a nechat si ho – pochopitelně za poplatek – orazítkovat. Je to odměna za to, že jste státu ušetřili na poštovním.

Tím to ale nekončí: s potvrzeným rozsudkem musíte jít nejprve na soud pro doložku právní moci a poté do rejstříku vozidel, kde vyplníte další formulář. Po několika dalších měsících se auto přepíše na skutečného majitele, což vás opět bude něco stát. Mezitím vám může přijít pár pokut za špatné parkování nebo bůhvíco jiného a vy je uhradit zkrátka musíte, protože odpovědnost za chybné údaje v rejstříku nesete vy, a nikoli nový majitel, který s úřady nekomunikuje. Podvodník tak za přihlížení státních orgánů vesele podvádí, zatímco podvedený se jen modlí, aby se stát konečně rozhoupal a uvedl údaje v rejstříku na pravou míru dřív, než dorazí další složenka.

Jiří G. Růžicka

V létě mi kamarádka vyprávěla, jak se v Edinburghu ocitla na demonstraci na podporu Gazy plné lidí v důchodovém věku s vlastnoručně vyšívanými bannery. Ve městě téma silně rezonovalo a do propalestinských akcí se zapojily i seniorské spolky. Nevyprávím to proto, abych se rozplýval nad činorodostí skotských stařenek, ale jako důkaz, že ne všude je heslo „Free Palestine“ vnímáno jako symptom radikalismu tak jako u nás.

V Česku se stanete antisemitou, ani nemrknete – stačí nesouhlasit s kterýmkoli krokem Netanjahuovy vlády. Za to, že žijeme v zemi, kde je i důraz na solidaritu považován za znak politického extremismu, můžou nejen politici, roboticky omlouvající přešlapy našich blízkovýchodních spojenců, ale i mainstreamová média. Krásně to ilustruje shitstorm kolem žhářského útoku v Pardubicích. Jeden příklad za všechny: šéfredaktor Aktuálně.cz Matyáš Zrno se v rozhovoru s politologem Miroslavem Marešem zcela vážně ptá, jestli není něco špatné v DNA humanitních fakult, když se tam tak daří myšlenkám vedoucím k terorismu, a „odborník na extremismus“ mu vysvětluje, že ne každý student humanitního oboru je potenciální terorista.

V souvislosti s tím, jak někteří čeští novináři nectí presumpci nevinu, paušalizují a stigmatizují (viz třeba delirantní komentář Homunkulové jdou do akce Jiřího Peňáše nebo titulky v MF Dnes: Levičák a feministka z Egypta, říká si ono), si nelze nevzpomenout na román Heinricha Bölla Ztracená čest Kateřiny Blumové, který ukazuje, k jakým tragickým koncům mohou vést novinářské manipulace. Protagonistku, která se „provinila“ tím, že strávila noc s mužem, jejíž policie viní z terorismu, nekalé mediální praktiky doženou k zoufalému činu: vraždě bezzkrupulózního bulvárního novináře. Ve filmové adaptaci má příběh cynický epilog: na novinářově pohřbu je hrdinčin skutek označen za útok na svobodu slova. Jako bych slyšel Michala Půru nebo Dana Vávru...

Jan Klamm