

A2

LOUTKA PRO DOSPĚLÉ

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
15. 4. 2026 ROČNÍK XXII
ADVOJKA.CZ
CENA 69 Kč

8



Abecední deníky Sheily Heti
Kuba podle Guillerma Cabrery Infanta
hauntologie a návrat viktoriánské gotiky

podoby lásky ve filmu Drama
svědectví z Gazy
Camusovy Úvahy o terorismu

editorial

„Jménem všech loutkářů se za toto estetické utrpení všem postiženým omlouvám a přimlouvám se, abyste dali loutkovému divadlu ještě šanci,“ píše ve svém zápisníku Tomáš Procházka, mimo jiné pedagog působící na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU. Omluva míří k těm, kdo si z dětských představení odnesli spíše trauma než okouzlení. Vydání A2, které právě držíte v rukou, můžete brát jako druhou šanci – jako příležitost seznámit se s jiným loutkovým divadlem. Nejde tedy o pomyslný návrat do dětství, ale naopak o vykročení k loutce, která není jen zábavou pro „malé“.

Podobně jako animovaný film nebo komiks postupně získaly status svébytného média, prochází dnes i loutkové divadlo výraznou proměnou a destigmatizací. Ještě v první polovině 19. století se přitom hrálo primárně pro dospělé publikum, jak v rozhovoru připomíná Kateřina Dolenská. Barbora Etlíková ve svém článku sleduje blízkost loutkového a objektového divadla k ekologicky orientované filosofii. Kateřina Stündlová ukazuje, co se s loutkou stane, když se ocitne mimo jeviště. A Kristýna Vinařová se v reportáži z letošního ročníku festivalu Loutex zamýšlí nad formálními postupy loutkových inscenací pro dospělé diváctvo i nad hranicemi jejich srozumitelnosti. V tematické anketě pak čeští loutkáři a loutkářky mimo jiné vysvětlují, jak sami vnímají kategorie „pro děti“ a „pro dospělé“ a jaký je jejich profesní vztah k divadelním institucím.

Některá jména se v čísle opakují. Oproti zavedeným skupinám, jako jsou Buchty a loutky nebo Handa Gote, jsme se snažili dát prostor i menším, méně viditelným



Ilustrace Jiří Franta

souborům, kterých v posledních letech rychle přibývá – a často hledají nové publikum i neotřelé způsoby práce s neživou matérií. Možná tedy nejde ani tak o to „dát loutkám druhou šanci“, jako spíš připustit, že už ji dávno nepotřebují. Teď je řada na nás, abychom se konečně zbavili svých leckdy stereotypních představ a byli otevření novým diváckým zážitkům, plynoucím z výtvarné hravosti, jiného vnímání času a rytmu, ale také ze spikleneckví mezi jevištěm a hledištěm.

Štěpán Truhlařík
Dominik Rathan

Charles Cros

Nábytek,

Z hlubin vykládaných kusů, zpoza napodobených sloupořadí, z hloubi nepravých chodeb, vyvedených na rubu dveřních křídel, přicházejí na slavnost z nezemského kalendáře krokem neposedů a v nemoderních šatech elegáni z jakési snové doby, dívky, jež si hledají zaopatření v téhle společnosti ze zrcadlových odrazů, a konečně staří rodiče, bříchatí diplomaté a trudovité urozené vdovy.

Na stěně z hlazeného dřeva se rozsvěcují mnohoramenné svícní, bůhvíjak upevněné. Uprostřed sálu září na neexistujícím stropě lustr přetížený svícemi, jež jsou růžové, těžké a dlouhé jak šnečí růžky. Z netušených krbů šlehají plameny jak zářící červi.

Kdopak to tu rozestavěl ta křesla, hluboká jak skořápky lískových oříšků a seřazená do kruhu, ty stoly přetížené nehmotnými zákusky či mikroskopickými sázkami do hry, kdo tu spustil ty nádherné záclony, těžké jak pavučiny?

Úryvek z básně v próze v překladu Lumíra Čivrného vybral Elsa Aids

z obsahu

- 4 Truchlivý rozbřesk. Kuba podle Guillerma Cabrery Infanta / Klára Soukupová
- 5 Špatná dobrá rozhodnutí. Včelí bodnutí Paula Murraye / Jiří G. Růžička
- 5 O flák syrovější / literární zápisník Jana Štolby
- 6 Najdi si pohyblivý bod. Debutový román Olgy Tokarczukové / Tereza Zavadilová
- 7 Zeditovat chaos. Abecední deníky Sheily Heti / Barbora Voříšková
- 8 Jako ocásek ještěřky / loutkáři a loutkářky o tvorbě pro dospělé
- 9 Nová vlna? / divadelní zápisník Tomáše Procházky
- 10 Krajinami beze slov. Střípky z festivalu Loutex / Kristýna Vinařová
- 11 Jinak, než jsme zvyklí. Jak se divadlo otevírá mimolidskému / Barbora Etlíková
- 12 Loutka mimo jeviště. Objekt mezi hrou a uměleckým gestem / Kateřina Stündlová
- 13 Přízraky současnosti. Pár poznámek k hauntologii a návratu viktoriánské gotiky / Zuzana Markéta Macková
- 14 Hlas Lotyšska. K životnímu jubileu skladatele Pēterise Vaskse / Vítězslav Mikeš
- 15 Cringe a předsudky. Tísňivé podoby lásky ve filmu Drama / Martin Pleštil
- 15 Skrytá část ledovce / filmový zápisník Martina Švomy
- 19 Tíha vysídlení. Svědectví z Gazy / Shaimaa Abulebda
- 20 Loutky nejsou jen pro děti. S teatroložkou Kateřinou Dolenskou o loutkovém divadle pro dospělé / Dominik Rathan
- 22 dark lady / básnický cyklus Václava Maxmiliána
- 25 Všechnu moc neposlušnosti. Nad publikací Beranidlo imaginace / Alžběta Medková
- 27 Nehrající vítěz. Jak probíhá trumpizace sportu? / Vojtěch Ondráček
- 29 Sisyfos v Gaze. Nad Camusovými Úvahami o terorismu / Matěj Metepec
- 30 Katastrofa není výjimka. Zkáza Nialla Fergusona / Patrik Sommer
- 30 Navzdory nové normalizaci / sloupek Miroslava Patrika

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
29. DUBNA 2026

Normalizace zabíjení

SAŠA UHLOVÁ

Izrael zavádí zákon, který stanovuje trest smrti za zabití osoby s úmyslem „popřít existenci Státu Izrael“. Mluví se o něm také jako o trestu za terorismus. Platit má pouze pro Palestince, kteří jsou na okupovaném palestinském území souzeni izraelskými vojenskými soudy, zatímco Izraelci spadají pod civilní jurisdikci. Zákon zároveň zakazuje zmírnění trestů a nařizuje popravu ve zkrácené lhůtě devadesáti dnů.

Podle izraelské lidskoprávní organizace Be-celem vytvoří tato legislativa mechanismus vedoucí k popravování Palestinců. Norma je totiž formulována tak, aby se vztahovala výhradně na ně, přičemž může normalizovat trest smrti jako běžný represivní nástroj. Dodejme, že vojenské soudy, které budou tento rozsudek stanovovat, na Západním břehu dospívají v 96 procentech případů k odsouzení obviněných. Počet odsouzených Izraelců přitom podle izraelské nevládní organizace Ješ Din činí pouhá tři procenta, v ostatních případech se jedná o palestinské obyvatelstvo. Vysoký počet usvědčených přitom z velké části vyplývá z „přiznání“ vynucených nátlakem a mučením během výslechů. Nový zákon po těchto soudech vyžaduje, aby s výjimkou „zvláštních okolností“ odsoudily k smrti všechny Palestince usvědčené z vraždy. Soudci nemusí být jednomyslní – stačí prostá většina; možnost odvolání je přitom extrémně omezená.

Be-celem upozorňuje na skutečnost, že už teď Izrael zabíjí Palestince v nebyvalém počtu: od října 2023 jde nejméně o 72 tisíc obětí v Pásmu Gazy a 1050 mrtvých na Západním břehu. Během této doby zemřelo také více než osmdesát Palestinců v izraelských věznicích, které se proměnily v síť táborů, kde jsou vězni vystaveni týrání a násilí. Masové věznění Palestinců je charakteristickým rysem izraelského apartheidního režimu. K letošnímu březnu bylo v izraelských věznicích v nelidských podmínkách zadržováno asi 9500 Palestinců, z nichž zhruba polovina je v takzvané administrativní vazbě. To jsou lidé, kteří sice nejsou z ničeho obviněni, i tak ale ve vězení tráví často roky.

Erika Guevara Rosas, která působí jako vrchní ředitelka pro výzkum, politiku a kampaně

organizace Amnesty International, upozornila, že přijetí zákona přichází jen několik týdnů poté, co Izrael stáhl všechna obvinění vůči vojákům obviněným ze sexuálního napadení zadržených Palestinců a Palestinek. „Po léta jsme svědky znepokojivého mechanismu zjevných mimosoudních poprav a dalších nezákonných zabití Palestinců – přičemž pachatelé se těší téměř úplné beztrestnosti,“ uvedla Guevara Rosas v prohlášení.

V České televizi byl zákon prezentován jako „zavedení trestu smrti pro palestinské teroristy“. Předkladatelé nové legislativy (kteří se účastní zasedání Knesetu s broží ve tvaru oprátky na klopě) podle českého veřejnoprávního média prý pouze chtějí zamezit tomu, aby se dostali na svobodu pachatelé masakrů – třeba v rámci výměn za izraelská rukojmí. Blízkovýchodní zpravodaj David Borek si vzal za příklad člověka, který před dvaceti lety naplánoval útok, při němž zemřelo sedm lidí. Loni byl dotyčný propuštěn v rámci výměny za rukojmí držené v Gaze. Nutno podotknout, že nechyběly ani krátké výstupy představitelů opozice a předsedy Klubu palestinských vězňů, nic z toho ovšem neobsahovalo žádnou informaci o problematických aspektech zákona. Na sociálních sítích pak Česká televize zprávu doprovodila fotkou příslušníka Hamásu, který ovšem na Západním břehu, kde bude zákon uplatňován, neoperuje.

Nezaznělo nic o sporných případech, kdy izraelské úřady vyhodnotí každý násilný konflikt v neprospekch Palestinců. O palestinských dětech, které jsou za (mnohdy nepotvrzené) házení kamenů dlouhé měsíce nebo i roky drženy na samotkách, bez možnosti vidět své rodiny. A naopak o opakovaném propouštění militantních izraelských osadníků, kteří se zdají být beztrestní i v případech, kdy je jejich násilí detailně zdokumentováno. Jako by nebylo zřejmé, k jak ohromnému zneužití může nový zákon sloužit.

Minulý týden jsme vedly vášnivou debatu s přítelkyní, která se stále snaží hájit Izrael, i když nechce zavírat oči před vším, co se tam děje. Tvrdila, že mezinárodní společenství je na Izrael přísnější než na jiné státy, a argumentovala nepoměrem v počtech rezolucí OSN, které se na Izrael soustředí více než na jiné státy. To je validní argument, přesto



Ilustrace Mykhailo Shostak

se však nedá říct, že by na Izrael byla mezinárodním společenstvím kladena větší přísnost – už proto, že spřátelené státy celé dekády přehlížely skutečnost, že v Izraeli nemají všichni stejná práva. Ani Palestinci s izraelským občanstvím se netěší stejným právům jako ostatní občané, nemohou například rozšiřovat své vesnice, a nerovnost se projevuje i v ceně, kterou platí za vzdělání. Palestínští obyvatelé Jeruzaléma zase mají strach odjet z města, aby nepřišli o svůj status, který je přece jen lepší než postavení obyvatele Západního břehu. Hlavně je tu ale významná populace okupovaných území, kde lidé

nemají ani právo volit. A nejen to, osadníci – často s pomocí armády či policie – zabírají jejich území, bourají jejich domy a ničí olivové háje. A stát to podporuje.

Nic z toho se přitom nezačalo dít až po masakru spáchaném Hamásem v říjnu 2023. Přesto o Izraeli vytrvale mluvíme jako o „jediné demokracii na Blízkém východě“. Nyní jsme tedy dospěli do bodu, kdy vznikl apartheidní zákon, který má zjednodušit zabíjení jedné skupiny obyvatel Izraele: veřejnoprávní televize o něm referuje jako o něčem docela normálním a čeští politici jako obvykle mlčí.

Autorka je redaktorka Deníku Alarm.

Centrum

ALENA MACHONINOVÁ

„Dobře se cítím jen na okraji nebo v houšti,“ přečtu si u Claudie Hunzingerové na straně třicet devět jejího románu *Pes u mého stolu* a přesně vím, co tím myslí. Mně se při těch slovech pronesených odkudsi z Vogéz, kde autorka žije, okamžitě vybaví má ranní procházka se psem, která vede po periferii velkého města, takhle za rozbřesku dvojnásob tiché a vyliďněné. Ze dveří domu zamíříme na křižovatku a odtud na rozlehlé prostranství s několika grily, žlutými plechovými slunečníky a řadou dřevěných stolů a lavic. Pes mezi nimi rejdí s čumákem přilepeným k zemi. Hledá zbytky po víkendových hostinách. Pak zničehonic prudce změní směr, uhne doprava, do proluky, a nízkou pootevřenou brankou vklouzne do nevelkého ohrazeného prostoru, za kterým roste čím dál vyšší tráva, tyčí se tam loňské suché stonky kdovíjakých bylin a před pár dny v té rostlinné změti nečekaně vyrašil i trs narcisů bílých. Fotím si je na pozadí osamělé čnějícího hotelu s oprýskanou omítkou. Prodirám se pak tím mokřým porostem, který mi sahá do půli stehén, zatímco pes, přibližně stejně

vysoký jako tráva, pečlivě vybírá a spásá jednotlivé lístky. A když už má trávy dost, rozběhne se. Cestu mezi stébly si razí dlouhým čumákem a nabírá přitom všemožná semena a bodláky do hustého kožichu. Jakmile se ocitne zpátky na prašné cestě, mocně se oklepe. To suché rostlinné smetí pak stejně nacházím po celém bytě.

I můj pes se dobře cítí v houšti a na okraji. Upravenému trávníku opodál se vesměs vyhýbá. Psi tam ostatně nesmějí, jak tvrdí opršelá cedule, u které obvykle postává drobná žena s akitou inu, která jí sahá div ne po rama. Cosi na nás z dálky křičí, na úrovni prsou kříží ruce a kroutí hlavou. A tak trávník tím spíš obcházíme a míříme dál na okraj. A já si přitom v duchu po Hunzingerové opakuju: „... tato potřeba přemísťovat se z centra na okraj pro mě zůstává záhadou. Něčím zvláštním. Tak docela nechápu, proč jsou pro mě tak důležité tyto okraje, jako by to byla nějaká tajná část mojí existence.“

Dál na okraj jdu po silnici, po které jednou, až tady zbourají všechny zpustlé tovární haly a postaví místo nich další obytné věžáky, budou jezdit autobusy, ale zatím zůstává

zavřená a prázdná. Pes uhání strouhou, která silnici odděluje od cyklostezky, po níž ráno i tak ojedinělá kola jezdí jen jedním směrem – opačným, než jdeme my. Tráva a lopusí se ve strouze v posledních dnech rozbujely tak, že psa, když skloní hlavu, ztrácím z dohledu. Vynoří se až o půl kilometru dál v místě, kde strouha (a s ní i uzavřená silnice) končí. Tehdy přicházíme k řece, která ještě před měsícem hrozila vylít se z břehů, zatímco teď na ni shlížíme z výšky dobrých pěti metrů a já přemýšlím, zda sejít po příkrých betonových schodech dolů na pěšinu. Po opadlé vodě na břehu zbyla spousta odpadků a nejedno mrtvé zvířecí tělo, jak vidím, a tak raději zůstáváme nahoře, na nábřeží pokrytém starým, vybouleným asfaltem, ze kterého se tu a tam probíjí tráva. Po nábřeží se vracíme domů. Já po silnici, kde zase nic nejedí, pes nalevo ode mě po pruhu trávy, kterou na chvíli přeruší dvě zjevně už bývalá hřiště na pétanque. I je pomalu požírá bujné rostlinstvo. Mineme opuštěné basketbalové hřiště. A pes ještě tryskem přeběhne zvlněnou skateboardovou dráhu. Na konci se zastaví a čeká na odměnu. Pak podejdeme most,

pod nímž v několika dodávkách žije rodina, která si tou dobou chystá snídani a hřeje se na sedačkách kolem ohně v plechovém sudu. A vyjdeme k dalšímu travnatému plácku. Před sebou máme bleděmodrou elektrárnu s vysokým, štíhlým komínem šedivé barvy a po levé straně bílou novostavbu o sedmi patrech, v níž už sem tam někdo bydlí. A tak je houští na tomto okraji už záměrně pěstěné pro zlepšení biodiverzity ve městě. Úhledný trávník, po zimě mírně zvalchovaný, se střídá s plochami jetele a jiných travin a my se psem se samozřejmě brouzdáme v nich. Ještě chvíli, jako by říkal, než se budeme muset vrátit zpátky na asfalt, po kterém vede zbytek cesty domů. Dvě stě, tři sta metrů po různě popraskaných chodnících – jako kdekoli na světě na okraji. Jenže kde je pro mě centrum a kde okraj, opakuju si otázku Claudie Hunzingerové, která na straně padesát devět své knihy píše o své vypravěčce, ba dost možná o sobě, jako o ženě, „která přesouvá centrum na okraj, do hlubokých úkrytů, jež jsou samy na pokraji zhroucení“. I moje centrum tam leží.

Autorka je rusistka.

SLEPÁ
V KOPŘINÁCH

Truchlivý rozbřesk

Kuba podle Guillerma Cabrery Infanta

Zatímco v románu *Tři truchliví tygři* sršel kubánský exilový spisovatel Guillermo Cabrera Infante vtipem a slovními hříčkami, útlá próza *Pohled na svítání v tropech* je o poznání koncentrovanější. Autor se v ní snaží zachytit ideu Kuby – země, do níž se vracel jen skrze vzpomínky a literaturu.

KLÁRA SOUKUPOVÁ

Před deseti lety vyšel v překladu Anežky Charvátové v nakladatelství Fra olbřímí román kubánského spisovatele Guillerma Cabrery Infanta *Tři truchliví tygři* (1967, česky 2016; viz A2 č. 3/2017), dílo s rafinovanou, proplétající se kompozicí, ohňostrojem jazykových vtipů, anagramů, přesmyček, literárních i kulturních narážek. Kniha *Pohled na svítání v tropech* (Vista del amanecer en el trópico, 1974), vydaná v češtině loni díky práci téže překladatelky, je oproti *Třem truchlivým tygrům* droboučkový spisek, který svůj jazyk nestaví excentricky na odív a zachází s ním spíše uměřeně. Soubor minimalistických, koncentrovaných literárních miniatur si paradoxně nárokuje absolutní gesto – vyjádřit obraz či ideu Kuby. V textu se na mnoha místech vyjevují sympatie k živelné karibské podstatě, jež stojí v kontrastu k uhlazené a domněle racionální Evropě. Cabrera Infante psal knihu v londýnském exilu, kam odešel v roce 1966, a tak se v ní odráží touha po opuštěném ostrově i snaha zachytit skrze konkrétní výjevy z historie povahu země, jež se v textu zároveň proměňuje ve snovou, nadreálnou vidinu.

Z mořské pěny

Svítání, obsažené nejen v titulu knihy, ale i v mottu k jednomu z listů Goyova grafického cyklu *Rozmary* (1799), zde značí postupné vynořování, jak ho zobrazuje první text souboru, v němž ostrovy vystupují z oceánu. Nejprve se objeví pouze obrysy a teprve postupně se tvar vybarvuje, vykresluje do hmatatelné konkrétnosti. Zároveň svítání slouží jako metafora postupného zpřesňování podoby ostrova a jeho dějin. Na kulturní vrstvu původního indiánského obyvatelstva se postupně ukládají další: přicházejí bílí kolonisté, boje za osvobození i diktatura. Každý další text obohacuje ty předchozí, a kniha tak začíná působit ve svém celku, jakkoli fragmentárním a typizujícím.

V pohledu na Kubu se prolínají láska a odsouzení, nádhra a hrůznost, neboť dějiny ostrova s sebou nesou násilí a války. Tuto ambivalenci může vyjadřovat scéna, v níž se snoubí krása smyslově plného, postupně se rozlévajícího svítání s chladnokrevně konstatovaným umíráním bezejmenného muže: „Svítání bylo stejné jako vždy. Měsíc brzy zašel,

Venuše postupně ztrácela zář, bledla, až zmizela. Přestal foukat vítr z vnitrozemí, ale vzduch byl svěžejší než za soumraku. Zakokrhalo několik kohoutů nebo mnohokrát zakokrhal jediný kohout. Ptáci, stále ještě na stromech, začali hvízdát, švitořit, krákat. Nebe zmodralo a potom zfialovělo, přešlo do purpurové, rudé, růžové a pak, když vyšlo slunce, zoranžovělo, zežloutlo a zbělalo. Od pobřeží se přihrnuly mraky. Rozvoněla se káva. Někdo otevřel branku. Doprava zhoustla. Mrtvola dál ležela v příkopě, dokud ji uprostřed dopoledne nevyzvedl soudní lékař.“

Generálové a povstalci

Postavami jsou téměř výhradně muži a velkou část textu tvoří bezejmenné portréty osobností (či prototypických postav) kubánských dějin, v nichž se k identifikaci používají pouze obecná pojmenování: senátor, generál, povstalec, kapitán, kontrarevolucionář, vězeň apod. To vede k otázce, zda je potřeba dané osoby rozpoznávat, či zda se jejich kontury mají naopak rozměšovat. Bez udaných jmen osoby zůstávají anonymní a přibližují se (arche)typům oslavovaných i zatracovaných hrdinů staletých bojů. Stejně tak se výjevy z kubánské historie rozplývají do poetizovaných fiktivních obrazů a ztrácejí pouto s minulou realitou: „Tento příběh může být skutečný či smyšlený. Časem však nabyl na věrohodnosti.“ V návaznosti na tato znejasnění se rozostřují i etické kategorie dobra a zla, přátel a nepřátel: „Po krátké, téměř směšné námořní bitvě se nakonec město vzdalo nepříteli, což byli v tomto případě přátelé.“

U kapitol, které líčí stejné období (například boje za nezávislost), se proměňuje způsob vyprávění – vzpomínku střídá popis rytiny, následuje lidová hrdinská historka či popis putování krajinou. *Pohled na svítání v tropech* tím připomíná oddíl *Tří truchlivých tygrů* s názvem „Smrt Trockého v podání různých kubánských spisovatelů několik let poté či předtím“, jenž je přehlídkou nápodoby či ironizace stylů sedmi slavných autorů. Mnohé z kapitol o generálech, padlých či o zvláštních úmrtích zní jako ze *Sta roků samoty* (1967, česky 1971) Gabriela Garcíi Márqueze, zatímco líčení smyslových detailů má blíž k autorovu krajanovi Aleju Carpentierovi.

Ironie dějin

Množství kapitol je budováno na principu ekfráze, tedy literárního popisu výtvarného díla, primárně rytin, později fotografií. Tato výrazná deskriptivní rovina je ještě umocněna vykreslováním přírodních či krajinných scenerií. Je to pochopitelné: obraz nepřítomného ostrova se skládá z vizuálních či smyslových evokací, jež jsou současně zcizovány distancí; ta spočívá v tom, že popisované už bylo jednou sémioticky znehybněno a vytrženo z reality. Některé kapitoly připomínají scenáristické etudy, zachycující uzavřené výjevy, vydělené z příběhů daných osob – jakési průhledy do rozmanitých dějin země, jež z hlediska vyprávění představují zlomky zlomku.

Výjevy většinou nejsou líčeny perspektivou prožívajícího svědka, ale neosobně, což zakládá potenciálně ironický tón, který však není možné připsat specifickému vypravěči – i když tu a tam se vypravěčské já objevuje: „Mám před sebou mapu, která byla pořízena pár dnů (možná týdnů či měsíců) před anglickým útokem na hlavní město ostrova.“ *Pohled na svítání v tropech* tak v mnohém připomíná Ouředníkovu *Europeana* (2001). Konfrontací absurdních či groteskních frází se zakládá ironie dějin, které se odehrávají bez ohledu na záměry či plány jednotlivců: „Nakonec však bitvu vyhrají čistě náhodou či díky protichůdné iniciativě dvou tří fanfaronů, kteří vůbec nepochopili instrukce, nic neumí, nedokážou rozlišovat mezi strategií a taktikou – a tyto výrazy ostatně ani neznají.“

Pohled na svítání v tropech je plné smrtí – mučednických, hrdinských, tragických i náhodných. Lidé mizí jednou ranou, bez patosu a bez lítosti. Zároveň všechna popisovaná výtvarná vyobrazení minulosti nevyhnutelně zachycují už zemřelé: „Nehýbou se, protože je to fotografie a protože jsou už několik hodin mrtví, nechali je tam ležet pro výstrahu, a aby všem nahnali strach.“ Touto kombinací odtaziť evokace ironie dějin, anonymity hrdinů a ozvláštňující distance skrze vizuální díla se akcentuje pomíjivost lidských osudů a historie v kontrastu k „věčnosti“ a trvalosti samotného ostrova Kuby.

Autorka je komparatistka.

Guillermo Cabrera Infante: *Pohled na svítání v tropech*. Přeložila Anežka Charvátová. Fra, Praha 2025, 148 stran.



Toussaint-Frédéric Mialhe: Kočár s černým otrokem v Havaně, okolo 1850

Špatná dobrá rozhodnutí

Včelí bodnutí Paula Murraye

První do češtiny přeložený román irského autora Paula Murraye vykresluje osudy středostavovské rodiny v současném Irsku. Klíčové pro toto vyprávění jsou jednak řetězce špatných rozhodnutí, jednak přetvářka a snaha postav předvádět své „lepší já“, což jim znemožňuje uspokojivě prožít vlastní životy.

JIŘÍ G. RŮŽIČKA

Irský spisovatel a scenárista Paul Murray se svým čtvrtým románem *Včelí bodnutí* (The Bee Sting, 2023) proboujel do užšího výběru Bookerovy ceny. Nominované knihy nejsou vybírány jen pro své literární kvality, ale často i díky inovativní formě. Připomeňme třeba poměrně složitou matematicko-astrologickou kostru románu Eleanor Cattové *Nebeská tělesa*, oceněného v roce 2013, anebo prózu George Saunderse *Lincoln v bardu*, oceněnou roku 2017, jež sledovala útržky rozhovorů na hřbitově.

Murray cenu sice nakonec nezískal, nicméně i struktura *Včelího bodnutí* je originální. První část knihy tvoří rozsáhlá expozice představující čtyři členy rodiny Barnesových, přičemž každá z kapitol je vyprávěna jedním z nich: dcerou Cass, synem Pídzemem, manželkou Imeldou a nakonec otcem Dickiem. V druhém oddílu knihy se pak perspektivy jednotlivých postav střídají po několika stranách a v závěru, který je rozsahem nejkratší, se perspektiva mění už jen po odstavcích, nebo dokonce po větách. Autor navíc přidává ještě pohled několika dalších aktérů, rovněž zapojených do tragikomických osudů rodiny Barnesových, čímž zvyšuje dynamiku vyprávění, jež směřuje k děsivému vyústění.

Záleží na náhodě

Pro děj je podstatné, jak postavy řeší své problémy. Nejprve jednotliví aktéři dělají jedno špatné rozhodnutí za druhým, postupně se jim však daří rozhodovat se lépe. Chyby učiněné v první části knihy sice postavám komplikují jejich životy, nicméně dobrá rozhodnutí v závěru paradoxně vedou přímo k tragédii. Náhoda totiž v osudech postav hraje větší roli než jejich svobodná vůle. A nejde přitom jen o zlomyslnost autora, který rád ponižuje své hrdiny.

Příkladem toho, jakou moc má ve *Včelím bodnutí* náhoda, může být Dickieho podnikání v prodeji a opravě automobilů. Manželka Imelda a dcera Cass mu dávají za vinu neúspěch, když tento byznys po finanční krizi v prvním desetiletí tohoto století začíná upadat, protože



Ilustrace Lucie Lužanská

lidé nemají peníze na nová auta. K lepším výsledkům firmě nečekaně pomůže až povodeň, která místním poničí jejich vozy. Dosud nespravedlivě očerňovaný Dickie si nicméně sám dokáže zadělat na mnohem horší problémy, než je úpadek rodinné firmy.

Být někým jiným

Dalším důležitým motivem je snaha postav být někým jiným, než kým opravdu jsou. Imelda, která pochází z chudých poměrů, navíc z rodiny násilníka, by chtěla být krasavicí, již z bídy zachrání pohádkový princ na bílém koni. Díky své kráse k tomu má opravdu předpoklady, a není tedy divu, že si jí všimne syn majitele prosperujícího autosalonu, jinak také nadějný hráč galského fotbalu. Podepíše se však na ní její konzervativní pohled na svět i vztahy mladých lidí a po tragédii, která poznamená její další život, hledá útěchu zejména v nakupování a klábosení s podobně situovanými paničkami.

Nejmladší člen rodiny Pídzej propadá kouzlu počítačových her, jimiž se nechává inspirovat k bojovým dobrodružstvím v lese za domem. Postupně se ale stává obětí sociálních sítí, když

před kamarádem začne dávat přednost virtuálnímu příteli z chaty. Jeho dospívající sestra Cass se z povrchní dívky pomalu proměňuje v komplikovanou osobnost, která popíjí v barech na útratu starších mužů a zároveň díky své učitelce objevuje kouzlo poezie. Osudem nejhůře stíhaný je ovšem otec rodiny Dickie, jež tíží tajemství z dob studijního pobytu v Dublinu. Všechny postavy se přitom usilovně snaží realizovat svá lepší já, což jim značně ztěžuje prožívání štěstí v reálném životě. Místem úniku se stává bunkr v lese za jejich domem: Pídzej jej využívá při svých hrách, Cass jako přístřeší, kde se dá v klidu popíjet, a Dickie se snaží se svým kamarádem prepperem bunkr přestavět na útočiště po konci civilizace.

A ono včelí bodnutí v názvu knihy? Jedná se o odkaz na nehodu, která potkala nevěstu na cestě k oltáři a kvůli níž neexistují žádné romantické fotky z obřadu, protože nevěsta měla opuchlou tvář. Zdánlivě banální událost má nicméně mnohem dramatictější pozadí...

Paul Murray: Včelí bodnutí. Přeložil Lukáš Novák.

Akropolis, Praha 2025, 573 stran.

literární zápisník

O flák syrovější

JAN ŠTOLBA

A pak je tady poezie, která se vboří do světa plnou vahou, bez nároku na krásu (takzvanou), libost (takzvanou), obrazivost (takzvanou), přijatelnost, pojetelnost, distingovanost, poetičnost a kdovíco ještě. Místo toho se tato poezie chce „vyvážet“ sama v sobě, ve svých možnostech i nemožnostech, v možnostech i nemožnostech poezie i jazyka. A přitom z toho nedělat vědu. „Život je surový / a realita o flák syrovější.“

Je to chuť na svědectví, které si nebude brát servítky (i když prozkoumat cosi jako „servítky“ by zrovna pro tuhle poezii asi bylo potěšením), ale střemhlav a bez obalu (vida, také básnické obraty, které si říkají o pohrani) se vrhne na divný svět, jenž nám byl přiknut. Na divné časy, do nichž jsme byli vtaženi a v nichž jsme ponecháni, ať si poradíme. „Ořechy vědění / flákoty vzteku...“ Ano, brutální flákotový existencialismus vezdejší divnosti. „Je to divný... Je to divný“ – ten verš jako refrén podtrhuje všech sedm zpěvů básnické skladby Františka Dryjeho, tvořící závěr jeho loňské stejnojmenné sbírky *Proflákaný čas*.

„Řekl jsem budiž světlo / a byla tma / řekl jsem budiž tma / a byla tma...“ Tato poezie jako by se pořád drápala z hloubi nahoru, protože jinak to na tomto světě nejde. Řeč se vede – a tma trvá, s každým dalším úchytem se ruka propadá tam, kde byla před chvílí. Dryjeho sbírka je našlapaná, na nic se zde zbytečně nečeká, netouží se, netrpí, aspoň ne navenek, vše přichází rázně, a přece nejsme zahlušeni. Naopak, některá prudká a drsná sdělení skryté rezonují a ještě dlouho poté, co opadla prvotní razance, cítíme jejich jemné zachvívání. I s jazykem se zde zachází rázně, jazyk si tady neustále nabíhá a koleduje. Chceš znít plebejsky? Tumáš. „Že budoucnost je / prázdna / celá / z podob podob / vysraná / neříkej jinak!“ Chceš okusit úkroky jazyka, jeho rafinované rozházené banánové slupky? Tumáš. „Boj o vše? / ovšem – jenom to ne! / boj aspoň o něco / no ano, boj... / se, láska, vole...“ Sbírka by, kdyby na to přišlo, mohla posloužit jako malý katalog rčení a řečových „chvatů“, které trpělivě čekají, až je někdo vyšine do překvapivé, osvobodivé, skandální polohy. „Kolombíně / Pierrot visí? prý / se posral v kině / (a to se přece / dávno neříká).“ Řeč je cesta jinam. A tím pádem zpět. Kam zpět? K nevysloveným podstatám, které se mohou vtělovat do celých systémů uřknutí (uřknutí), do spleť odboček a snah něco říct – a skončit někde úplně jinde: „Slova se vznášejí / padají přímo / na tvář, na / ústa / běž, huso, ustav / provaz na krk / rozvítá holá věto / prolez tím měkkým / rozechvělým kamenem.“

Proflákaný čas přitahuje přiznanou, nebo snad poznanou vnitřní neotesaností (onou

„poznanou nutností“) jazyka. Dryje nechává ve verších vyvstat samu imanentní nedotesanost jazyka, přechyby a skrytá pnutí, „falešná“ propojení, chce, aby se jazyk ukázal ve své obsedantní měnavosti a unikavosti, labyrintičnosti. Jazyk má za úkol svádět z cesty. Snad to je nakonec ta „SVOBODA“? V této poezii je strhující prvotní náboj a impuls, nemyslí se zde marně dopředu, na výsledek či cíl, ta hmota veršů je sama o sobě natolik hutná a její hnutí tak razantní, že výsledek a cíl jsou už v samotném gestu, jímž je poezie vrhaná do prostoru.

Proflákaný čas dovede být sbírkou osobní, což je cítit i v ironickém odstupu a ochotě vymáchat se v plebejské krkolomnosti „běžného“ života. A co smrt? Smrt je tu rodu mužského, je to kolem se ochomýtající obejda, podezřelý, anebo jen otravný budižkníčem. „Smrt se zas flákal / dole u řeky...“ Týpek známý od vidění, máme dojem, že jsme ho už stokrát potkali. „A Smrt jsem, věrte, poslal do prdele / jenže von byl / splachovací...“ S osobním se ovšem prolíná duch doby, Dryje je autor, který osobní přemety hned vnímá v rámci přemetů celého světa, reflektovat sebe pro něj znamená reflektovat to, v čem žije. Vyloupnou se tak vize, které při vší fantastičnosti jsou přesnými shrnutími epochy, té minulé, vkloubené do té dnešní: „... po válce / chodili artisté na kymácivém laně / napjatém jako právě prasklá struna / na laně tuhnoucím pod vahou přihorňavajících pravd...“ Přesně tak, žijeme ve věčném „přihorňá“.

A hned se vybaví Daniel Hradecký a jeho loňská sbírka *Náměstí Práce*. I ona nabízí ostré

vidění dneška, hořký a vzdorný „kšaft“ proti době a našemu „životaření“ v ní. Hradecký je, při vší své formulační suverenitě a britkosti, s níž vnímá současnost, proklamativnější a traktátovitější než Dryje; je také konciznější, přímější a filosofičtější: „Slova překážejí, je to jejich úkol...“ Kousavá ironie, přesná skepse – náš neslavný zeitgeist jako na dlani. A vybaví se i loňská prvotina Alexandry Brockové *Číhat na mech*, i ta neobyčejně reflektuje dnešní vykořeněný čas. Oproti oběma starším mužům je však Brocková potměšilejší a hravější, měkčí, vstřícnější, naschvál ve své poezii udržuje až dětsky nedotčený prvek. Najdeme u ní i potřebu péče o svět, jenž se nám před očima tak nezapně rozpadá. Mech je ve sbírce nenásilným symbolem zanikání, ovšem padáme zpět do přírody, a tam mech souběžně znamená i pokoutně rašící, nelidskou, ale sametově nadechnutou (s dovolením) naději.

Zatímco do *Proflákaného času* se vloudil Smrt, chlápek, kterého jsme snad kdysi potkávali v hospodách, nesmiřitelný Hradecký má v *Náměstí Práce* pro změnu Fotra, figuru, na niž lze aspoň na chvíli svést veškerou vinu – dřív, než se v dalšího Fotra proměníme sami. I u Brockové se vynoří podivuhodné vtělení dnešních divných časů: „obejda“ s mudrcy čínským přízviskem Kdo-si. Tentokrát ani Smrt-povaleč, ani Fotr-vymahač, ale okrajový, zakuklený spásonoš či aspoň pomahač, někdo, kdo vám podá hrábě u hromady loňského listí. „Kdo-si (...) uklízí tajné příbytky toulavým kočkám.“ Sotva lze chtít víc.

Autor je básník, hudebník a literární kritik.

Najdi si pohyblivý bod

Debutový román Olgy Tokarczukové

Český překlad prozaického debutu jedné z nejznámějších současných polských spisovatelek Olgy Tokarczukové vyšel s více než třicetiletým zpožděním. Román *Cesta lidí* Knihy potvrzuje, že některé vyprávěcí postupy, typy postav a především motivy procházejí celou autorčinou tvorbou.

TEREZA ZAVADILOVÁ



Ilustrace Tereza Lochmannová

Podobně jako následujících osmnáct knih Olgy Tokarczukové, z nichž většinu jsme již měli možnost číst v češtině, i *Cesta lidí* Knihy (Podróż ludzi Księgi, 1993) se odehrává v minulosti a pohrává si s různými společenskými kontexty. Počátkem devadesátých let, kdy vyšla, v Polsku probíhala společenská transformace, autorka tehdy měla malé dítě a působila v psychiatrické léčebně. Také děj její prózy, za níž coby debutantka získala cenu Polského svazu knižních nakladatelů, se odehrává v přelomové době – byť charakterizované naopak přechodem od svobody a tolerance k diktatuře. Román se odehrává ve Francii roku 1685. Ludvík XIV., řečený Král Slunce, ruší Nantský edikt, zavádí katolicismus jako výhradní náboženství své říše a pronásledování hugenotů hledají útočiště v zahraničí. Na scéně se ovšem objeví ještě „Bratrstvo“, kvazireligiózní osvícenská skupina pohybující se mimo všechny tehdy známé konfese, jejíž příslušníci věří, že „na počátku Bůh stvořil svět ze zlomeného písmene. Z prasklého slova vyteklo tělo jako krev. Tělo je tedy nedokonalé slovo. Bůh je dokonalý (...) proto stvořil Adama, dal mu tělo a slovo, aby mohl skrz jeho nedokonalost a konečnost hledět na sebe sama. A aby Adam nezapomněl na slovo a sílu, dal mu Bůh knihu, do níž zaznamenal svou dokonalost, svou nepočátečnost a svou nekonečnost (...) Svatá kniha navždy zmizela. Bůh však Chanochovi slíbil, že ji lidem vrátí, až přijde čas.“

Čas jako ulita

Hlavními hrdiny *Cesty* jsou účastníci neobvyklé výpravy za titulní tajemnou Knihou, obsahující veškerou moudrost lidstva a ukrytou kdesi v Pyrenejích. Na cestu se vydali kurtizána Veronika, alchymista Markýz, bankéř a filantrop de Berle a němý kočí – sirotek Gauche, jenž je vylíčen následovně: „Rychle pochopil podstatu tohoto času, takže neměl potřebu pachtit se vpřed jako ostatní lidé. Uvízl ve svém čase jako v bezpečné ulitě.“ Vyprávěčka o kočím sice hned na úvod sdělí, že v příběhu „není vůbec důležitý“, možná právě proto bychom ale měli zpozornět. Podobně jako otázka moci, již mají slova nad věcmi, patří totiž k výrazným tématům knih Tokarczukové právě čas a prostor. Ve své prvotině mimo jiné upozorňuje na protiklad mezi chaotičností času, který v sobě nosí „běžní lidé“, a jeho uspořádaností, typickou například pro řeholnice.

Obrazotvornost vyprávění stojí do velké míry na tělesnosti, k níž se autorka vztahuje s podobnou posedlostí jako v *Pravěku a jiných časech* (1996, česky 2024) nebo v *Běgunech* (2007, česky 2008), knize, která spisovatelce (navzdory negativní kritice v Polsku) vynesla Man Bookerovu cenu. Slabinou *Cesty* však je, že příliš často sklouzává k tezevitosti a vršení stereotypních obrazů (což je nicméně pro Tokarczukovou v určité míře typické). Lecdý tak můžeme být poněkud nesví ze (záměrně) schematického způsobu, jímž vyprávění zprostředkovává určitou perspektivu: „Když se narodí chlapec, je to jako neděle. Holčičky, kterým se narodí bratříček, vyrůstají s přesvědčením, že ony samy jsou jen úvodem, předehrou k jiné, důležitější existenci (...) Rodiče jsou na něj pyšní (...) a když tahá starší sestra za červené copánky, říkají tomu popichování, odvaha a nakonec mužnost (...) za tichého souhlasu světa.“

Za podstatou věcí

Podobně tezevitě Tokarczuková líčí i cestu za kýženou Knihou poznání. Jak se dočítáme, pro všechny ostatní knihy světa platí, že jsou jejím pouhým odrazem či odleskem, a byť všechny menší i větší události lidských životů jistě stojí za popsání, tato mravenčí práce – skládání nekonečné mozaiky – nemůže sama o sobě odhalit univerzální smysl života. Bohužel v těchto esejistických pasážích Tokarczuková sklouzává k banalitě: „Na začátku cesty není ani tak důležitý cíl, ale samotné přesouvání se v prostoru a čase (...) Svět pozorovaný z pohybujícího se bodu vypadá harmoničtěji a tvarově komplexněji (...) Lidé, kteří cestují, se stávají moudřejšími nejen tím, že neustále vidí a prožívají něco nového, ale i tím, že se sami stávají míjenou krajinou.“

Připomeňme, proč se zmíněná čtyřčlenná skupinka vůbec vydala na cestu: markýz kvůli magii a touze být zasvěcen do poznání, Veronika kvůli lásce, Gauche pro „Slovo samotné“ a de Berle ze zájmu o blíže nepopsanou „podstatu věcí“. Učené debatování pánských účastníků výpravy v některých momentech připomene autorčin „přírodně-léčivý horor“ *Empusion* (2022, česky 2023; viz A2 č. 4/2024). V tomto díle Tokarczuková vytvořila hororový feministický narativ – ovšem bez jediné ženské postavy – na téma mizogynie: o ženách v něm totiž hovoří výhradně muži. *Cestu*

můžeme číst jako podobenství o lidské touze po poznání, ale též jako alegorii, v níž je konfrontováno „stvoření“ světa s uměleckou tvorbou, která je vůči kosmogonii vždy druhořadá.

Překračování hranic

Cesta lidí Knihy u nás vyšla s více než třicetiletým zpožděním oproti originálu. Mezitím dvorní překladatel Olgy Tokarczukové a přední polonista Petr Vidlák českému čtenářstvu systematicky představoval další autorčiny díla. „Byl jsem svědkem jejího obrovského tvůrčího rozvoje. Na počátku psala velice upřímně a jednoznačně, reflektovala navíc svou původní psychologickou praxi,“ podotkl překladatel v souvislosti s loňskou návštěvou Tokarczukové v Praze. Spisovatelka ve svém díle zůstává konzistentní. Hluboká témata a společenské fenomény jen suše nepopisuje, ale zkoumá jejich příčiny – což jistě souvisí i s jejím zájmem o historii, do jejíchž kulís příběhy zasazuje. Nejvýrazněji se tato její metoda projevila u bezmála devítisetstránkových *Knih Jakubových* (2014, česky 2016).

Celosvětově Tokarczuková proslula – i zásluhou udělení Nobelovy ceny za literaturu v roce 2019 – svými jasně formulovanými názory na rovnoprávnost žen, práva zvířat a také odporem vůči autoritářským tendencím. Konflikty, do nichž se jako angažovaná umělkyně dostává, přitom nikterak nevyhrocuje, i když byla za vlády Kaczyňského Práva a spravedlnosti terčem útoků a dosud je mnohými považována za „nenárodní“ autorku. Tokarczukovou ostatně pojí letité přátelství s další polskou umělkyní v podobné pozici – režisérkou Agnieszkou Holland, která zfilmovala její prózu *Svůj vůz i pluh ved' přes kosti mrtvých* (2009, česky 2010), mimo to ale natočila třeba také snímek *Hranice* (Zielona granica, 2023), zachycující, jak ostudně přistupovala minulá polská vláda k uprchlákům zadrženým na hranicích s Běloruskem. Právě putování a překračování hranic – jak geografických, tak mentálních – hraje v textech Tokarczukové už od debutové *Cesty* stěžejní roli. A nezáleží na tom, jestli se nacházíme v polském pohraničí, nebo na druhém konci světa.

Autorka je publicistka a studentka komparatistiky.

Olga Tokarczuková: Cesta lidí Knihy. Přeložil Petr Vidlák. Host, Brno 2025, 240 stran.

Jako ocásek ještěrky

V anketě mezi tuzemským loutkářstvem jsme zjišťovali, v čem vidí specifika inscenací, které nejsou primárně určeny dětskému publiku, a za jakých podmínek se tato tvorba rozvíjí. „Proč musíme k loutkovému divadlu pořád dodávat, že je pro dospělé?“ ptá se jeden z respondentů. Otazníků je více, shoda v odpovědích jen částečná.

1. V čem se liší váš přístup k loutkové tvorbě určené dospělému publiku od tvorby pro děti?
2. Jaké má loutkové divadlo pro dospělé v českém divadelním provozu podmínky?

Přidá-li se k nějakému pojmu ocásek „pro dospělé“, nezřídka jsou asociace poněkud matoucí. K loutkovému divadlu se v současnosti takový ocásek přidává zpravidla s úmyslem rozbít představu, že jsou loutky určeny primárně pro děti. Anebo se tak děje s ambicí zdůraznit, že je daná inscenace dokonce určena výhradně dospělým. Zároveň ovšem takový přídomek vyznívá ambivalentně. Ve snaze rozbít zažitý předsudek se do jisté míry nechtěně podílí na jeho stvrzování: loutky bez přídomku jsou přece pro děti, kdežto ty pro dospělé musí být speciálně označeny. Následující anketa mezi loutkářstvem na tento paradox upozorňuje a současně přináší pohledy do kontextů, v nichž se tvůrci a tvůrkyně z různých experimentálních loutkářských skupin pohybují. Tendence rozvíjet loutkové divadlo pro dospělé v současnosti sílí, scéna se napojuje na výtvarné umění, výrazně je provázána s hudební scénou, reaguje na rozvoj nových technologií, ale také znovuobjevuje a rekontextualizuje technologie „staré“. Dění v loutkářském terénu je v současnosti mimořádně vzrušující. Možná to bude jako u ještěrky: jednoho dne ocásek „pro dospělé“ odpadne, protože se ukáže, že loutkové divadlo může docela dobře existovat i bez něj.

Johana Šulík Bártová

Divadelní skupina FRAS

1. Z mého pohledu se ten přístup vlastně v ničem neliší. Myslím, že v ideálním případě by měla být jakákoliv loutková inscenace přístupná pro všechny. Představa, že je loutkové divadlo určené dětem, je podle mě přežitek, který se snad brzy podaří odbourat.
2. Už jenom to, že je běžné uvádět při podávání přihlášky na různé festivaly, od kolika let je loutková inscenace přístupná, je vlastně zvláštní. Je to něco, co činohra nezná. My prostě napíšeme 8+ a pak čekáme, jestli bude někdo pobouřený. Zatím si ale nikdo nikdy stěžovat nepřišel. Děti zvládnou mnohem víc, než si myslíme. Máme padesátiminutovou inscenaci Medař, kde se neřekne ani slovo, její tempo je meditativně pomalé a ukoukají to tříleté děti. Pochopí to po svém – ale to mě na tom baví nejvíc.

Berta Doubková

TMEL

1. V zásadě se oba přístupy v ničem neliší. Ke své práci se snažím přistupovat tak, aby bavi-la zaprvé mě a zadrulé ostatní. Takže inscenace našeho kolektivu TMEL navštěvují sice převážně malí diváci, ale jsou určené dospělým stejně jako dětem. Zaměření na starší publikum s sebou nese riziko, že by se na daném představení mohli dětští diváci nudit. V takové inscenaci si dovolím například temporytmus s většími nároky na divákovu pozornost, budu tíhnout k méně figurativním prostředkům a celkově abstraktnějšímu či potměšilejšímu divadelnímu jazyku. Ale nejvíc mě baví taková představení, která dobře komunikují s dětmi i dospělými, i když třeba s každým jinak.
2. Je otázka, jaké budou podmínky k tvorbě v současném politickém ovzduší. Zatím tu platformy pro rozvíjení loutkové tvorby pro dospělé publikum jsou: v Praze hlavně divadlo Alfred ve dvoře s festivalem Loutex nebo Klub Letka. Také menší kulturní a komunitní centra z Nové sítě i větší divadelní festivaly v regionech mají – aspoň z mé krátké zkušenosti – o taková představení zájem. Další rozvoj by pochopitelně podpořilo, kdyby tato kulturní centra prospívala. Pokud jde o kamenná loutková divadla, jejich hlavní diváckou cílovou skupinu tvoří školy, takže v repertoárech mívají i inscenace pro středoškoláky, jen je jich málo

než těch pro školky a základky. To určuje i způsob, jakým taková divadla komunikují s veřejností. Umím si představit, že někteří dospělí pak váhají jít se na loutkové divadlo podívat, protože mají představu o loutkách jako o infantilním výrazovém prostředku. Ve skutečnosti by je však některá představení překvapila.

Anna Gumboldt

A. J. Nosorožec

1. Myslím si, že současné loutkové inscenace pro dospělé jsou víc o hledání jazyka: jak mluvit a proč to či ono vlastně říkat, o intonaci, o tom, jaké loutky vzniknou. U dětí je to vždy spíš hra a práce s dramaturgií v rámci už známého, povědomého jazyka. To ale neznamená, že to tak bude vždy. Možná je načase to změnit.
2. Existují inspirativní příklady a podnětné rozhovory, ale platform a institucí, které by divadlo pro dospělé v českém divadelním provozu podporovaly, není dostatek. Zatím ta scéna působí spíš jako nika, uzavřená komunita, která se téměř nedostane k novému publiku. Myslím, že by pomohlo velkorysejší poskytování prostor a míst (i těch původně nedivadelních) pro zkoušení. A pak také diskuse a lepší prezentace povedených projektů, nejen těch českých.

Tereza Havlová

Musaši Entertainment Company

1. U inscenací pro děti se zatím držíme lineárního příběhu. Děj je díky tomu jasnější a dobře čitelný. U tvorby pro dospělé si dovolujeme víc přeskakovat, tajit a mlžit. Možná proto, že počítáme s větší diváckou a životní zkušeností, která diváctvu pomůže vytvořit si můstky mezi prázdnými místy. A možná také proto, že to podněcuje k většímu zapojení fantazie – do čehož děti tlačit nemusíme, ty to totiž dělají úplně přirozeně.
2. Osobně mě napadají jen dvě platformy, které výrazně podporují vznik loutkáren pro dospělé, a to je divadlo Alfred ve dvoře a Klub Letka. Pak snad ještě Švandovo divadlo ve spojení s Buchtami a loutkami, což je ale dost exkluzivní partnerství. Jinak už se jedná spíš o ojedinělé pokusy a krátkodobé snahy. Obecně je z regionů a festivalů větší poptávka po loutkových inscenacích pro děti. Ale jsem přesvědčená, že potenciálních dospělých diváků je mnoho, jen je ty loutky někde musí „trefit do hlavy“, aby je z ní už nemohli dostat. Loni na podzim nás Vendulka a Honza Tomšů ze Zvěřince pozvali hrát na Posvícení do Zlína. Na představení přišli diváci primárně čekající na koncert slovenské kapely Vojdi, který začínal hned po nás, a nechtěli mrznout venku. Když jsme balili, chodili za námi nadšení diváci, které by dle jejich slov na loutky nikdy nenapadlo zajít... O podobnostech mezi loutkářským a kapelním světem a nevyužitým potenciálem jejich spojení mluví třeba Jiří Hes z Letky, který je zároveň basákem Prvního hoře. Takže za mě je loutkám pro dospělé potřeba ten pelíšek ještě trochu ušlapat, ale prostor i matroš tu jsou!

Adam Páník

Musaši Entertainment Company

1. Oba přístupy se liší ve výběru témat a dramaturgii. V případě loutkové tvorby pro děti dbáme na příběhové vyprávění, kdežto v tvorbě pro dospělé je narativ jen jednou z dramaturgických strategií pro generování materiálu. Pak se s ním ale pracuje volně, nevadí, že není jasně čitelný nebo má více interpretací. To je naopak vítané. Další strategie jsou například

hra s materiálem, deformace nebo míchání žánrů, práce s žánrovými klišé, kolážovitost, drolení času... Tematicky pak inscenace pro dospělé bývají víceúrovňové, přičemž ne každé téma potřebujeme rozpracovávat a komentovat. Někdy je dobré, když se motivy jen objeví a divák si je propojuje asociálně. Náměty jsou také obecně temnější. V práci s loutkou si pak dovolíme více experimentovat se zcizováním skrze výtvarnou složku, s principy objektového divadla nebo s technologiemi, třeba když použijeme reflektory jako postavy. Případně můžeme otočit úhel pohledu a podívat se na inscenace pro dospělé, které sice nejsou primárně loutkové, ale loutky nebo loutkové principy se v nich objevují. Taková malá loutková přepadení. Obecně ale pracujeme v loutkových inscenacích tak, že se divácké skupiny nevylučují. Každá věková skupina může sledovat jiné kvality.

2. Podmínky na nezávislé scéně jsou obecně dost DIY nebo „na koleni“, každý se musí zařídit sám. Mimo nezávislou scénu toho, mám pocit, mnoho nevzniká. A když už, jedná se spíš o loutky a loutkové principy vnořené do primárně neloutkových inscenací, jakými jsou například Velbloud v zemi nikoho v Horáckém divadle nebo inscenovaný koncert Janovy paši-je, připravený ve spolupráci Divadla bratří Formanů a FOK. O to důležitější mi přijde přehlídka Loutex v Alfredu ve dvoře, která navíc vyhlašuje i open call na vznik nové inscenace, nebo Loutcore v Klubu Letka, případně Malá inventura nebo festival Nekropolis. A pak je tu samozřejmě iniciativa Loutky Unlimited – mrk, mrk. To jsou jasné signály, že i pro dospělé je loutkové divadlo zajímavý žánr; ať už pro tvůrce, nebo pro diváky, a že skýtá nečekané možnosti. Nejvíc by nám myslím pomohlo narušit stereotyp, že loutky jsou jen pro děti. Proč musíme k loutkovému divadlu pořád dodávat, že je pro dospělé?

Tomáš Procházka

Handa Gote research & development

1. Tvorbě pro děti se poslední dobou příliš nevěnuju, ale rozdíl mezi oběma směry je značný a viditelný na mnoha úrovních. Loutkové divadlo pro děti vnímám jako svého druhu službu – dobré věci samozřejmě – a tvorbu pro dospělé prostě jako volnou tvorbu, která ideálně nebude limitovaná ani stereotypní představou o tom, jak má loutkové divadlo vypadat, ani momentálními trendy. Ale to je opravdu ideální případ, sám stereotypnímu vnímání podléhám jistě také.
2. Platformou pro tento typ divadla jsou v podstatě jen festivaly, pořádané většinou při zřizovaných divadlech. Že existují, je skvělé, ale vlastně i trochu zvláštní, když vezmeme v úvahu, že tato divadla se v normálním provozu tvorbě pro dospělé prakticky nevěnují. Podmínky pro vznik náročných loutkových projektů určených dospělému publiku moc dobré nejsou – přijde mi, že vznikají hlavně z hluboké potřeby tvůrců, kteří se jinak žijí něčím jiným. Tento druh tvorby by podpořila především širší odezva a větší zájem ze strany zavedených (nejen divadelních) festivalů. Ke vzniku nových projektů je potřeba nějaký impuls, často stačí i malý. Festivaly a také kamenná divadla a další instituce mohou už dnes podpořit vznik nových nezávislých projektů poskytnutím prostoru a finančním přispěním. Jde to!

Robert Smolík

Škrobotník, Šlundra, Šibrová

1. Rozdíl je spíše v podmínkách, v kterých daný projekt vzniká, než v přístupu. Vlastně si myslím, že celé to dělení na divadlo pro děti a pro dospělé je padlé na hlavu. Samozřejmě

Loutkáři a loutkářky o tvorbě pro dospělé

chápu, že jde o jakýsi PR trik, jak dostat do divadla na loutky jiné než dětské publikum, ale u svých představení vlastně nevidím žádnou bariéru, proč by je nemohly vidět děti, respektive proč by inscenace pro děti nemohly vidět dospělí.

2. Podmínky má loutkové divadlo takové, jaké si je udělá, tedy jaké si je uděláme. Od státu ani většiny institucí nic nečekám ani nežádám. Možnosti tu však jsou. Pro mě je jedinečná zkušenost ze spolupráce s brněnským Terénem, která mi dokázala, že i v prostředí institucionalizovaného divadla lze pracovat udržitelným způsobem. A skutečně si myslím, že právě to by potřebovalo veškeré divadlo – odvahu změnit se doopravdy, a nejen v kecech.

Jakub Šulík

FRAS

1. Náš přístup, když pracujeme na autorském projektu, je často ovlivněn fascinací nějakým jevem, materiálem nebo prostředím. Řekl bych, že naše inscenace jsou vhodné obecně pro rodinné publikum – inscenace, které jsme zamýšleli spíš pro dospělého diváka, fungují i pro menší děti. Je to hlavně věc dramaturgie. Menší děti mohou mít menší trpělivost, když „ukazujeme málo věcí v příliš dlouhém času“ (píšu to schválně takhle primitivně, protože tak to jako performer často vnímám). Ale když mladé diváctvo zásobíme dostatečným množstvím vjemů, vtáhne je do inscenace a na konci si děti chtějí loutky a objekty prohlédnout a ideálně si s nimi pohrát... Naše inscenace pro starší diváky nejsou nevhodné pro děti, i když třeba nenabízejí úplně jasný narativ a divák si musí dovolit být na chvíli ztracený. Někdy se tam třeba vůbec nemluví a z toho vzniká obava, že děti nebudou vědět, co se děje. Ale o to větší je pak koncentrace na dění na scéně. Abstraktnější divadlo paradoxně nezvládají spíš rodiče, kteří děti ve snaze jim všechno vysvětlit někdy připraví o možnost chvíli imaginovat a hledat spojitosti.

2. Když napíšete, že se bude hrát loutkové divadlo, je představení často automaticky považováno za dětské a je téměř jisté, že dorazí rodiče s dětmi. Takže v něčem jsem na představu loutkového divadla jen pro dospělé rezignoval. Ale stejná inscenace se může zahrát různě pro různé diváky. Třeba na divadelním festivalu, kde jsou jen dospěláci, můžeme přitvrdit



V padesátiminutové inscenaci Medař se neřekne ani slovo. Foto Johana Šulík Bártová

a diváky víc „vykoupat“, jindy zase můžeme něco trochu zestručnit, aby bylo tempo svižnější... Ale myslím, že dobře udělané divadlo pro děti je i dobré divadlo pro dospělé. A naopak. Pokud nejde o nějaké „patnáct plus“ scény, věřím, že „dospělácké“ loutkové divadlo může být plnohodnotným zážitkem i pro děti.

Matěj Šumbera

FRAS, Musaši Entertainment Company

1. Mně připadá dělení na loutky pro děti a pro dospělé celkově zvláštní. To, že existuje pojem loutkové divadlo pro dospělé, implikuje, že všechno ostatní loutkové divadlo je primárně určeno pro děti? Ten pojem reaguje na skutečnost, že to tak obvykle je, ale do jisté míry

tím tu skutečnost zároveň upevňuje. Možná je to jenom mindrák loutkáře, ale pojem „činohra pro dospělé“ přece také nepoužíváme. A podobně k tomu přistupuji i v tvorbě. Pokud mě inscenace nebaví jako dospělého, proč bych ji ukazoval dětem? Zábava pro celou rodinu, to je ta meta! Samozřejmě trochu přeháním, specifická témata, materiály a přístupy jsou různě atraktivní pro různé věkové skupiny, ale člověk si nemůže moc vybírat, přijdou všichni, i psi. Třeba Medař, kterého hraje FRAS, byl původně zamýšlen jen pro dospělé, ale ve výsledku ho nejspíš vidělo víc dětí. A Esej o světle od Musaši podle mě čeká stejný osud, jestli tomu tak není už teď.

2. Myslím, že loutkové divadlo má v Česku skvělé podmínky. Pořád si nejsem jistý tím, co máte na mysli, když mluvíte o loutkovém

divadle pro dospělé. Ono by se těch nálepek dalo nalepit víc. Co třeba objektové divadlo? A co alternativní nebo výtvarné divadlo? Součástí divadla jsou taky konvence s ním spojené. Myslím, že jednou z indicií pro diváka je čas představení. V deset ráno a v deset večer můžu sice hrát stejnou inscenaci, ale přijde na ni jiné publikum a díky kontextu i tomu, že divadlo je živé umění a je schopné na změněné podmínky pružně reagovat, můžou být výsledné zážitky diametrálně odlišné. Zdá se mi, že čím dál víc pořadatelů si tohle uvědomuje a příležitostí pro podobné experimenty je čím dál víc. Kdo má rád loutkové divadlo, má prostě rád loutkové divadlo a je jedno, jestli má občanku, řidičák nebo živnostenský list.

Připravili **Štěpán Truhlařík** a **Karolina Plicková**.

divadelní zápisník

Nová vlna?

TOMÁŠ PROCHÁZKA

Zhruba od počátku minulé dekády můžeme na tuzemské divadelní scéně pozorovat zvýšený zájem o zakládání loutkářských souborů. Po letech, kdy se studentské a absolventské práce zaměřovaly na širší pole objektového a výtvarného divadla, se loutka znovu stává vědomou volbou, nikoli jen jedním z prostředků. Tato „nová vlna“ přitom nevzniká v izolaci: tvůrci a tvůrkyně loutkových inscenací přirozeně oscilují mezi tvorbou pro děti, která zůstává základním zdrojem obživy, a ambicí oslovit publikum dospělé.

Právě zde se však nachází kámen úrazu. Zkušenost s loutkovým divadlem si totiž většina diváků nese z dětství – a ne vždy v podobě, k níž by se chtěla vracet. Esteticky pokleslé produkce, které přežívají díky nízkým

nárokům i institucionální toleranci, vytvořily poměrně odolný a rozšířený obraz loutky jako něčeho druhořadého, infantilního či vyložené pokleslého. Jménem všech loutkářů se za toto estetické utrpení všem postiženým omlouvám a přimlouvám se, aby dali loutkovému divadlu ještě šanci.

Současní tvůrci a tvůrkyně na zmíněnou nemilou situaci reagují dvojím – zdánlivě protikladným – způsobem. Na jedné straně sledujeme tendenci zvětšovat měřítko: především zřizovaná divadla využívají hlavové či kostýmní loutky, případně od používání loutek jako takových upouštějí, ovšem zachovávají některé principy loutkového divadla. Na straně druhé vznikají projekty často určené pro několik málo diváků a pracující s miniaturou a intimitou. V obou případech nicméně dochází k opuštění tradiční loutky.

Není to nutně projev jejího vyčerpání. Spíše se ukazuje, že loutka dnes funguje jako jeden z prvků širšího divadelního jazyka, nikoli jako jeho základní jednotka. Ostatně už v devadesátých letech otevřely soubory jako Buchty a loutky cestu k vědomému porušování konvencí a k estetice, která si z loutkářské tradice vybírá jen to, co potřebuje. Současná

generace na tuto zkušenost navazuje, ale zároveň ji posouvá do bodu, kdy je otázka „Co je ještě loutkové divadlo?“ čím dál méně jednoznačná.

Z pozice pedagoga i dramaturga festivalu Loutex, který se od roku 2020 pokouší systematicky představovat loutkové divadlo pro dospělé jako svébytnou autorskou platformu, tuto proměnu sleduji zblízka. Jedním z opakuje se témat diskusí mezi tvůrci je přitom otázka, zda by si tento typ divadla měl hledat širší publikum. A pokud ano, za jakou cenu. V této souvislosti se nabízí srovnání s komiksem. Ten byl ještě poměrně nedávno vnímán jako médium určené především dětem a dospívajícím, dnes je však běžnou součástí literatury i výtvarného umění a jeho „dospělá“ podoba nepotřebuje žádnou obhajobu. Nejde jen o počet čtenářů, ale o proměnu symbolického statusu: komiks se stal něčím, čemu stojí za to věnovat pozornost – a do jisté míry i něčím, co je „cool“.

Loutkové divadlo se podobně proměně zatím vyhýbá. Ne snad kvůli tomu, že by postrádalo silné tvůrce nebo výrazné projekty, ale spíš proto, že jeho rozvoj naráží na své limity. Jakmile totiž začne usilovat

o větší srozumitelnost a popularitu, má tendenci přecházet do jiných forem – koncertu, nového cirkusu nebo velké vizuální podívané, jak to dlouhodobě ukazují například projekty Divadla bratří Formanů. V tu chvíli ale zároveň přestává být tím, co loutkářskou scénou definuje zevnitř.

Otázka tak možná nestojí, jak loutkové divadlo pro dospělé „zpopularizovat“, ale zda autoři a autorky o něco takového vlastně stojí. Debaty mezi tvůrci se opakovaně vrací k témuž bodu: každé rozšíření publika předpokládá určitou míru ústupků, ať už formálních, nebo obsahových. A právě k těm se většina loutkářské scény staví zdrženlivě. Ne nutně z potřeby chránit si nějaký uzavřený prostor, ale spíš z přesvědčení, že hodnota tohoto typu divadla spočívá právě v jeho omezenosti, v jisté míře spikleneckv a insiderství. „Nová vlna“ tak možná není příslibem průlomu, ale spíše potvrzením této ambivalence. Loutkové divadlo pro dospělé se dnes rozvíjí, hledá nové formy i publika, ale zároveň vnímá hranici, po jejímž překročení by se muselo stát něčím jiným. A právě proto tuto hranici zatím – zdá se – překračovat nechce.

Autor je divadelník a pedagog na DAMU.

Krajinami beze slov

Střípky z festivalu Loutex

Festival Loutex mapuje tvorbu pro dospělé diváky na pomezí loutkového divadla, výtvarného umění a performance. Letošní ročník naznačil posun k obrazům, rituálům a zpomalenému vnímání. Představené inscenace se pokusily publikum vzdálit navyklé potřebě rychlého porozumění.

KRISTÝNA VINAŘOVÁ

Festival Loutex, věnovaný loutkové tvorbě pro dospělé, pořádá divadlo Alfred ve dvoře už šestým rokem. Přehlídka se přitom soustředí na okraj již tak minoritního žánru a představuje především nezávislou scénu. Takové rozhodnutí s sebou nese jistá specifika – na jednu stranu vzniká svobodný prostor pro experiment, na stranu druhou se prezentovaná díla mohou pohybovat na hraně srozumitelnosti. Tendence, které můžeme pozorovat v současné loutkové tvorbě pro dospělé, totiž s diváčkou stravitelností příliš nepočítají.

Obrazy místo příběhů

Jedním z aktuálních trendů je upozadování příběhu i textu. Příkladem je *PROJEKT 4470* Emy Vícenové, Ctibora Němce a kolektivu vybraného na základě otevřené výzvy.

Režijnímu duu z bratislavské VŠMU se podařilo vytvořit fascinující mimozemskou krajinu, která ožívá díky živému snímání kamerou. K působivému výsledku stačí dva stoly: na jednom jsou písečná údolí z cukrových homolí, na druhém vidíme krajinu s malými vodními plochami. Surreálnou scenerii dotváří snový fialovo-růžový light design a až dokumentárně přesné live cinema záběry. Ty sledují protagonistu, malou postavičku na drátku, při jeho cestě měsíční krajinou mezi ne-lidské entity a zpátky. Nonverbální dění však není jasně čitelné a také závěr představení spíš vyvolává otázky, než že by příběh uzavíral. Na loutkářský debut je to ale i tak obdivuhodný počín – nejen díky výjimečné vizuální stránce, ale i zásluhou živé elektro-nické hudby Richarda Grimma.

Kromě toho, že festival dává prostor začínajícím tvůrčím týmům a projektům vznikajícím přímo pro něj, objevují se v jeho programu také zavedení tvůrci loutkového divadla pro dospělé. Velký důraz na výtvarný aspekt loutkové tvorby lze dlouhodobě sledovat v dílech Roberta Smolíka. Na festival přivezl inscenaci *Shánění krávy*, kterou vytvořil společně s Lukášem Jiříčkou, Jirím Duchkem a Klárou Lustigovou. Inscenace sice pracuje se slovem, ani ona však není divácky příliš vstřícná. Vychází ze základního textu zenového buddhismu od čínského mnicha Kuo-an Š'Jüana, jenž v deseti obrazech ukazuje cestu k duchovnímu probuzení či osvícení, k satori. Krátké textové pasáže křehkým zpěvem



Shakespeareovská loutková mše kolektivu KHWOSHCH čerpá z atmosféry alžbětinské Anglie, její tajuplnosti, spirituality a krutosti. Foto Tomáš Brabec

interpretuje Klára Lustigová a doplňuje tak minimalistické scénické obrazy v podání Roberta Smolíka a loutek vyřezaných ze dřeva. Publikum musí přijmout pomalé, meditativní tempo, filosofičnost textů i Smolíkovu neherectví, zato si ale může užít detailně zpracované objekty. Loutka hlavního hrdiny disponuje miniaturním kimonem i slaměným kuželovým kloboukem a po zapálení dokonce dokáže vykonat potřebu. Titulní kráva se zase otevírá jako chlebník.

Divadlo-rituál

Obrat k rituální podstatě divadla se objevuje i v *Shakespeareovské loutkové mši* kolektivu KHWOSHCH. Shakespeareovská variace Darii Gostevy a Anastázie Dobrodinské nevychází z žádného konkrétního dramatu a místo toho čerpá z atmosféry alžbětinské Anglie, její tajuplnosti, spirituality a krutosti. Za zvuků reprodukováných zpěvů dochází k popravě manželky Jindřicha VIII. Popravena je i Anna Boleynová, jejíž dcera Alžběta I. po smrti své nevlastní sestry usedá na trůn jako poslední panovnice z rodu Tudorovců a následuje zlatý věk, alžbětinská éra, spojená s kulturním i ekonomickým rozkvětem a počátky koloniální politiky. Sugestivními obrazy nás provází loutka Kašpárka. Děj přitom spěje k velkolepému odhalení divadla Globe. Miniatura dřevěné stavby s kresbami diváků v lóžích je skutečně působivá, v inscenaci však zdaleka nejde jen o pozitivní příběh o kulturním rozkvětu Anglie. Scény obestírá temná atmosféra, umocněná světlem svíček, vůní kadidla a voiceoverem strašidelného šepotu. Přítomné jsou i náznaky pohanských tradic a čarodějnictví. Právě to bylo v alžbětinské době zásadním tématem, které inspirovalo Shakespeara k napsání *Macbetha*. Nutno ale dodat, že některé odkazy lze rozklíčovat pouze s dobrou znalostí shakespearovských reálií. Jinak nezbyvá než si užívat výtvarné řešení a nechat se unášet – opět – meditativní atmosférou představení.

V některých inscenacích děj ustupuje do pozadí a tempo se zpomaluje natolik, že výsledek působí jako oživlá instalace. Zvláště silné je propojení loutkové a výtvarné scény například u umělce Petra Nikla. Člen sdružení Tvrdohlaví se na začátku kariéry věnoval hlavně malbě, kresbě a grafice, později se začal zabývat i performancemi. V roce 1985 založil s kolegy, jejichž výtvarné pokusy přerostly v loutkové performance, Divadlo Mehedaha. Jeho členové své projekty, které nazývají spíše loutkovými happeningsy než inscenacemi, definují jako vizuálně-hudební kreace, často založené na improvizaci. Využívají vlastnoručně

vyrobené objekty, hračky, vycpaná zvířata, strojky, ale i marionety. Ve *Skleněných partiturách*, uvedených na Loutexu, to byly skleněné loutky podivných živočichů, které fungovaly jako přesýpací hodiny, z nichž se na zem snášel světlý písek, ve kterém performer vytvářeli různé obrazce. Performance bavila nejspíš hlavně publikum, jež Niklovu tvorbu zná a například v přesýpacích hodinách poznalo jeho častý motiv – fantastické tvory na pomezí lidské a zvířecí říše. Na nezasvěceného diváka ovšem celý kus mohl působit jako lehce bizarní sled náhodných obrazů.

Hraní na okraji

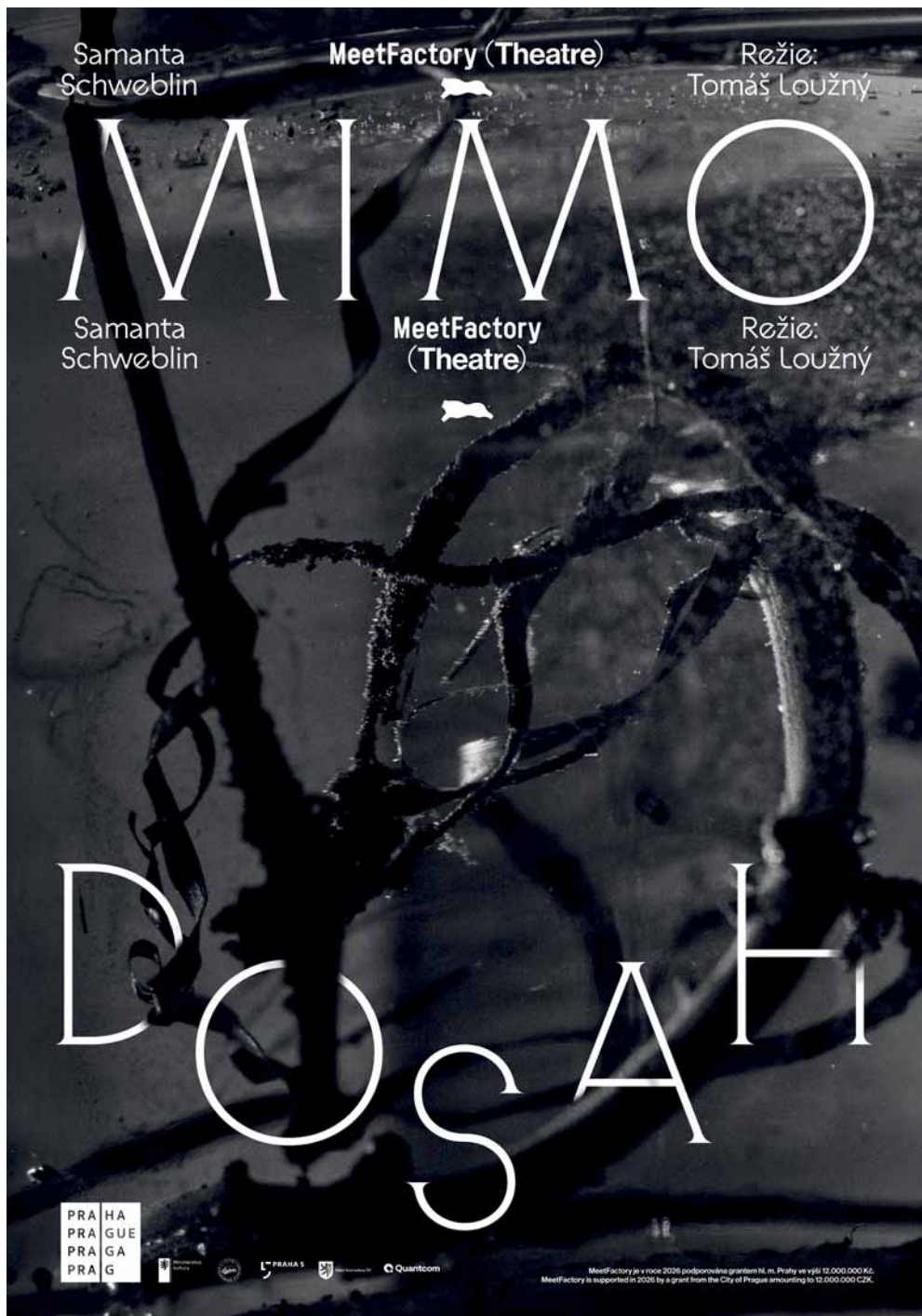
Pro koho je festival vlastně určen? Mohlo by se zdát, že rezonuje spíše uvnitř loutkářské komunity – samotný program totiž není divácky příliš přístupný. Zároveň je patrné, že akce nabízí loutkářům důležitý prostor pro setkávání, vzájemnou inspiraci a uvádění projektů, které neodpovídají obvyklým škatulkám. A pokud se k návštěvě odhodlá i běžný divák, najde zde místo k zastavení a zakoušení nových způsobů vnímavosti. Pomalejších, ne vždy racionálních, a i proto očistných.

Příkladem za všechny je *Země* multimedialního uskupení Tabula Rasa. Objektovo-zvuková performance Mikoláše Ziky, Jana Brejchy a spolupracovníctva propojuje přírodní materiály, analogové i současné technologie a figurativní loutky. *Země* je završením čtyřdílného cyklu věnovaného přírodním živlům a reflektuje vztah člověka k prostředí, jež obývá. Performeré na scéně pracují s hlínou či ohněm a nutí publikum přizpůsobit se tempu přírodních procesů. Tiché, soustředěné jednání performerů se podřizuje materiálům, zatímco živá projekce a meditativní hudba umocňují imaginativnost inscenace. V částečně lyrické, částečně narativní struktuře se postupně objeví rituální pohřbívání, masky nebo dřevěné loutky symbolizující původní obyvatele Ameriky a jejich napojení na přírodu, následně narušené „kultivací“ krajiny rukama kolonizátorů. Přestože inscenace pracuje s výrazně výtvarným jazykem, nabízí nejen prostor pro mlčenlivé rozjímání, ale také předává jasné sdělení.

A právě takovou zkušeností lze obhájit ne vždy přístupné směřování dramaturgie Loutexu. Na skutečně transformativní zážitky totiž narazíme právě na okraji, mimo běžnou zkušenost i rychlost vjemů, s nimiž se každodenně setkáváme.

Autorka je divadelní kritička.

Loutex 2026. Alfred ve dvoře, Praha, 9.–14. 3. 2026.



Jinak, než jsme zvyklí

Jak se divadlo otevírá mimolidskému

Současné loutkové a objektové divadlo může posouvat diváckou perspektivu mimo jiné i tím, že zpochybňuje běžnou představu o člověku jako aktérovi, který stojí v centru dění. Příkladem takového posunu jsou čtyři inscenace z posledních let, které se zaměřují na více-než-lidské činitele.

BARBORA ETLÍKOVÁ

Při důkladném pohledu na české loutkové a objektové divadlo pro dospělé se ukazuje, jak blízko mají mnohá zdejší díla k některým proudům současné ekologicky orientované filosofie. Například Vinciane Despret, Donna Haraway nebo Timothy Morton přistupují ke světu spekulativně a jejich myšlení leckdy prostupuje hranice umělecké tvorby. Nejde přitom jen o tematickou blízkost, ale o způsob uvažování. Zmíněné osobnosti současné teorie podobně jako některé divadelní inscenace narušují antropocentrické vnímání světa, když přisuzují aktérství i tomu, co běžně považujeme za neživé, a rozvíjejí imaginaci zakotvenou v tělesné zkušenosti.

Takto orientované divadelní projekty bývají experimentální a kladou na publikum značné nároky. Vedle figurativních loutek se v nich objevují i neantropomorfní aktéři – například krajina, živočichové, jejichž tělesná existence se výrazně liší od té lidské, nebo třeba mrtvé lidské tělo, jehož osud už neurčuje vlastní vůle.

Pojem loutkového a objektového divadla lze chápat poměrně široce a zahrnout se pod něj dají i některé formy pohybového divadla. Důležité je, že zde hlavní úlohu mají objekty, které účinkující animují nebo s nimi manipulují. Spojitost těchto scénických děl se spekulativními přístupy v současné environmentálně zaměřené filosofii se přitom ukazuje spíš zpětně – inscenace se k nim obvykle (ani v rámci své propagace) nehlásí. Odkazuje k nim samotná zkušenost, kterou tato díla zprostředkovávají: vyžadují, aby divák věnoval pozornost formám citlivosti, jaké v divadle nebyvají běžné, a dávají velký prostor hravosti.

Mršina sytící imaginaci

Americká teoretička Donna Haraway ve své knize *Zůstat u nesnázi* (2016, česky 2025; viz A2 č. 24/2025) vyzývá čtenářstvo, aby nechalo fantazii vykročit za hranice skutečností utvářených na míru člověku. Někdy to znamená představit si somatickou fikci – například sebe sama v situaci, která je psychicky i fyzicky nemožná. Jaký by to byl pocit, kdyby lidské smysly nefungovaly tak, jak jsme zvyklí? V realitě by nás to možná vyděsilo k smrti, ale jako spekulace to může být inspirativní. Do podobně „nemožného“ prostoru vstupuje i inscenace *Pitva* (2024) uskupení Škrobovník, Šlundra, Šibová, která rekonstruuje první veřejnou pitvu v českých zemích, provedenou roku 1600 renesančním lékařem a rektorem Jánem Jeseňem. Publikum však nemá prostoupit existenciální hrůza z otvírání mrtvol ani strach ze smrti. Naopak, tvůrčí tým nahlíží na mrtvé lidské tělo jako na zdroj kulturní inspirace.

Takto fyzicky i symbolicky zatížené téma nicméně není snadné převést na jevišti do metaforické roviny. Ústřední objekt tvoří dřevěný korpus, zatímco lékaře ztvárňuje výtvarník a loutkář. Nejprve sledujeme náznaky chirurgického zákroku, ale postupně poznáváme, že otevřené lidské tělo nemůžeme vnímat nezúčastněně. Do hry vstupuje fantazie. Tělesné orgány jsou představeny pomocí objektů, které jen vzdáleně připomínají učebnicové ilustrace: vidíme drobné číše či nádoby s pískem, který herec přesypává. Předměty nalezené v hlubinách tělesné schránky evokují kosmos. Rozkládající se „maso“ připomíná Mléčnou dráhu a vynoří se i Sluneční soustava. Pokud publikum spolupracuje, otevírá se před ním svět, v němž se lidské tělo ukazuje jako mršina, na níž se živí imaginace a z níž vyrůstají esteticky podmanivé obrazy.

Nová citlivost

V environmentálně-spekulativní literatuře se lidské tělo často ocitá v mimořádně intenzivním kontaktu se zvířecí říší. Jedna z kapitol *Autobiografie chobotnice* (2019, česky 2024; viz A2 č. 24/2025) od belgické filosofky vědy Vinciane Despret popisuje „terolingvistiku“,

fiktivní vědu budoucnosti zkoumající komunikaci zvířat. Ukazuje, že někteří vědci se snažili natolik naladit na jazyk pavouků, až to proměnilo jejich vlastní vnímání reality. Tato zkušenost je svým způsobem přiblížila šílenství. Komunikace zdánlivě mlčenlivých pavouků se totiž neodehrávala jen na viditelné rovině, ale mnohem hlouběji, mimo dosah lidských smyslů. Informace začaly přicházet z komunikačních kanálů, které člověk vědomě nepoužívá – dávaly smysl, ale nebylo jasné, odkud se berou.

Podobně náročnou práci s diváckou představivostí nacházíme v inscenaci *Na kraji krajiny* (2024) kolektivu TÝhle. Ta staví před publikum šest bytostí v celotělových maskách. Postavy působí, jako by byly zrozeny pro život v podmínkách, jaké si jen těžko dokážeme představit. Abychom se dokázali alespoň trochu zorientovat, musíme se vzdát běžných očekávání. Každá bytost se chová jinak: jedna se jakoby vsakuje sama do sebe, jiná existuje ve vertikálně převrácené poloze. Jejich pohyb i interakce působí nečitelně, někdy až znepokojivě. Publikum se tak ocitá v situaci, kdy nestačí „rozpoznat“, co vidí, ale musí si pro to vytvořit novou citlivost. Vnímání se postupně přesouvá od zrakové orientace k té tělesné – k pokusu představit si, jak tyto bytosti existují, jak navazují kontakt, kde mají své těžiště.

Kdo koho ovlivňuje?

Situaci, kdy si ostře uvědomujeme náš vztah k tomu, co považujeme za neživé, rozehrává inscenace *Těžké divadlo* (2023) mezinárodního uskupení KHWOSHCH. Je založená na jednoduché situaci: účinkující procházejí prostorem a přenášejí různé předměty: IKEA tašky, papírový kelímek na kávu, pivní sud. Na jevišti zazní i úryvky z „těžké literatury“, například z Heideggerova *Bytí a času*. Publikum zatím může napínat svou pozornost a pokoušet se rozlišit, co je skutečná námaha a co jen předstíraná. Je sud nesený na zádech opravdu těžký? Vystává přitom otázka: animují lidé předměty, nebo naopak předměty – svou tíhou i tvarem – animují lidi? Co je to vlastně těžký

objekt a máme tíhu chápat fyzicky, nebo symbolicky? Inscenace způsobuje lehkou mentální dezorientaci a společně s tím zpochybňuje samozřejmou představu člověka jako jediného aktéra na jevišti. Jednají i samotné věci.

Podobný posun v aktérství – tentokrát směrem ke krajině – najdeme v inscenaci *Takk-Takk* (2022) uskupení FRAS. Odehrává se na velké desce znázorňující islandskou krajinu. Příběhy se rozvíjejí paralelně na různých místech ostrova vytvořeného z přírodnin nalezených přímo na Islandu. Postavy se zde neobjevují jen v podobě loutek (malých panáčků), ale i v abstraktnější formě – mohou být vyjádřeny třeba světlem baterky. Aktéry jsou i dlouhá noc nebo tajemná hora. A událostmi hodnými pozornosti jsou i spánek nebo obyčejný rybolov. Spíše než o příběh jde o bezprostřední zkušenost s krajinou. Představení, určené jen pro několik diváků, vytváří intimní prostor, v němž imaginace funguje jinak než na velkém jevišti. Velkou roli hrají detaily, ale i osobní kontakt s dvojicí Jakub Šulík a Johana Bártová, kteří loutky i ostrov animují. Vztah k prostředí se vytváří nenápadně, ale je zřejmé, že bez něj by se nic z vyprávěného neodehrálo.

Ve všech uvedených dílech tvůrčí týmy rozkládají představu, že člověk je středem dění. Jednání se rozprostírá mezi těla, věci i prostředí a význam se rodí z jejich vzájemného působení. Nejde přitom o to, aby diváctvo svět racionálně uchopilo, ale o změnu perspektivy: aby připustilo, že jsme součástí světa jinak, než jsme zvyklí. Zkušenosti, jež inscenace prostředkují, nevedou k jistotě ani k morálnímu nároku na „správné“ jednání, ale otevírají prostor pro citlivost k provázanosti, kterou nelze plně obsáhnout, pouze zkusit. Takový přístup si ovšem dovoluují především menší nezávislé projekty, které nemají potřebu opakovat zavedená schémata ve snaze uspět u publika a zajistit si velkou návštěvnost. A právě současné loutkové a objektové divadlo pro dospělé takovou svobodu nabízí.

Autorka je divadelní publicistka.



Předměty nalezené v hlubinách tělesné schránky evokují kosmos. Foto Martin Špelda

Loutka mimo jeviště

Objekt mezi hrou a uměleckým gestem

Loutku si obvykle spojujeme s divadlem, její funkce a význam se ale zásadně promění v okamžiku, kdy opustí jeviště a stane se součástí jiných významových kontextů – změní se v exponát, hračku nebo třeba v kritické dílo, jak to vidíme v tvorbě vizuálních umělců Dennise Oppenheima nebo Waela Shawkyho.

KATEŘINA STÜNDLOVÁ

Loutka na jevišti svou výtvarnou povahou vytváří napětí mezi dvěma způsoby vnímání: je to artefakt, u něhož můžeme sledovat tvar, řemeslné zpracování či použitý materiál, ale také postava, k níž odkazuje. Loutkoherec tento v různé míře zpracovaný objekt interpretuje, „oživuje“, přičemž se zároveň ukazuje těsný vztah loutky a herce. Co se však stane, když loutka jeviště opustí a stane se z ní exponát v muzeu, dětská hračka nebo objekt v galerii?

Ocitne-li se loutka v muzeu nebo galerii, stává se neanimovaným, statickým artefaktem, který musí obstát „sám o sobě“. Její prezentaci, a tím i recepci návštěvnictva, určuje kurátor – ať už prostřednictvím instalace, doprovodného textu či komentované prohlídky. Návštěvník je tak veden k různým způsobům „čtení“ loutky: jako historického artefaktu zasazeného do konkrétní doby a kulturního kontextu, jako zástupce určitého typu (podle způsobu, jakým lze loutku vést, rozlišujeme třeba marionetu, maňáska a javajku) nebo jako součásti nějakého širšího fenoménu (třeba rodinného či spolkového loutkového divadla). Takto koncipované expozice známe i z českého prostředí, třeba z Muzea loutkářských kultur v Chrudimi.

Umělci a hračky

Věc se komplikuje v okamžiku, kdy připustíme možnost, že daná loutka nikdy neměla „oživnout“ na jevišti. Máme pak na ni nahlížet jako na určitou formu designu? V roce 2012 vyšel v druhém čísle časopisu Art & Antiques text Lucie Zadražilové, v němž autorka sleduje historický zájem o loutku mezi malíři, sochaři, architekty i designéry. To, že mnozí umělci věnovali loutce značnou pozornost, ostatně není nic nového. Například Paul Klee mezi roky 1916 a 1925 vytvořil sadu asi padesáti maňásků pro svého syna.

Inspirací mu zřejmě bylo loutkové divadlo na bleším trhu. Maňásky vyráběl z odpadového materiálu a věcí denní potřeby. Z výtvarného objektu tak rázem vzniklo něco, co je úzce spojeno s určitým příběhem a způsobem užití.

I další představitelé Bauhausu se pod vlivem secese obraceli k užitému umění, včetně loutek. Zadražilová se v této souvislosti ve svém článku zaměřuje i na fenomén hračky – konkrétně připomíná tvorbu Minky Podhajské a dalších tvůrců z družstva Artěl. Pod touto značkou se loutce a hračky věnoval také avantgardní designér Ladislav Sutnar, který navrhl několik kubistických, výrazně barevných loutek pro rodinná představení. Hračky mají k loutkám blízko už proto, že si dítě jejich prostřednictvím vytváří vlastní příběhy a učí se tak porozumět světu kolem sebe. Z pozdějších generací designérů hraček můžeme připomenout Libuši Niklovou, jejíž tvorba si získala mezinárodní ohlas. Připomeňme třeba její plastová zvířátka s protáhlymi, harmonikovými těly. S loutkovou tvorbou je ostatně spjat i její syn, výtvarník a performer Petr Nikl, který působí v loutkovém souboru Mehedaha.

Pokud jde o odbornou reflexi, v tuzemském prostředí na loutku jako na výtvarný artefakt nahlíží mimo jiné režisér, scenárista a sběratel loutek Pavel Jirásek, jenž je spolu s historikem divadla Jaroslavem Blechou autorem publikace *Česká loutka* (2009). Podobně se k loutce jako kultivovanému produktu uměleckého řemesla stavěl i Milan Knížák ve své *Encyklopedii výtvarníků loutkového divadla v českých zemích a na Slovensku* (2005).

Symboly bezmoci

Současná loutka je druh sui generis, který jako améba proměňuje svou formu podle intence autora. Americký konceptuální umělec Dennis

Oppenheim v roce 1994 vytvořil tři a půl metru vysoké loutky z gumových řemenů a akrylátu, jejichž těla jsou hadicemi připojena ke dvěma televizním obrazovkám. Videá, jež na obrazovkách běží, zachycují souboje na dálku ovládaných loutek, které tak symbolizují mocenské boje, ale také jistou formu bezmocnosti. Podobně současný egyptský umělec Wael Shawky používá skleněné loutky v honosných hábitech k zobrazení historických událostí. Příkladem je trilogie *Cabaret Crusades* (Kabaretní křížové výpravy, 2010–2014). Volbou loutky jako média autor odkazuje k fenoménům kontroly a moci, když kritizuje způsoby, jakými byla historie psána. Skleněná těla pak zvýrazňují křehkost historického narativu.

Také francouzský tvůrce Pierre Huyghe pracuje s atributy paměti a času. Ve svém díle se věnuje stírání hranic mezi uměním a každodenním životem. Východiskem videa *This Is Not a Time for Dreaming* (Teď není čas na snění, 2004) jsou jeho vlastní zkušenosti. Film dokumentuje loutkové představení, které vypráví dva paralelní příběhy spojené s modernistickým architektem Le Corbusierem – jednak jde o realizaci budovy Carpenterova centra pro vizuální umění v Cambridgi, jednak o tvorbu uměleckého díla k oslavě čtyřicátého výročí této budovy. Snímek pracuje s několika časovými rovinami a propojuje historické a současné události s fantastickými prvky v alegorickém znázornění zápasů i kompromisů, které jsou vlastní tvůrčímu procesu.

Podíváme-li se na loutku skrze její rozmanité historické podoby, ukáže se nám jako mnohovrstevnatý fenomén, který se v mnoha ohledech vzpírá vymezení. Ale nejen to. Jak ukazuje současné umění, umožňuje nám vymezit se vůči různým společenským jevům a upozornit na ně.

Autorka je kurátorka.



Záběr z krátkého filmu Pierra Huygha *This Is Not a Time for Dreaming*. Foto Marian Goodman Gallery

Přízraky současnosti

Pár poznámek k hauntologii a návratu viktoriánské gotiky

To, co se dnes v kultuře objevuje jako gotika, není jen věcí určité estetiky. Jak ukazuje hauntologická teorie, „gotická“ imaginace přicházející z minulosti je obrazem současné doby, kdy se do popkultury vracejí potlačené konflikty minulosti, nerovnosti i nenaplněné představy o budoucnosti.

ZUZANA-MARKÉTA MACKOVÁ



Tina Hrevušová: Postangelic, performance, 2026. Foto Peter Michal

V posledních letech se v populární kultuře stále častěji vracejí obrazy, které působí překvapivě staromódně. Upíři, duchové a viktoriánské domy zahalené mlhou se znovu objevují ve filmech, seriálech i na módních přehlídkách. Gotická imaginace, která byla dlouho spojována především s 19. stoletím, se stává jedním z dominantních estetických jazyků současnosti. Tyto návraty lze snadno vysvětlit nostalgií nebo cyklickým návratem starých trendů. Existuje však i jiný způsob, jak tento fenomén číst – hauntologie. Tento filosofický koncept umožňuje chápat současnou fascinaci viktoriánskou gotikou jako symptom širší historické situace, v níž přítomnost není oddělena od minulosti, ale zůstává formována jejími neuzavřenými konflikty a nenaplněnými představami o budoucnosti.

Marxova strašidla

Pojem hauntologie zavedl francouzský filosof Jacques Derrida v knize *Specters of Marx* (Marxova strašidla, 1993). Termínem označuje stav, kdy bytí není plně přítomné, protože je neustále narušováno stopami minulosti a představami budoucnosti, které se vracejí jako přízraky. Text vznikl v období geopolitické transformace po roce 1989. Rozpad sovětského bloku byl v tehdejších západních diskurzech často interpretován jako konečné vítězství liberální demokracie a tržního kapitalismu, kdežto marxismus byl prezentován jako ideologie, která definitivně patří k minulosti. Derrida tuto představu zpochybňuje. Tvrdí, že ideologické projekty nezanikají ve chvíli, kdy ztratí svou institucionální podobu. Politické konflikty, nenaplněné představy či historické přísliby nadále přetrvávají jako „přízraky“, které přímo ovlivňují přítomnost. Hauntologie tedy označuje zkušenost, kdy je současnost formována tím, co se zdá již překonáno. Přítomnost není určitý časový bod oddělený od minulosti, ale spíše prostor, v němž se setkávají neuzavřené dějiny s očekávanými budoucnostmi. Derrida tím narušuje lineární představu historického vývoje. Dějiny se podle něj nevyvíjejí jako sled uzavřených etap. Spíše se vracejí v podobách otisků a fragmentů, které nelze definitivně uzavřít.

Na Derridovu koncepci o jednadvacet let později navázal britský kulturní teoretik Mark Fisher. V knize *Duchové mého života* (2014, česky 2025) přesouvá hauntologii z oblasti filosofie do analýzy populární kultury. Tvrdí, že současná společnost postupně ztratila schopnost představovat si radikálně odlišnou budoucnost. Zatímco druhou polovinu 20. století charakterizovala víra v technologický a kulturní pokrok, současná kultura je výrazně orientovaná na minulost. Fisher

tento posun popisuje prostřednictvím konceptu „ztracených budoucností“. Modernita byla dlouho spojena s představami radikální změny: futuristická architektura, experimentální hudba nebo science fiction vytvářely obrazy světa, který se měl zásadně lišit od přítomnosti. Mnohé z těchto budoucností se však nenaplnily. Současná kultura proto stále častěji pracuje s fragmenty minulých estetických forem, jež se vracejí jako stopy těchto nenaplněných očekávání.

Fisher upozorňuje, že nejde pouze o nostalgii. Nostalgie totiž předpokládá časovou distanci mezi minulostí a přítomností. Hauntologická kultura naopak tuto hranici narušuje. Minulé estetické formy se nevracejí jako historická rekonstrukce, ale jako fragmenty vytržené ze svého původního kontextu, které se znovu objevují v aktuálním mediálním prostředí. Přítomnost je tak zaplněna nejen obrazy minulosti, ale také stopami budoucností, které byly kdysi očekávány, ale nikdy se neuskutečnily.

Technologické změny

Jedním z nejviditelnějších příkladů tohoto kulturního pohybu je dnešní návrat gotické imaginace. Historicky gotická literatura zobrazovala návrat potlačeného, úzkost z neznáma a narušení společenského řádu, tedy obavy, které provázely rychlé změny spojené s industrializací, urbanizací a vědeckým pokrokem. Romány jako *Dracula* nebo *Frankenstein* pracují s monstry a nadpřirozenými bytostmi, které reprezentují obavy své doby. Jack Halberstam v knize *Skin Shows* (1995) ukazuje, že monstra v gotické tradici nefungují pouze jako fantastické postavy, ale jako kulturní technologie, prostřednictvím nichž společnost definuje hranice normality a odlišnosti. Monstrózní těla zviditelňují to, co je dominantně potlačováno nebo marginalizováno. Podobně Luise White v knize *Speaking with Vampires* (2000) ukazuje, jak se v koloniální Africe šířily pověsti o upírech, které symbolizovaly obavy spojené s vykořisťováním a násilím koloniální moci. A zároveň upír plnil funkci prostředku, jímž lze zpochybnit hranice mezi faktem, fikcí a historickou evidencí.

Mnohé z těchto obav mají paralely v současnosti. Viktoriánská společnost zažívala radikální technologické změny. Elektrifikace, železnice, vynález fotografie a nové komunikační technologie zásadně proměňovaly každodenní život a zároveň vyvolávaly otázky, zda technologický pokrok nepřekračuje etické hranice. Podobné debaty dnes provázejí umělou inteligenci, genetické inženýrství nebo biotechnologie. Proto současná kulturní imaginace často pracuje s figurami hybridních nebo posthumánních bytostí zpochybňujících stabilitu lidské identity.

Estetika rozkladu

Další paralela se týká sociální struktury a nerovností. Viktoriánská města se vyznačovala dramatickými rozdíly mezi chudobou a bohatstvím, anonymitou velkoměstského života a rychlou migrací obyvatel. Tyto podmínky vytvářely prostředí, v němž se rodily městské legendy a konspirační příběhy. Postava upíra v románu *Dracula* například ztělesňuje obavy z migrace a narušení společenského řádu. Podobné motivy dnes rezonují v debatách o globalizaci, migraci nebo kulturní identitě. Viktoriánská kultura byla zároveň posedlá tématy smrti, duchů a posmrtného života. Spiritismus, seance a duchařská fotografie patřily mezi populární formy zábavy i pseudovědeckého chápání světa. Tento zájem souvisel s rychlou modernizací společnosti a s pocitem, že tradiční náboženské a morální jistoty se začínají rozpadat. Současná digitální kultura vykazuje podobnou fascinaci „přízraky“. Internetové fenomény jako backrooms, „The Serbian Dancing Lady“ nebo konspirační teorie o klonu Jima Carreyho pracují s motivem neviditelné přítomnosti, která narušuje běžnou realitu. Filmy a seriály znovuožívají viktoriánské motivy a monstrózní postavy, které symbolizují obavy z moderní společnosti, technologického pokroku, ztráty identity a nerovnosti. V posledních pár letech vzniklo množství reinterpretací významných gotických textů, které ukazuje, že nejde o izolované příklady, ale o širší kulturní trend. Na instagramu nebo TikToku vznikají celé subžánry memů, které pracují s estetikou rozkladu, nostalgie a „přízračné“ minulosti. Právě v těchto digitálních estetikách lze pozorovat hauntologickou logiku v její nejčistší podobě. Minulost se zde nevrací jako historická rekonstrukce, ale jako fragmentární obraz, který se objevuje v novém mediálním kontextu a vyvolává pocit zvláštní časové nejednoznačnosti.

V pastelových barvách

Nostalgie po estetice devadesátých let a přelomu tisíciletí se v poslední době prolíná s obnoveným zájmem o motivy viktoriánské gotiky, zejména o tělesnost, okultismus a patologii. Tento posun je patrný i ve vizuálním umění. Například v tvorbě slovenské umělkyně Tiny Hrevušové, která ve svých objektech a performancích pracuje s fantaskními bytostmi stylizovanými do polohy hyperbolizované roztomilosti. Její práce systematicky artikuluje napětí mezi roztomilostí a monstrozitou, přičemž těla těchto bytostí jsou narušována, otevírána a vystavována pohledu diváka. Motivy vnitřnosti a tělesné fragmentace jsou zpracovány v měkké, pastelové a perleťové barevnosti, která je v ostrém kontrastu s násilným obsahem. Právě tato kombinace jemné barevné palety a explicitní tělesnosti je příznačná pro současnou vizuální mikroestetiku. Oproti tradiční gotické škále černé a temně červené dochází k posunu ke světlejším, syntetickým tónům, jaké se objevují například i v posthumanistických kovových konstrukcích Ivany Bašić nebo ve fragmentárních organicko-strojových strukturách Natálie Sýkorové.

Současnou společnost formuje digitalizace i proměna vztahu k materiálním objektům. Kulturní artefakty se stále častěji mění ve služby, data a virtuální obrazy. Právě tato dematerializace ale může posilovat přitažlivost estetik, které naopak zdůrazňují materialitu, historickou kontinuitu a symbolickou hloubku. Gotické motivy, staré architektonické formy či dekadentní vizualita tak fungují jako protipól digitální současnosti. Jejich návrat přitom není jen stylistickým revivalem, ale symptomem kultury, která se pohybuje mezi neuzavřenou minulostí a budoucností, jež ztratila přesvědčivost. Minulost se proto vrací jako estetický přízrak, jenž nadále utváří naši představu o přítomnosti i o tom, co má přijít.

Autorka je vizuální umělkyně a kurátorka.

Hlas Lotyšska

K životnímu jubileu Pēterise Vaskse

Šestnáctého dubna 1946 se narodil Pēteris Vasks, skladatel, který dostal Lotyšsko na mapu současné světové hudby. Od modernistických začátků postupně dospěl k neoromantické hudbě, v níž rezonuje pohnutá historie i současnost lotyšského národa.

VÍTĚZSLAV MIKEŠ

Lotyšsko – podobně jako zbývající dva pobaltské státy, Litva a Estonsko – se vyznačuje mimořádně silnou a dodnes živou tradicí folkloru a sborového zpěvu. Masové Svátky písní, které se v Lotyšsku konají ve vesměs pravidelných pětiletých intervalech od roku 1873 (v Estonsku od roku 1869 a v Litvě od roku 1924) a při nichž mnohatisícové sbory zpívají lidové i umělé písně, Lotyšse na přelomu 19. a 20. století posilovaly v emancipačním – jazykovém i kulturním – procesu a dodnes pomáhají utvrzovat jejich národní identitu. Nutno však mít na paměti, že vzhledem k pohnutým dějinám a nejistotě doby současné Lotyšši procházejí obrozením prakticky neustále.

Dotýká se to i hudby artificiální, v jejíž historii figurují pozoruhodní autoři. Zakladatelské osobnosti – „lotyšský Smetana“ Jāzeps Vītols či jeho následovníci Alfrēds Kalniņš, Jānis Mediņš, Lūcija Garūta nebo symfonik Jānis Ivanovs, někdy označovaný jako „lotyšský Šostakovič“ – vytvořily pevné základy národní hudební kultury. Jejich tvorba však zůstávala převážně v domácím kontextu.

Lotyšům chybí „klasika“, která by pronikla do širšího mezinárodního povědomí, nemá ji ve světě etablovaná jména jako Smetana, Dvořák, Janáček či Martinů. Tento zdánlivý nedostatek ovšem zároveň funguje jako hnací motor pro intenzivní rozvoj a podporu soudobé hudby. Jistě i proto se mohla objevit osobnost Pēterise Vaskse, skladatele, jemuž se podařilo dosáhnout světového věhlasu. Vasks v zahraničí přispívá ke zvýšenému zájmu o lotyšskou kulturu obecně, a tak není žádné překvapení, že je jeho tvorba hojně využívána k prezentaci Lotyšska ve světě. Vybavuji si například provedení Vasksovy skladby *Musica dolorosa* (1997) Gidonem Kremerem a souborem Kremerata Baltica v listopadu roku 2002 v pražském Obecním domě: tato událost, jež by za běžných okolností nebyla nijak výjimečná, proběhla (za účasti tehdejší lotyšské prezidentky) během summitu NATO, na kterém se Lotyšsko společně s dalšími státy stalo oficiálním členem této organizace.

Národní skladatel

Pēteris Vasks se narodil 16. dubna 1946 v městečku Aizpute jako syn evangelického pastora, což mu v podmínkách sovětského režimu ztížilo cestu k vysokoškolskému hudebnímu vzdělání. Proto nejprve vystudoval hru na kontrabas v litevském Vilniusu a až později mu bylo umožněno absolvovat vysněné studium skladby v Rize. Svou profesionální hudební kariéru zahájil jako kontrabasista působením v orchestrech v Lotyšsku a Litvě.

Komponování se věnoval od mládí (své první skladby slyšel v podání sboru působícího při řížském kostele, kde sloužil jeho otec), ovšem skladatelem na volné noze se stal až v devadesátých letech, kdy dosáhl mezinárodního renomé a začal být zahrnován pravidelnými objednávkami. Od té doby je každé jeho nové dílo provázeno velkým očekáváním a většinou brzy po premiéře vychází na CD u některého z prestižních evropských vydavatelství (Ondine, Wergo, Sony). Nemalou měrou k tomu přispívají i význační světoví hudebníci či soubory, pro něž Vasks své skladby napsal a kteří jeho hudbu propagují; řadí se k nim houslista Gidon Kremer, violoncellista David Geringas, violoncellistka Sol Gabetta, violista Maxim Rysanov, Kronos Quartet či Hilliard Ensemble.

Vasks má pro Lotyšse stejný význam jako Bronius Kutavičius pro Litevce nebo Arvo Pärt pro Estonce; je „vlajkovou lodí“ současné lotyšské hudby a tvůrcem, na nějž lze uplatnit poněkud anachronický přídomek „národní skladatel“, což posilují i jeho patriotické



Pēteris Vasks. Foto Aivars Liepiņš

promluvy či aktivity v oblasti podpory mladých lotyšských skladatelů prostřednictvím jím založené nadace. Vasksova hudba je vnímána jako hlas, ve kterém rezonuje současné Lotyšsko i bouřlivá historie lotyšského národa (není bez zajímavosti, že skladatelova manželka, dokumentaristka Dzintra Geka, se zabývá osudy Lotyšů v sovětských gulazích). Označíme-li však dějinné břímě, utrpení, neskomírající naději a hrdost Lotyšů, ale též svéráz pobaltské přírody a lotyšského folkloru za východiska Vasksovy tvorby, činíme tak s vědomím, že v ní nabývají univerzálního charakteru a jsou provázena hlubokou spiritualitou, silnou emocionalitou a humanistickým poselstvím.

Otisk společenských změn

V začátcích své skladatelské profesionální dráhy si Vasks ohmatával modernistické výdobytky (dodekafonie, serialismus), které však v té době byly u mnohých jeho starších generačních soupeřů už na ústupu. Arvo Pärt, kdysi zanícený propagátor moderny, dospěl ke svému stylu tintinnabuli; Bronius Kutavičius k minimalismu opřenému o „minimalismus“ litevských lidových písní sutartinės; Alfred Šnitke se přiklonil k polytylovosti; Tigran Mansurian hledal inspirační zdroje v arménském středověku. Řada skladatelů zjednodušovala svůj kompoziční jazyk a Vasks nezůstal pozadu. Jeho hudba nabrala neoromantický směr, zacházejíc někdy až na hranici sentimentu. Nebylo to nic hraného ani záměrné podbízivého, Vasks takový ve své podstatě je. A jeho hudba je po prvních tónech vždy snadno rozpoznatelná. Typické jsou pro něj například dlouhé dynamické oblouky, jejichž gradace bývá náhle přerušena ztišením, dále specifické zvukové efekty ve smyčcích (tep hlubokých smyčcových nástrojů či mysteriózní glissanda), elegicky zabarvené melodie, sarkastická perpetua mobile rychlých vět nebo přírodní zvuky, kterým dominuje ptačí štěbetání.

Vasksův obrat přišel v pravý čas. Jeho hudba, která se otevřela i konzervativnějšímu – a tedy širšímu – publiku a nacházela stále větší odezvu v zahraničí, byla potřebná ve víru velkých společensko-politických změn, jež skladatel hluboce prožíval a které toužil otisknout do své tvorby. Když se v roce 1991 řížskými ulicemi proháněly sovětské tanky a obyvatelstvo stavělo barikády, Vasks napsal

Symfonii č. 1 „Hlasy“ pro smyčcový orchestr, stojící na počátku volného cyklu skladeb, které dobové události reflektují.

O tři roky později vznikl na objednávku rádia Sender Freies Berlin (Berlínské svobodné vysílání) *První violoncellový koncert*, premiérován litevským violoncellistou Davidem Geringasem v listopadu 1994. „Když jsem komponoval svůj [První] violoncellový koncert,“ vyjádřil se skladatel, „nemohl jsem se zbavit myšlenek na desetiletí utrpení a ponížení strávená pod nadvládou sovětského režimu. Na odpor osobnosti vůči drsným a krutým silám. Na zdroje odolnosti, které pomáhaly přežít. A na to, jak očistit život a jak v něm dál pokračovat. Chtěl jsem zanést všechny tyto věci do své partitury. Koncert je biografickým dílem, závěsným jistě etapy mé tvůrčí dráhy. Použil jsem své vlastní citáty; partitura obsahuje odkazy k mým předchozím skladbám včetně způsobů jejich rozvíjení.“

Obdobným ideovým obsahem Vasks naplnil také svůj první houslový koncert *Tālā gaisma* (Vzdálené světlo, 1997) a *Symfonii č. 2* (1999). V nastaveném trendu Vasks pokračoval i v dalších orchestrálních dílech, ať už šlo o koncerty (druhý houslový, violový, flétnový či hobojový), *Třetí symfonii* či symfonické *Credo*. Ve *Druhém violoncellovém koncertu*, opatřeném podtitulem *Klātbūtne* (Přítomnost, 2012), předepsal sólistce (či sólistovi) v závěru též zpěv, jako to již učinil ve své ranější skladbě *Grāmata čellam* (Kniha pro violoncello, 1978).

Dobry den, tady Pēteris Vasks

Vasksova hudba se hraje po celém světě a zabydla se i na českých pódii. Provozují ji tuzemští sólisté, komorní soubory i orchestry. Sám Vasks byl u nás několikrát – v Praze, na Hudebním fóru Hradec Králové, v Brně či Ostravě. Mezi interprety je proslulý svým osobním přístupem a vděčností za uvážení svých skladeb, kterou často vyjadřuje telefonáty před koncerty, jichž se nemůže zúčastnit osobně. Ten okamžik může být až mystický: hudebník či hudebnice se chystá na vystoupení, přemýšlí nad interpretací Vasksovy skladby – a náhle zvoní telefon, neznámé číslo... Ze sluchátka se ozve: „Dobry den, tady Pēteris Vasks. Děkuji, že hrajete mou hudbu. Ať se koncert vydaří.“ I tento aspekt dotváří osobnost letošního jubilanta.

Autor je dramaturg Filharmonie Brno.

Cringe a předsudky

Tísňivé podoby lásky ve filmu Drama

Jízlivý snímek Drama norského režiséra Kristoffera Borgliho pokládá třesuté trapné otázky o povaze partnerských vztahů. Cynická, ke svým postavám nemilosrdná komedie rozkládá tradiční pojetí lásky, a byť nenabízí důkladnou analýzu, jako fraška funguje výtečně.

MARTIN PLEŠTIL

Asi těžko bychom hledali větší hvězdy současné hollywoodské produkce cílíci na mladou generaci než Roberta Pattinsona, který od romantické série *Stmívání* přešel k natáčení nezávislých filmů, ale i nového Batmana, a Zendayu, jež se coby dětská hvězda disneyovských pořadů stala hrdinkou prominentních blockbustérů, oceňovaného seriálu *Euforie* (2019–2026) nebo autorských filmů, jmenovitě vynikajících *Rivalů* (Challengers, 2024) Luky Guadagnina. Ústřední pár nového filmu norského režiséra Kristoffera Borgliho *Drama*, který tyto herecké hvězdy ztvárnily, tak na první pohled působí jako plakátově dokonalá dvojice.

Nasloucháme, nesoudíme?

Je to láska na první pohled. Charlie se v kavárně zamiluje do Emmy. Předstírá, že čte stejnou knihu, aby se s ní mohl dát do řeči. Už první chvilky romantického poblouznění tak v sobě mají trochu neupřímnosti. Ale v této formě je přece akceptovatelná. Nebo ne? Stříh. Teď se protagonisté mají brát a Charlie si připravuje svatební řeč. Jejich vztah ale stojí při márně na přitažlivosti a údajně skvělém sexu. Svatební přípravy zahrnují i výběr restaurace. Při jednom posezení s přáteli ale při opilecké hře o Emmě vyjde najevo znepokojivá pravda, jež v Charliem vyvolá pochyby. Jeho přátelé jsou znechucení a Emmu ihned zavrhnou. Pokrytecká maska dnešní doby s krédem „nasloucháme, nesoudíme“ se rychle rozpadá.

Borgliho novinka je oproti jeho předchozím dílům sevřenější. Norsko-švédský titul *Je mi ze sebe špatně* (Syk pike, 2022) ohledával hranice, za které jsou lidé pro kousek pozornosti schopni zajít, satira *To se mi snad zdá* (Dream Scenario, 2023) vycházela z námětu o muži, jenž se lidem zjevuje ve snech, a zároveň prozkoumával koncept slávy a snažil se pojmenovat globální demenci spojenou se sociálními sítěmi, což se ale ne vždy dařilo.

Komornější zaostření *Dramatu* svědčí. Snímek těží především z dravého stříhu a mistrné hry s trapností. V jádru se totiž jedná o cynickou, k postavám krutou komedii. Zpracovává závažné téma, okolo kterého by většina filmařů opatrně našlapovala, a uchopuje je ambivalentně, kriticky i s pochopením. Své postavy Borgli podmanivě trápí a odhaluje jejich sobeckost. Charlie se mění v paranoického ubožáka, který se neustále ujišťuje, že lidé se mohou změnit. Na základě rozhovoru

s nevěrnou kolegyní přitom nabývá pocitu, že to možné není. Postupně film zpochybňuje samotný koncept bezpodmínečné, iracionální lásky. Dá se na lásku vůbec věřit, když jsme obklopeni falši a nezkrotnými egy?

Dokonalá fraška

Borgli nás dusí v diskomfortu. Natahuje několik minut dlouhou scénu plnou čistokrevného cringe, tísnivé záběrování nám nedopřeje chvíli oddechu. Časoprostor narušují náhlé vpády obrazů z minulosti, případně paranoické představy. Umění přepnout z výbušného humoru do mrazivé ztuhlosti *Drama* zvládá dokonale. Nezůstává přitom jen u bolestivého fatalismu. V závěru nás film konfrontuje s upřímnou vírou v milostný cit a jeho vykloubené podoby, přitom ale naznačuje, že k lásce vždy dojdeme předstíráním. Vztahy jsou nekonečným soubojem s vlastním egem, obětováním se pro druhého a přijetím nedokonalostí, ať už jsou jakékoli povahy.

Postavy místy připomínají spíše konstrukty. Větší psychologická prokreslenost chybí. Borgli však dobře pracuje s archetypy, jež jsou pro komedii příznačné. Snímek nelze číst jako mnohovrstevnatou společenskou reflexi. Jde

hlavně o komedii, o hledání hranic smíchu vycházejícího z absurdně vyhoceného chování druhých, kteří se marně snaží potvrdit si svou morální čistotu. Borgli se nemilosrdně vysmívá lidské malosti – a hlavně té mužské. Emma se postupně stává postavou, do níž si každý projektuje jen to nejhorší, což ale vypovídá více o ostatních než o ní. Nejde však o bezelstnou postavu: postupně se mstí. Proč? Borgli nejen v tomto momentu nasvěcuje lidskou iracionalitu, spontánní zkratky i ztrátu kontroly nad vlastním jednáním. Zášť dřímá v každém z nás, stačí jen najít spouštěč.

Borgli má především cit pro rytmus a načasování. Někdy sice sklouzává k prvoplánovým výjevům, konverzacemi a interakcemi zamotávajícími se do trapnosti to však vyvažuje. *Drama* je tak výrazným osvěžením komediálního žánru, byť spíše načrtává, než analyzuje. Jako fraška schopná své diváky potrápit však funguje dokonale.

Autor je filmový publicista.

Drama (The Drama). USA, 2026, 106 minut. Scénář a režie Kristoffer Borgli, kamera Arseni Khachaturan, hudba Daniel Pemberton, hraje Zendaya, Robert Pattinson, Alana Haim, Mamoudou Athie ad. Premiéra v kinech 2. 4. 2026.



Snímek Drama dusí diváky v diskomfortu. Foto Vertical Ent

filmový zápisník

Skrytá část ledovce

MARTIN ŠVOMA

Má 1736 stran a prohne se pod ní leckterá nekvalitní políčka. „Pomník velkého egal“ mohli by zvolat mnozí Vachkoví odpůrci. Karel Vachek, jako každý radikální umělec, jich měl víc než dost. Přitom sama tato kniha, nazvaná prostě *Vachek*, je svědectvím o jeho otevřenosti.

V závěru publikace, v malé fotoreportáži z Vachkova pohřbu, vidíme shromáždění jeho přátel, příznivců a žáků – a také dokumentaristu Martina Řezníčka, který stojí nad jeho hrobem nikoli s hlavou skloněnou, ale s kamerou na rameni. Vachkova smrt byla zásadním mezníkem jednoho z nejzajímavějších proudů české kinematografie.

V éře nové vlny se Vachek obtížně probíjovál na světlo svými ostrými, demaskujícími filmy *Moravská Hellas* (1963) a *Spříznění volbou* (1968), během normalizace

pak byl úplně odsunut a naplno se prosadil teprve po roce 1989 svými nonkonformními rozsáhlými dokumentárními esey, ve kterých polemicky analyzoval českou společnost. Nejznámějšími z nich jsou *Nový Hype-rión aneb Volnost, rovnost, bratrství* (1992), *Co dělat? Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu* (1996) či jeho poslední monumentální dílo *Komunismus a síť aneb Konec zastupitel-ské demokracie* (2019). Paralelně s touto tvorbou, nebo spíše v jejích nucených odmlkách, však vznikala druhá, literární větev Vachkova díla – zprvu jako tvůrčí poznámky, náměty či zárodky scénářů prostupující se s osobitými básnickými texty. Tato „skrytá část ledovce“ zaujme nejen svým rozsahem, svébytnými literárními kvalitami a výrazovou silou, ale i provázaností s Vachkovými filmy.

Soubor obsahuje rané scénáře, úvahy a básnické texty, z nichž nejzajímavější je bezesporu jakýsi „básnický deník“ z let 1963 až 1966, a také dvě verze scénáře filmového projektu *Talíře ve vzduchu*. Zvláštní kapitolu tvoří obsáhlé výpisky z literatury národního obrození, shromážděné pro projekt *Bohemia doc-ta*, které však s pozdějším stejnojmenným filmem souvisí pouze okrajově. Je to fascinující mozaika nejružnějších, často směšných

či absurdních epizod, z nichž se nově skládá příběh o znovuzrození národa. Dále zde najdeme Vachkovu docentskou a profesorskou přednášku: autor, působící na Katedře dokumentární tvorby FAMU, zde rozvíjí svou tezi o podstatě „vnitřního smíchu“. Následují textové podklady filmových projektů z let 1990 až 2019. Kromě toho v publikaci, editor-sky připravené Milošem Kameníkem, nechybí množství cenných fotografií či reprodukce pověstného výtvarného díla „rodinného klanu“ Vachků.

Součástí svazku jsou ale i texty pocházející z okruhu Vachkovy rodiny: odmítaná fyzikální *Teorie hmoty* jeho tchána Karla Urbánka, próza *Ego: Kuchařská kniha* jeho sestry Ludmily Drhové-Vachkové a část diplomové práce jeho manželky Dagmar Vachkové *Předjaří Nové vlny*, věnované filmu Vladislava Vančury *Marijka nevěrnice* (1934). Zařazen byl i text Vratislava Effenbergera *Nová vlna v českém filmu a Karel Vachek* z roku 1969. Ve čtenáři méně obeznámeném s Vachkovým dílem bude tato část knihy asi budit pochyby. Nicméně právě ona ukazuje, že se tvůrce považovaný často za výsostného solitéra cítil být součástí širšího celku blízkých osobností a ve své tvorbě na ně často odkazoval. Jde o jeho osobní „spříznění volbou“, o onu „houbu

ponořenou do vody“, která nasává a přetváří okolní skutečnost a sama je jí přetvářena – viz Vachkova předmluva k filmovému projektu *Česká regurgitace* (1969).

Nebyla to však jen kulturní a společenská sféra, ze které Vachek čerpal. Trochu jiného Vachka nám poodhalí jeho básnické texty, mnohdy evidentně vytvořené metodou automatického psaní, jež dávají nahlédnout do méně vědomé a racionální části jeho osobnosti. Ostatně, Vachek byl přes zdánlivý conceptualismus svých filmů tvůrcem velmi emotivním a intuitivním.

Jako filmař Vachek ve svých na první pohled „ukecaných“ snímcích nebývalým způsobem zrovnoprávňuje slovo s obrazem, překvapivě je spojuje, rozpojuje a prolíná, aby z tohoto vztahu těžil nové souvislosti a myšlenky, mnohdy paradoxní a polemické. Nyní máme možnost ponořit se naopak do textů evokujících obrazy a poznávat autora jako literáta. Proniknout do filmového díla Karla Vachka není úplně snadné – a paralelní četbou jeho textů si to ještě zkomplikujete. Ale stojí to za to.

Autor je filmový historik.

Miloš Kameník (ed.): Vachek. Větrné mlýny, Brno 2025, 1736 stran.



Dorota Václavíková absolvovala Akademii výtvarných umění v ateliéru Nová média I. Je jednou ze zakladatelek multižánrového festivalu Trať, který se od roku 2018 koná v různých nádražních budovách tuzemské železniční sítě. Ve své tvorbě se věnuje pohyblivému obrazu, zvuku i práci s prostorem a atmosférou. Vystavovala mimo jiné v brněnské vitrinové galerii Umakart, v roce 2023 se účastnila kolektivní výstavy Logika růstu v Muzeu umění a designu v Benešově.

Imerzivní instalace V uchu velryby je založená na paralele mezi mentálním a fyzickým ponorem. Autorka nahlíží potápění jako psychoterapeutický proces, díky němuž můžeme lépe porozumět sobě samým. Publikum se ocitá „pod hladinou“, v neurčitém, temném prostoru mezi představou a realitou, a „proplová“ mezi jednotlivými díly jako mezi ostrovy. Instalace kombinuje audiovizuální a haptické prvky. Jedním z nich je zátěžový náhrdelník, který si můžeme k putování podél lana zapůjčit, abychom tak intenzivněji pocítili svou tělesnou přítomnost. Dalším prvkem je prostředí virtuální reality nebo mluvené slovo, které nás provází instalací. Součástí díla je i projekce sloužící ke kontemplaci: když spočineme na dně, můžeme sledovat chvějící se hladinu vody nad námi.



Dorota Václavíková: V uchu velryby, 2025. Foto Petra Černá



REBECCA MAKKAIOVÁ

Ohromní optimisti

„Poutavý a emocionálně strhující příběh
o tom, jaké to je žít v době krize.“

Michael Cunningham

IRENE SOLÀ

Dal jsem ti oči, a tys je upřela do temnot

Oceňovaný folk horor z katalánských kopců

Příběh o rodové kletbě, který oslavuje
ženské tělo ve všech podobách a rozbíjí
stereotypy o ženské identitě.



ÉDOUARD LOUIS

Zhroucení

Poslední dílo Louisovy rodinné fresky

Román s prvky antické tragédie.
Příběh o neodvratném pádu, způsobeném
řetězcem rodinných, společenských
a psychologických vazeb.



Tíha vysídlení

Svědectví z Gazy

Co může člověk cítit po jedenácti nucených vysídleních uprostřed války v Pásmu Gazy? Pro autorku následujícího textu jako by se žal a vyčerpání zhmotnily do nadbytečné končetiny, kterou musí všude vláčet s sebou. Dokáže palestinská literatura vyjádřit, čím si lidé z města Chán Júnis procházejí?

SHAIMAA ABULEBDA

Během děsivé a vleklé genocidní války v Gaze jsme neměli možnost ani čas přijmout své pocity. Před zpracováváním emocí mělo přednost přežít. Až v průběhu těch několika týdnů příměří v lednu 2025 jsem se pomalu začala ve svých pocitech orientovat a snažila se vylézt z ulity svírající moje srdce. Je ale příliš těžké najednou pocítit a pochopit všechno to, co v Gaze podstupujeme.

Teď, když jsem si dovolila postavit se čelem tomu, co jsem prožila, a konečně to zpracovat... není ve mně nic než žal.

Je to žal, který mění tvar – nikdy se neprojevuje ve stejné podobě, vždycky je nepředvídatelný a pokaždé přichází bez ohlášení. Někdy je to dítě, které ukolébávám ke spánku; jindy je to nezkrotná šelma, která požírá mé bytí. Někdy mě oklame a já mylně myslím na uzdravení, když nakrátko opustí mé tělo. Nakonec si ale pokaždé najde cestu zpátky, je hmatatelný, pulsuje svým vlastním rytmem, číhá v mých kostech.

Slyšte mě, když říkám, že můj žal je osamělý; obsazuje tělo a dělá si z něj svou nádobu.

Kruhy pekla

Každý okamžik uplynulých osmnácti měsíců této genocidní války byl peklem. Ale obdržení „evakuačních příkazů“ a následné nucené vystěhování z našich domovů, spolu s celou východní částí města Chán Júnis, představovalo hlubší kruh pekla, kterému by žádná lidská bytost neměla být vystavena. To vysídlení – Bože všemohoucí, to vysídlení – mě nepřestává pronásledovat. Je to nejhorší zkušenost, jakou jsem v životě prošla, moje nejhorší noční můra, zkouška, jakou bych nikomu nepřála. Překročení prahu exilu mě uvrhlo do konstantního stavu odcizení, kterému se v arabštině říká *ghorba* a který se mě drží, ať spím, či bdím. Po odchodu z Chán Júnis už jsem si nikdy nepřipadala celá. Vědomí, že se toho nikdy nezbaším – že úplné uzdravení nikdy nepřijde, že celkové zotavení je něco nemožného –, se stalo něčím, co táhnu stále s sebou, jako část svého těla, jako další končetinu, o kterou jsem se neprosila a kterou už nemám sílu dál nést.

Pokaždé když pomyslím na to, že jsem těch posledních osmnáct měsíců vydržela bez zhroucení, žasnu nad svou silou – nad tím, že mě to nezlomilo, že jsem navenek dokázala působit klidně a že moje tělo neprozrazovalo mou bolest. Nesčetněkrát jsem se chtěla schoulit sama do sebe, ale to nepřicházelo v úvahu. Musela jsem jednat, prchat před pozemními invazemi do „bezpečných zón“, činit obtížná rozhodnutí, co vzít s sebou a kam jít.

Neplač, neplýtvej silami

Dvaadvacátého července 2024, jen pár vteřin poté, co z nebe shodily evakuační letáky, spustily izraelské okupační síly barbarský a svévolný útok na Baní Suhajla – letecké úderu a tankové ostřelování bez přestávky a bez milosti. Pamatuju si, jak jsem svým sestrám řekla: „Popadněte děti a batohy a honem běžte. Sejdeme se v Baní Suhajla na kruhové křižovatce.“ To bylo po strašné pětadvacetiminutové pěší cestě z mého domu k nim, zatímco kolem duněly tanky, helikoptéry vyplivovaly evakuační letáky a vzduch trhal řev stíhaček F-35 shazujících bomby. Svět se proměnil v chaos. Všude byl strach. Pro obyvatele východních čtvrtí Chán Júnisu to bylo ten měsíc už druhé nucené vysídlení.

Jedna z mých starších sester se sotva držela na nohou. Její manžel byl kilometry daleko, v Dajr al-Balahu, a ona zůstala sama se dvěma dětmi na krku. Uklidňovala jsem ji, že pone-su její roční dcerku, spolu s mými zavazadly a taškou na léky pro naše rodiče. Když jsme došly na náměstí al-Džundí al-Madžhúl – ne na to velké ve městě Gaza, ale na malé náměstí v Baní Suhajla, teď nicméně z obou zbyly jen trosky –, musela jsem ji podepřít. „Neplač.



Ilustrace Veronika Dub

Nemluv. Neplýtvej silami na nic jiného než na to, abys šla co nejrychleji.“ Pak, jen o pár kroků dál, zazněl další výbuch. Střepina granátu zasáhla mého strýce právě na místě, kde jsme před chvilkou stáli.

Nejdřív jsem nevěděla, koho to trefilo. Ten zvuk byl ohlušující. Moje tělo reagovalo instinktivně – pevně jsem k sobě přivinula svou drahou neteř, vmáčkla jsem její drobné tělo do svého a zoufale ji chránila před střepinami, které mohly přiletět. Mysl se mi propadala do děsu. Představovala jsem si to nejhorší – co kdybych zahynula a jí se podařilo přežít? Její matka byla naštěstí jen několik kroků za námi. Záplava myšlenek ale neustávala: byl by z ní sirotek, zůstala by traumatizovaná, sama, jen se svým křikem ve světě, který se ji právě pokusil vymazat. Sevřela jsem ji co nejpevněji a vroucně jsem šeptala modlitbu *du‘á*, ochranná slova, která jsem opakovala od prvního dne té nekončící genocidy:

أعوذ بكلمات الله التامات من شر ما خلق
بسم الله الذي لا يضر مع اسمه شيء في الأرض
ولا في السماء وهو السميع العليم

Utíkám se k dokonalým slovům Alláhovým před zlem toho, co stvořil.

Ve jménu Alláha, v jehož jménu nemůže být učiněna žádná škoda na zemi ani na nebi, On je všeslyšící a vševědoucí.

Paměť a šediny

Tím vším jsem si znovu prošla 8. srpna 2024. V tom měsíci jsme byli vysídleni dvakrát, a pak znovu v říjnu téhož roku. Moje první vysídlení proběhlo v sobotu 7. října 2023. Nejživěji mi ale zůstalo v paměti třetí vysídlení z pátku 13. října 2023, kdy jsme byli násilně přesunuti do školy UNRWA, a pak páté, z úterka 5. prosince 2023, kdy byla moje rodina spolu s tisíci dalších obyvatel Chán Júnisu nuceně přesunuta do Rafahu, kam už byli vyhnáni lidé z celého Pásma Gazy. Tyto okamžiky se mi vryly do paměti – byli jsme donuceni k evakuaci za masivních útoků a intenzivního bombardování. Zatím těch vystěhování bylo jedenáct. Krutost celé věci se vyjevuje, když se zamýšlím nad tím, jak jsem začala poměřovat jednotlivá vystěhování podle míry jejich děsu. Každé z nich zanechalo stopy: mé tělo se scvrklo, kůže mě pálila, řeč se mi zadrhávala. Při každém vysídlení mi přibýly šedé vlasy – jeden za každý okamžik, kdy jsem zadržovala slzy, za každou chvíli, kdy jsem držela pohromadě, místo abych se rozpadla.

Před lety mi moje sestra Alaa nanesla na konečky vlasů trochu zbylé barvicí pasty. K mé radosti nebyla barva vidět. Ani po dvaceti minutách moje vlasy nehodlaly změnit barvu. Vtipkovala jsem, že jsem možná jako

moje babička, která ani v sedmdesáti neměla šedivý pramen. Jak se zdá, přeprogramovat DNA dokáže až genocida.

Hranice těla

Utápěla jsem se v trýzni genocidy a exilu a už jsem nedokázala nacházet útěchu v literatuře, která mi kdysi poskytovala útočiště. To, co dřív nabízelo únik, mi najednou připadalo vyprázdněné. Už jsem se v těch stránkách nedovedla najít. Žal, který jsem v sobě nosila, bezradnost, tíha této války – jako by se nic z toho neodráželo v palestinské literatuře, kterou jsem dřív milovala. Kanafáního exilové texty, literatura odporu, žádná brilantnost nebyla s to proniknout do groteskní intimity toho, co jsme zažívali. Pro mě nic z toho, co bylo napsáno dřív, nemohlo odrážet hlubokou bolest, jíž Gaza procházela. Praha jsem po literatuře, která by vyjádřila to, co jsem sama ani nedokázala začít zpracovávat.

Tato touha mě provázela až do prosince 2024, kdy jsem četla *Deník obyčejného smutku* (1973, česky 1989) Mahmúda Darwíše. Autobiografický literární text se mnou souzněl v míře, jakou jsem neočekávala. Darwíš psal o tom, jak ho po každém náhlém vysídlení tíše šířala zlost a jak odcizený se cítil ve své vlastní kůži, jakmile překročil práh *ghorby*. Na každou otázku, kterou si položil, odpovídal slovy, jež rvala duši:

„Kde je tvé tělo?“

„V mém oblečení.“

„Co jsou jeho hranice?“

„Data. Jih: 15. květen 1948; východ: listopad 1956; západ: 5. červen 1967; sever: září 1970. To jsou hranice mého těla.“

Stejně jako u Darwíše byly i nové hranice mého těla vyznačeny řadou vysídlení. Data: východ: 13. říjen 2023; západ: 5. prosinec 2023; sever: červenec 2024; jih: srpen 2024.

Když dnes chodím po Chán Júnisu – po svém žalem sklíčeném městě, které je stejně jako celá Gaza znetvořeně válkou, zbavené svých obyvatel, s tváří k nepoznání –, provází mě žal jako můj druh. Kráčí vedle mě, nezvaný, ale vždy přítomný. Jsem na pokračí tichého vzlyku, tlumeného výkřiku, pláče, který už nemá hlas.

P. S.: Toto svědectví jsem napsala 17. března 2025, asi dvacet hodin předtím, než jsem byla opět přinucena k vystěhování.

Autorka je spisovatelka a literární vědkyně.

Z anglického originálu **Displacement Is an Extra Limb That I Carry**, který vyšel na blogu Institute for Palestine studies (29. dubna 2025) a následně v estonském časopisu Vikerkaar č. 10/2025 a na webu Eurozine (20. října 2025), přeložil **Michal Špína**.

Loutky nejsou jen pro děti

Tradiční divadelní obor zažívá tichou renesanci. Podle teatroložky Kateřiny Dolenské loutkové divadlo objevuje nová generace tvůrců i diváků, kteří hledají blízkost, sdílení a nové formy vyprávění. Přesto zůstává otázkou, zda tento žánr někdy překročí svou okrajovou pozici.

DOMINIK RATHAN

Loutkové divadlo pro dospělé může mnohým znít jako paradox. Je to novodobý fenomén, nebo spíš návrat k něčemu, co tu bylo vždy?

Loutkové divadlo pro dospělé se hrálo vždy. Dnes převažuje stereotyp, že loutky patří výlučně k dětem, ale historicky tomu tak rozhodně nebylo. Až do druhé poloviny 19. století se loutková představení hrála primárně pro dospělé publikum. V tomto ohledu je to podobné jako s pohádkami, které se původně vyprávěly dospělým – a často šlo o poměrně drsné příběhy. Děti je samozřejmě poslouchaly také a stejně tak chodily i na loutková představení, nepředstavovaly ale hlavní cílovou skupinu.

Zlom přichází právě v 19. století, kdy se loutky postupně dostávají do rukou amatérů a pedagogů. Ti v nich rozpoznávají silný výchovný a vzdělávací nástroj a začínají je cíleně využívat pro práci s dětským publikem. Není náhoda, že se to děje v době, kdy dítě začíná být chápáno jako bytost s vlastními, specifickými potřebami, ne pouze jako „malý dospělý“. Loutkové divadlo se tak postupně stává „ušlechtilou zábavou“ pro malé diváky – a právě tehdy se rodí klišé, které přetrvává dodnes.

Toto klišé se nikdy nepodařilo úplně vymýtit a pravděpodobně už nezmizí. I dnes tvoří inscenace pro děti dominantní část repertoáru většiny loutkářských souborů, kdežto loutkové divadlo pro dospělé zůstává menším segmentem. Neznamená to ale, že by někdy přestalo existovat – spíš se v průběhu času proměňoval jeho poměr vůči produkci pro děti. V posledních letech se sice znovu o něco vyrovnává, ale dětské publikum bude v loutkovém divadle pravděpodobně dominovat i nadále.

Dá se tedy říct, že je dnes loutkové divadlo pro dospělé populárnější než dřív?

Určitě ano. V posledních letech si našlo specifický okruh diváků i tvůrců, kteří se pro ně skutečně nadchli. Zajímavé přitom je, že jde často o studenty nebo prostě o nastupující generaci divadelníků, kteří dříve bývali ve vztahu k loutkám spíš otažití, dnes ale tento žánr znovu objevují a aktivně rozvíjejí. Souvisí to ovšem s širší rehabilitací loutkového divadla. Ještě relativně nedávno byla například na DAMU loutka téměř stigmatem, dnes se naopak stává pro mladé tvůrce do jisté míry „cool“. Jsem velmi ráda, že tato změna nastala.

Co se tedy změnilo?

Na základě svého dlouhodobého výzkumu jsem dospěla k dvěma hypotézám. Jednak

studenti našli novou inspiraci. Dlouhou dobu představoval zásadní stylotvorný vliv soubor Buchty a loutky, jehož „punková“ poetika výrazně formovala celou generaci dalších tvůrců. Zhruba kolem roku 2010 se ale začalo ukazovat, že divadlo herce a loutky je už do určité míry vyčerpané a že nové generace hledají jiný způsob vyjadřování. Silným novým impulsem se v tomto ohledu stal soubor Handa Gote, který sice vychází z loutkářského prostředí, ale systematicky pracuje i s objekty, médii a multimediálními principy. Jeho přístup, založený na důrazu na materiál, obraz a performativitu, otevřel mladým tvůrcům nové pole možností, které mohou rozvíjet a v nichž mohou hledat vlastní způsob vyjádření. Místo klasické figurativní loutky se tak čím dál víc obrací k objektům, materiálům, miniaturám a komorním formátům a častěji tíhnou k nenarativním, vizuálně založeným inscenačním tvarům.

Důležitou roli ale podle mě sehrála i zkušenost posledních let, zejména pandemie covidu. Po období izolace a nuceného přesunu do digitálního prostředí totiž výrazně posílila potřeba bezprostředního kontaktu a sdílení, což se odráží i v současných divadelních formách. Mnoho projektů dnes vzniká jako komorní, intimní setkání tvůrců a diváků, založené na blízkosti a určitém spiklectví. Do divadel navíc vstupuje generace, kterou pandemie zasáhla v citlivém období dospívání nebo rané dospělosti, a je možné, že i proto hledá výrazové prostředky umožňující intenzivnější, fyzicky sdílenou zkušenost. Loutky a objekty se pro to ukazují jako ideální platforma.

Může cesta dospělých k loutkovému divadlu vést přes objektové divadlo?

Objektové divadlo může oslovit širší publikum právě proto, že není automaticky spojováno s dětským divákem. Mnoho lidí, kteří by na loutkové představení nikdy nešli, může zaujmout objektové divadlo, protože je vnímají jako něco odlišného. A do jisté míry právem: objektové divadlo má blíž k výtvarné instalaci, s níž ale pracuje performativně. Předměty zde neslouží primárně k tomu, aby „ožily“ jako v loutkovém divadle, ale spíš jako „rekvizity“ nebo lépe řečeno „věci“, pomocí nichž performer zprostředkovává publiku určité sdělení nebo emoci. Jestli ale tato zkušenost může diváky přivést i k loutkám, tím si opravdu nejsem jistá.

Lze loutkové divadlo pro dospělé dlouhodobě udržet jako samostatný

segment, nebo jde o přechodnou fázi v tvorbě jednotlivých umělců?

To bych si netroufla jednoznačně předpovídat, ale z praxe se ukazuje, že loutkovým divadlem pro dospělé se dá jen velmi obtížně živit. Už samotné divadlo dnes oslovuje poměrně úzký okruh publika a v jeho rámci je zájem o loutky, natož o loutky pro dospělé výrazně menšinový. Řada tvůrců proto kombinuje různé typy projektů a postupně se – ať už z ekonomických, nebo osobních důvodů – obrací také k dětskému nebo rodinnému publiku.

Často to souvisí i s životní situací. Tvůrci, kteří začínají s projekty pro své vrstevníky, se s přibývajícím zkušenostmi nebo třeba s rodičovstvím začínou orientovat jiným směrem a jejich tvorba se tím proměňuje. Je to patrné i u mladších souborů vycházejících z prostředí Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU, jako jsou FRAS nebo Musaši Entertainment Company. Tyto soubory vedle projektů pro dospělé postupně rozvíjejí i inscenace pro děti.

Souborů, které by se dlouhodobě věnovaly výhradně tvorbě pro dospělé publikum, je minimum. Některé soubory, například Divadlo Continuo či bratři Formanové, případně jednotliví tvůrci jako Dominik Migač, se tomu sice blíží, většinou ale fungují v širším kontextu a kombinují různé formáty. Ostatně i etablované skupiny, jako jsou ikony českého loutkářství Buchty a loutky, které existují už přes třicet let, mají ve svém repertoáru výraznou převahu inscenací pro děti, typicky zhruba v poměru jedna ku třem.

Není samo dělení na dětské a dospělé divadlo trochu svazující?

Řada tvůrců dnes striktní dělení na „dětské“ a „dospělé“ opouští a směřuje k takzvanému rodinnému divadlu, které oslovuje všechny generace. Tyto inscenace jsou koncipovány tak, aby si v nich každá věková skupina našla to své. Příkladem může být třeba soubor R405 a jeho úspěšná inscenace Plechovka, maják a ryba. Malé děti sledují konkrétní situace a obrazy – hru s pískem, pána na majáku a plovoucí rybičky. A dospělí si z představení odnášejí další významy, jako je téma osamělosti či vztah k životnímu prostředí. Podobně pracují i další soubory, včetně statutárních divadel. Tvůrci se zkrátka snaží nabídnout něco i dospělému doprovodu, aby tam nechodil jenom kvůli dětem.

Zdá se proto pravděpodobně, že čistě experimentální loutkové divadlo určené výhradně dospělým zůstane i nadále spíš okrajovou

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



S Kateřinou Dolenskou o loutkovém divadle pro dospělé

záležitostí. Možná ale bude postupně sílit právě zmíněný univerzálnější přístup, který dokáže oslovit různé typy publika.

Zůstane tedy loutkové divadlo pro dospělé doménou menšího okruhu zasvěcených? Anebo se může stát mainstreamovou záležitostí?

Myslím, že loutkové divadlo si vždycky do určité míry zachová svůj okrajový, „undergroundový“ charakter. Platí to ostatně pro celý obor, nejen pro tvorbu pro dospělé. I když se dnes loutkářské principy objevují na velkých scénách, například na Broadwayi, málokdy jsou takto explicitně pojmenované. Často se „prodávají“ jako činohra nebo muzikál, a divák si ani nemusí uvědomit, že právě sleduje výsostně loutkové představení. Jde čistě o způsob propagace – lidé zkrátka raději zajdou na populárnější žánry, než je loutkové divadlo.

Jistý problém vidím v samotném slově „loutka“, které je zatížené tradicí a zakořeněnými představami o dětském publiku. Působí trochu zkostnatělé a část publika může odrazovat. Přitom loutkářství označuje spíš princip – způsob, jak na divadle pracovat s neživou matérií nebo jak prostřednictvím této matérie vyprávět příběh. V tomto širším smyslu jsou loutkářské postupy v současném divadle přítomné poměrně často, jen se tak nenazývají. Myslím si proto, že bude ještě potřeba do určité míry očistit samotný pojem loutka. Možná to bude právě nastupující generace tvůrců, které se to konečně povede.

Je to dané nedostatkem zájmu ze strany diváků, nebo ani samotní tvůrci nemají ambici oslovovat širší publikum?

Prostředí loutkového divadla pro dospělé má silně komunitní charakter a mnozí, kteří se mu věnují, si cení právě jeho určité uzavřenosti. I to je možná důvod, proč se tento segment často nerozvíjí směrem k větší srozumitelnosti nebo divácké vstřícnosti v mainstreamovém smyslu.

Nehraje v tom roli i to, že loutkové divadlo pro dospělé vyžaduje specifický způsob vnímání?

Ano, loutkové a objektové divadlo pro dospělé bývá často divácky náročnější, odborně řečeno, je to poměrně složitá znaková struktura. Člověk si k němu musí najít cestu, nechat je na sebe působit a naučit se jeho jazyk. Tvůrci také často rezignují na klasické způsoby vyprávění a divák místo příběhu sleduje spíš sled obrazů nebo výjevů, které dohromady vytvářejí určité „abstraktní plátno“. To samozřejmě nevyhovuje každému – řada diváků stále očekává pevnější dramaturgickou strukturu nebo jasně formulované sdělení.

Právě v tom má loutkové divadlo blízko k výtvarnému umění. Důraz na materiál a vizualitu je v obou oblastech podobný a v některých ohledech byla výtvarná scéna v těchto přístupech dokonce napřed. Už v osmdesátých letech například výtvarné divadlo Kolotoč nebo Petr Nikl se skupinou Mehedaha pracovali s objekty, maskami, loutkami a vizualitou velmi neobvykle a inovativně, často nesyžetově a bez kauzální spojitosti mezi jednotlivými obrazy, mimo to hráli třeba i v terénu. Dnes by se na to daly aplikovat pojmy jako performance, happening, site specific nebo imerzivní divadlo. Současná loutková produkce tyto principy do jisté míry znovu objevuje a rozvíjí je v kontextu profesionálního divadla.

Přesto mezi těmito oblastmi zatím neexistuje tak silné propojení, jak by se mohlo zdát. Spíš než o systematickou spolupráci jde o jednotlivé průniky a paralely. Podobně je to i ve vztahu k animovanému filmu – tyto obory jsou si blízké, ale často fungují vedle sebe.



Kateřina Dolenská. Foto z osobního archivu

V poslední době se nicméně objevují platformy, které se snaží tyto světy propojovat, ať už jde o festival Loutex, nebo o pražský Klub Letka. Jeho dramaturg Jiří Hes mi dosvědčil, že loutková představení pro dospělé čím dál častěji navštěvují také lidé z výtvarného prostředí. Vypadá to, že právě zájem o práci s materiálem by mohl být mostem, který do budoucna umožní intenzivnější dialog mezi divadlem a výtvarným uměním.

Jaké má dnes loutkové divadlo pro dospělé zázemí a možnosti prezentace?

Možností prezentace v posledních letech naštěstí přibývá, což je pro rozvoj tohoto segmentu zásadní. Vedle již zmíněného festivalu Loutex existují i další přehlídky, například Loutcore, Letící Puppáci nebo už dlouhé roky Malá inventura. Důležitou roli hraje také organizace Nová síť a otevřené jsou i mnohé větší loutkářské festivaly jako Spectaculo Interesse, Skupova Plzeň nebo Přelet nad loutkářským hnízdem. Právě tyto platformy umožňují tvůrcům nejen prezentovat svou práci, ale také navazovat kontakty a dostávat se do zahraničí.

Jak si loutkové divadlo pro dospělé stojí na mezinárodních festivalech?

Festivalové prostředí má svá specifika. Na mezinárodních přehlídkách se obecně objevuje více inscenací pro dospělé než pro děti, zejména pokud jde o experimentálnější zaměřené dramaturgie, které hledají formálně nebo tematicky objevné projekty. Výhodu zde mají především nonverbální nebo vizuálně orientované inscenace, které snadněji osloví

i cizojazyčné publikum. Právě důraz na univerzální srozumitelnost ale může vést k určité unifikaci. Vznikají projekty, které jsou výrazně „festivalové“: vizuálně působivé, často mediativní, ale někdy i významově vyprázdněné.

Pro některé soubory se festivalové prezentace stávají hlavním způsobem existence. Vybudují si jméno, začnou objíždět zahraniční přehlídky a jejich tvorba se postupně promění v určitý vývozní artikl. V českém prostředí je to ale spíše výjimečné – většina souborů zůstává ukotvená v místním kontextu a kombinuje festivalové prezentace s domácím hraním. Výraznější mezinárodní dosah tak mají jen jednotlivé etablované skupiny, například Divadlo bratří Formanů.

Vedle vizuálně zaměřených, abstraktnějších tvarů, o kterých jsme se zatím bavili, se ale stále objevují i narativní inscenace. Spojují je nějaká témata nebo postupy?

Témata se neodvážím zobecňovat, ale myslím, že narativnímu loutkovému divadlu pro dospělé je blízká nadsázka a humor, často velmi černý. Loutka má totiž tu výhodu, že je ze své podstaty groteskní a není zatížená naturalismem. I velmi drsné nebo jinak choulostivé situace tak mohou působit komicky. Ostatně maňáskové rakvičkárny s tímto principem pracovaly už před několika staletími. Loutka je vlastně určitá hyperbola, pokřivené zrcadlo světa. Na scéně se tak mohou odehrávat věci, které by v činohře působily nesnesitelně, zatímco v loutkovém divadle je divák přijímá s větším odstupem a často i se smíchem, což vytváří prostor pro katarzi. V tom vidím

jednu z velkých devíz loutkového divadla pro dospělé: dokáže artikulovat velmi nepřímá a závažná témata, ale skrze nadsázku a humor, který je českému prostředí ostatně blízký. Tímto způsobem může diváka přivést k tomu, aby se nad nimi zamyslel.

Jak si představujete další směřování loutkového divadla?

Vždycky je přínosné, když mezi obory neexistují pevné dělicí čáry a jednotlivé přístupy se mohou volně přelévat. V současnosti se objevuje řada mladých, perspektivních souborů, které hledají svou divadelní cestu právě skrze práci s matérií, což považuji za velmi podnětné. Je možné, že se tento přístup postupně stane jedním z obecně sdílených vyjadřovacích jazyků divadla. Ne všichni z těchto tvůrců přitom nutně zůstanou u loutkové tvorby, což ale může znamenat, že její principy přenesou do činohry, tance nebo dalších oborů. Řekla bych, že tato prostupnost a otevřenost vůči jiným formám bude nadále sílit a může být nosná pro vývoj divadla jako celku.

Kateřina Dolenská (nar. 1980) je přední odbornice na české a zahraniční loutkové divadlo. Působí jako šéfredaktorka časopisu Loutkář a jako předsedkyně Českého střediska UNIMA, tedy místní pobočky Mezinárodní loutkářské organizace. Na DAMU vede kursy věnované teorii a historii loutkového divadla.

dark lady

Noční světla měst, moře, vlaky,
bary a drinky, detektivní
seriály a hvězdný prach – to
vše vypadá ve dvou jinak než
o samotě. Volný básnický cyklus
Václava Maxmiliána se ohlíží za
vzplanutím, které sice odeznělo,
ale přesto ho nepohltila
minulost. Stále jsme totiž
„prorostlí cizím územím“.

v tom baru byla prohnutá stropní klenba
takže jsem čistě slyšel co říkají
na druhé straně místnosti

velké jako míčovna
ale skupinu sedící u vedlejšího stolu
jsem neslyšel vůbec možná vůbec nemluvili
ale ti kteří mluvili s tvářemi natočenými
ke klenbě měli v mém rohu zvučný hlas
poslouchal jsem je protože mluvili
o barceloně sicilském víně a starém
filmu dobrodružství buckaroo banzai napříč
osmou dimenzí ve kterém hraje peter weller
který hrál ve verhovenově filmu robocopa
a taky hrál v cronenbergově nahém obědu
ten film se jim líbil alespoň tomu kterého
jsem slyšel nejvíc já si na něj vzpomínám
matně i když jsem ho viděl nedávno
k vedlejšímu stolu přinesli tác a na něm
perlivou vodu kokakolu a bílé víno
ta tři skla mohla vydat jediný zvuk
když jsem se podíval k protější klenbě bylo
ticho snad i vidět
a já si vzpomněl na obité bílé stěny

kubánského baru
orosené negroni těžký dech kouře
až příliš mnoho
dětí a černou tmu a černou noc za doširoka
otevřenými okny všechno se vtáhlo
do indigové

a celé město sestoupilo do moře
červenovláška naproti se zaklonila brýle jí
sjely na čelo a ona si roztaženými prsty
začala projíždět vlasy
asi bych tam chtěl znovu být
tenkrát jsme neměli nic v plánu

jen jsme přijížděli
a odjížděli čekali na náhodné vlaky protože
jízdenka platila do půlnoci scházeli se
ve vyhřátých pokojích a dokola se dívali
na wicker mana a crying game zatímco

z černého
nebe sněžilo od těch dnů jsem sníh nikdy
neviděl jinak
nebo jsem si ho alespoň vždy přál takto vidět
na té době bylo něco zázračného
jsou to pokoje do kterých už nikdy
nenatáhnu ruku
neucítím jejich vůni ani teplo a neuvidím

tváře
které v jiných tvářích můžu jen hledat
co se asi děje s bytem který jsme takto
navěky opustili
už si ani nevybavuji co všechno jsme tam
měli a co ne

všichni teď žijí jiný život a možná si
na ten náš
tehdy ani nevzpomenou a ani nikdy
neslyšeli o filmu
buckaroo banzai a nikdy neseseděli
v místnosti velké
jako míčovna kde spolu tajní milenci
mohou hovořit
přes klenbu stropu a nikdo jiný je neslyší
jen vzduch možná zoranžový nebo
zrůžový a ve mně

se objeví zvláštní pocit tragédie
že negroni a padající
sníh k sobě tak nějak nepatří
a přitom neexistuje nic jako pravidla pití
a pravidla počasí
a noc, noc voní jako sníh jako spousty sněhu
jako sníh který je cítit i přes sklo
malého okna v kuchyni i když ještě
nesněží a ještě hodinu možná dvě
sněžit nebude ale já cítím ten
sníh z budoucnosti

jako v detektivních seriálech
mezi stromy bílý mrak hory zanořené v mlze
nažloutlá pára se drží na okraji nebe

a tiskne se na zavražděné srdce a rozmačkaná
selátka divokých prasat v blátě a listí
a mokré trávě
celý vzduch v takových místech voní jinak
ovce bečí okolo maringotky beran jednou
dvakrát dupne
spadne krabíčka s kaštany
ale na dně má malou pískací hračku
plnou mořské vody
kterou musela lilie kdysi
vidět

kovové zábradlí a ruce položené v dešti
natáhla ses vedle kočičí mrtvolky
propnula všechny prsty a voda tě měla
odnést

pověz, jak tajná jsou tvá vidění?

vypneme zvuk a já budu vyprávět:
je to film o muži který jezdí tramvaji
starého města a fotografuje lidské ruce
když v celém městě vypadne elektřina
zůstane uvězněný v plaveckém bazénu
kde žijí tlupy divokých koček které
mu nabídnou maso zpěvných ptáků
poté co ho ochutná dokáže slyšet
hlasy šeptající ze strachu
celé to končí v hořící tramvaji jež se
řítí z vysokého kopce k přístavu

je to jako náš příběh lilie
jen my jsme kdovíjak skončili
na tichomořském ostrově
ještě to bude chvíli trvat než po nás
pojmenují výbuchy na dně oceánu
a v listopadu bude běžně pětadvacet
stupňů

teď ležíš ve vaně
něco se ti zdá

na tohle budu myslet v poušti:

kousla se do rtu
velký hrozen malinových
kapek jí zalil celou bradu

pojď
vejdi za mnou do toho pokoje nad zemí
v celém domě se ozývají výtahy a
venku hoří reklamní poutače

jako pískovcové město
měsíc je velký a bílý jako peklo
před oknem se zvedá cigaretový strach
zvedni své ruce a tančí v modrých šatech
proti černému oknu
tvůj odraz se pohybuje s klidem moře
za skly neslyšně tečou dálnice
a v pokoji září tvůj úzký bílý pas
bílý vlasy bílé břicho bílá ramena
sotva patrné chvění chloupků
(kdybch tě mohl malovat bylo by to
jako bych sbíral čas napadaný za domem)
tančeme spolu proti hvězdnému prachu
z vybuchlého saturnu uprostřed vesmíru
tančeme spolu jako by hořela budova
pod námi a toto byla poslední noc na zemi
než pokoj zčervená než se rozhoří koberce
než se rozhoří tapety závěsy než se
roztečou okna nad světem a čerstvý vzduch
se nás dotkne naposled jen tak
(první letiště kde můžeme přistát
je pořád ještě daleko)
ten pokoj je náš tak vejdi za mnou

za oknem diamantově svítí města a pod
ním bublají černá moře lesů
přiď a zvedni ruce
proti modrému nebi
a tanči zde se mnou
napořád
lilie

nevím v jakém jsme městě
možná je to sen
přelevu přes zídku a ty za mnou
mísíme se se skupinami turistů
kus středověké stavby
noc a trochu pozměněné vědomí
ani nevím: byla jsi blízko mě, lilie?
co vím je že mi ten večer někdo
uspořádal oslavu na kterou nikdo
nepřišel a já tam mohl být s tebou
sám
možná jsem už na světě strávil
až příliš mnoho nedělí
a teď bych chtěl zase jednou vidět
sady vřesů

drobnýma rukama
soustředěně skládá horké sklenice
dnem vzhůru na rozloženou utěrku
na špičce věže svítí v zapadajícím slunci
oranžový oheň a mezi horami mraky
celistvé jako nějaké další hory
ona zvedne unavený pohled
oči které kdysi vypadaly modré
potom vždycky přijdeš ty jiná než naposled
ten večer mi červené víno rozleptalo zuby
chci být uvězněný ve filmu abych tě mohl
sledovat jako některou z postav až k
titulkům a prázdnému sálu a cigaretě
venku na ulici před kinem než začne
padat sníh
nechal bych si tě lilie
poslouchal rukama slunce na tvé kůži
nechal bych si tě jako kotě
věčnou a malou

svět zavřený do kousků vytrhaných květů
na verandě sbírali prádlo a když jsme
přišli domů
nevonělo ani jídlo ani nebylo teplo
obloha jako při náletech chuť právě
popadaných kostí

víš že písek zčervená
když ses na mě podívala?
odcházením, stejně jako podzim

musím se ti přiznat lilie že mě na tobě
už nezajímá nic že ta přitažlivost
se objevila z hodiny na hodinu jen tak
ničím nedopovaná a mně se nechce
čist tvé pohyby zvuky pohledy nic
přesto ta chvíle – velmi krátká
spíš mylná – v tvých očích a
růžovost pod tím vším skrytá
by se dala jako pomeranče
setřepat do plachet

stojí odpoutaný jen s hudbou
pod kotníky a chodidly
poslední světlo ho vede
a drží mu bradu nad hrudí
zatímco ostatní klimbají
v rytmu vlaku se zavřenýma očima

Václav Maxmilián (nar. 1987) je básník,
prozaik a vysokoškolský učitel. Vystudoval
literaturu a estetiku na FF MU. Publikoval
básnické sbírky Meziměstí (2016)
a Pobřeží (2019), povídkový soubor Nové
byty, nové pokoje (2024) a literárněvědnou
práci Rozeznění času. Implicitní
estetika Marcela Prousta (2021). Žije
v Brně, pracuje jako redaktor časopisu
Host a webu H7O, přednáší filosofii
na Fakultě architektury VUT.

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



Všechnu moc neposlušnosti

Nad publikací Beranidlo imaginace

Knižní výstup projektu Veřejně prospěšné práce, za kterým stojí vizuální umělec a aktivista Vladimír Turner, se dá číst jako přehled radikálních akcí ve veřejném prostoru nebo jako návod k odboji proti mocenským strukturám. Mimo to nám publikace ukazuje, jak aktivismus a umělecké intervence kultivují náš vztah k městu.

ALŽBĚTA MEDKOVÁ

Následující text by měl být recenzí na nedávno vydanou publikaci *Beranidlo imaginace*, kterou uspořádal Vladimír Turner, spíše je však vyznáním všem nepřizpůsobivým. Snahu o objektivitu jsem vzdala rychle. Mezi autorkami a autory je tolik mně blízkých lidí a na fotografiích tolik známých míst nebo akcí, kterých jsem se sama zúčastnila, že procházet si knihu bylo jako listovat rodinným fotoalbem. Skoro ke každé stránce se váže osobní vzpomínka: tam jsem byla, sem jsem přišla pozdě, tady jsem se poprvé potkala s XY, tohle jsem točila, o tomhle psala... Najednou mi před očima vyvstává část mojí minulosti, záznam mého vztahu k Praze tak obsáhlý, že bych ho pravděpodobně sama nedokázala vytvořit, i kdybych si takový úkol vytyčila.

Jiná realita

A právě osobní vztah k městu, budovaný i skrze vzpomínky, je pro mě jednou z nejdůležitějších vrstev knihy; motiv vzpomínání se ostatně v příspěvcích přes jejich různorodost opakuje. V prvním plánu je *Beranidlo* především přehledem aktivistického umění, ukáz-

nenápadné činy, třeba vaření pro druhé nebo malování po chodníku. Nejsilnější jsou právě pasáže o vytváření osobního vztahu s městským prostorem a z toho plynoucí odhodlání nepoddat se současnému systému: „Nikdy nezapomenu na moment, kdy jsem se poprvé dívala na noční zářící město z třídílného okna squatu a připadalo mi, že je možné cokoli. Jako bych nahlížela zdaleka, z jiné neobvyklé a vzrušující reality, a moje oči viděly jinak právě proto, že se s touhle realitou setkaly.“

Město lásky

Beranidlo imaginace ale samozřejmě není jen souborem vzpomínek, jeho cílem je být především inspiračním, aktivizujícím a emancipačním nástrojem, takovým, jaký obvykle čerpá z rozhořčení nad neuspokojivým stavem věcí. Chtěla bych ale vyzdvihnout ještě jinou emoci, která prostupuje celou knihou, ačkoli si netroufám odhadnout, jak moc si ji autorstvo uvědomuje či zda by se k ní hlásilo jako k tvůrčímu motoru. Je to láska k městu a obecně k vlastnímu okolí, která je rozhodně jedním z důvodů, proč mají „aktivisté“

Prostor pro naději

V anotaci knihy, která vznikla v rámci projektu Veřejně prospěšné práce, se píše, že přináší eklektický výběr obrazového materiálu, návodů, manifestů, rozhovorů, povídek, poezie a historických ohlédnutí za posledními dekádami kreativní nepřizpůsobivosti nové městské avantgardy. Co by ještě před pár lety mohlo být cool uměleckým katalogem, se při současném posilování oligarchie a narůstající hrozbě neofašismu stává skutečnou „příručkou městské neposlušnosti“, jak stojí v podtitulu publikace. Kniha, odvozuující svůj název od surrealistického hesla „Všechnu moc imaginaci“, které proslavil Jan Švankmajer, je inspirací, jak pokoušet autority, ohledávat hranice, neposlušovat a nenásledovat slepě řád jen proto, abychom neměli problém nebo se neprovinili proti takzvaným pravidlům slušného chování. Neposlušnost, o níž se zde mluví, znamená vztahovat se ke světu kriticky, což je základem fungování svobodné společnosti. V autoritářské, nedemokratické společnosti se pak takové chování stává přímo nutností.



Z akce Vladimíra Turnera, při níž osvětlení billboardu přeměroval na skulpturu zdobící Barrandovský most. Foto z knihy *Beranidlo imaginace*

kou, jak je možné narušovat neoliberální logiku fungování veřejného prostoru, přehlídkou radikálních (více či méně anarchistických) akcí, a dá se tedy číst jako politický manifest. Takřka všemi texty ale silně prolíná i osobní rovina – za radikální aktivitou nemusí stát jen snaha narušit nebo změnit systém, jde také o budování vztahů, ať už k živým bytostem, či neživým objektům. Aktivismus může být jedním ze způsobů, jak vztahy tvořit, jak naplnit město vzpomínkami, a tím mu dát skutečný význam v našem životě. A naopak, právě díky našim mentálním mapám je pak můžeme přetvářet v lepší místo k žití.

Přesně to vyjádřila Leny, autorka textu Znova zakouzlit město, který je jedním z nejlepších v knize i proto, jak pregnantně a přesvědčivě dokáže propojit politické s osobním: v boji za lepší svět nejsou vždy nutná velkolepá gesta, zásadní jsou i na první pohled

potřebu měnit své okolí. Jistě to neznamená, že by méně aktivní občané své město nenáviděli, ale opakem lásky není ani tak nenávisť, jako sobectví.

To, co nejružnější umělecké a aktivistické počiny zachycené v knize spojuje, není jen odpor k destruktivním tendencím oligarchického kapitalismu, větší či menší potřeba uspokojit své kreativní ambice nebo snaha pobavit se, ale také starost o něco jiného než o své pohodlí a prospěch: o obyvatele, ohrožené domy či veřejný prostor, o zapomenuté periferie, křoviska, kameny... Je celkem vedlejší, zda je projevem této starostlivosti (záměrně se vyhýbám nadužívanému slovu péče) rave party, krmení polodivokých koček, umělecký happening, městský parkur, demonstrace, záchrana ohrožených památek nebo ničení stupidních reklamních nosičů.

Každý protestní tag, party nebo demonstrace, každý akt péče o potřebné, každé vykročení mimo oficiální, povolený prostor má ve skutečnosti větší váhu než povýšené kázání „slušně vychovaného“ občanstva, které od stolu mudruje o morálce, jež je v jeho pojetí nezřídka snahou udržet si své postavení, zatímco nám mocní (v dnešní době zejména globální třída superbohatých) demontují demokracii přímo před očima. Bez ohledu na to, jak unavení si teď možná připadáme a jak beznadějně situace v současnosti vypadá, je *Příručka městské neposlušnosti* nadějí, že stále existuje spousta lidí, kteří se nebojí pokoušet autority a pro něž slova jako imaginace a svoboda nejsou vyprázdněné pojmy.

Vladimír Turner (ed.): Beranidlo imaginace. Příručka městské neposlušnosti. Utopia Libri, Praha 2026, 304 stran.

My
Street
Films

mystreetfilms.cz



Filmový workshop pro
začínající tvůrce*kyně.

Pošli svůj námět
do 20/4



Ukaž kus sebe.
Natoč film.

 MINISTERSTVO
KULTURY

 PRA
HA
PRA
GUE
PRA
GA
PRA
G

OSTRAVA!!!

B | R | N | O |

 dafilm
cz

Ji
hlava

BIOFILMS



Orcutt Shelley Miller
+ Michal Berek
27. 4. 2026 MeetFactory

 PRA
HA
PRA
GUE
PRA
GA
PRA
G

 Quantcom

 PRAHA 5

 A2

 FULL

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

VÍTEZ
OFFICIAL SELECTION 2025
tiff5 Platform
TORONTO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
ČESTNÉ UZNÁNÍ

ČERSTVĚ VYLÍHNUTÉ FILMOVÉ
PŘEKVAPENÍ GYÖRGYHO PÁLFIHO
(TAXIDERMIA, FINAL CUT)

 SSIFF
Doncetta Zikemakia
Festival de San Salvador
ZABALTEGI-TABAKALERA

SLEPICE

V KINECH OD 16. DUBNA



MEDIÁLNÍM
PARTNEREM JE
A2
kulturní čtenáři

 Aero
aerofilms.cz

SASHA VELOUR



“TRAVESTY”

7. 5. 26

★

DIVADLO HYBERNIA

★

PRAHA

Nehrající vítěz

Jak probíhá trumpizace sportu?

Donald Trump je prostě všude, sport nevyjímaje. Nejsledovanější úřad na světě nepokrytě využívá jak k sebepropagaci, tak k šíření své konzervativně šovinistické politiky. Co to znamená pro sportovní svět?

VOJTĚCH ONDRÁČEK

Bílý dům se v červnu stane svědkem historické události, patrně první svého druhu. Při příležitosti osmdesátin Donalda Trumpa se zde odehraje turnaj bojových sportů organizace UFC. Jakkoli se vzhledem k vážnosti prezidentského úřadu může pořádání této plebejské zábavy, spočívající v krvavé rvačce dvou bojovníků, jevit jako bizarní nesmysl, přece jen zde najdeme jistou logiku: konzervativní šovinismus vládoucí americké garnitury se propojí se symbolem kultury machistické maskulinity. Ostatně nikdo asi nečekal, že Trump, který se ještě před začátkem své politické kariéry sám wrestlingové show zúčastnil (a přímo v ringu oholil hlavu jednomu z organizátorů), vstoupí do další dekády svého života za doprovodu Filadelfské filharmonie. Zároveň se jedná o bezprecedentní ocenění jednoho z nejbrutálnějších sportů, být prezidentova symbióza s UFC už trvá nějaký ten pátek. Trump se totiž na akcích UFC tradičně rád ukazuje, předává mistrovský pás nebo si vyměňuje lichotky se zápasníky. Někteří z nich se k němu pochopitelně hlásí, dokonce mu slibují své potenciální trofeje z klece...

Tradice z Kolosea

Sebe prezentaci skrze sport Trump posunul na dosud nevídanou úroveň. Překvapivé vítězství amerických hokejistů nad Kanadou v nedávném finále na zimních olympijských hrách v Itálii oslavil videem vytvořeným umělcem inteligencí, v němž v obleku a s bruslemi na nohou doslova drtí soupeře na ledě a přitom se jim vysmívá. Vítězný tým následně pozval do Bílého domu, ale také ho přizval k projevu o stavu unie. Zároveň při telefonické gratulaci do hokejové šatny „žertovně“ poznamenal, že bude nucen popřát také americkým hokejistkám. Ty – kupodivu – po tomto mediálním výstupu pozvání do Bílého domu odmítly.

Ačkoli se Trump zimní olympiády zúčastnil pouze virtuálně, jeho kolegové zastoupení byli. Viceprezident J. D. Vance si tak při slavnostním zahájení vyslechl bučení, které ale televize NBC alespoň ztlumila. Hůře se skrývala

přítomnost ředitele FBI v kabině slavicích amerických hokejistů. Ostatně hovor s prezidentem probíhal přes jeho telefon.

Svým nečekaným angažmá Trump navazuje na propagandistické propojení vrcholné politiky a sportu, jak ho v roce 1934 (dva roky před nacisty pořádanou olympiádou v Berlíně) demonstroval italský fašistický diktátor Benito Mussolini, jenž fotbalové mistrovství světa využil k okázalé propagaci vládnoucího režimu i své vlastní, když zavedl přítomnost politického vůdce v hledišti, čímž navázal na tradici z římského Kolosea. Dnes se přítomnost nejvyšších politiků v hledišti považuje za přirozenou součást vrcholového sportu.

Místo nobelovky

Díky Trumpovi nicméně symbióza politických a sportovních elit dosáhla dosud nevídaných rozměrů. K rozruchu došlo v loňském roce, kdy v rámci organizační přípravy na světový šampionát Spojené státy hostily Mistrovství světa ve fotbale klubů a prezident se po tradičním předání ceny londýnské Chelsea nečekaně zapojil do klubka radujících se hráčů. Šéf světové fotbalové federace Gianni Infantino bryskně zareagoval a rychle ho odvedl do zákulisí. O pár měsíců později ale právě Infantino během losování zápasů světového šampionátu Trumpa odměnil za snahu „podporovat mír a jednotu po celém světě“. Kromě zlaté trofeje v podobě rukou podpírajících planetu obdržel nejvyšší americký představitel také zlatou medaili. Svět sportu tak prezidentovi vynahradil neudělení Nobelovy ceny míru.

Symbióza mezi prezidentem FIFA a prezidentem USA je ale hlubší. Loni v červenci Infantino oznámil, že mezinárodní fotbalová federace otevírá novou kancelář v newyorské Trump Tower. Už v lednu přitom Infantino v Bílém domě slavnostně představil měnu „FIFA crypto coin“. A aby vzájemných kontaktů nebylo málo, Infantino se z Kataru přestěhoval právě na Floridu, nedaleko Trumpova sídla v Mar-A-Lago. Většina komentátorů si Infantinovu vstřícnost vysvětluje tím, že se

za každou cenu snaží získat nevypočitatelného politika na svou stranu.

Mezi olympiádami a válkami

Z mantry, která tvrdí, že politika do sportu nepatří, se přičiněním amerického prezidenta stala prázdná fráze. Nejde přitom jen o jeho osobní exhibice, ale také o dopady jeho mezinárodní politiky. Ty se totiž projevují i ve světě sportu. Ne náhodou začaly útoky na Írán až po konci zimních olympijských her. Ostatně invaze Ruska na Ukrajinu také přišla hned po konci zimních olympijských her, a stejně tak po ukončení her v Soči v roce 2014 došlo k ruskému vpádu na východní Ukrajinu a následně anexi Krymu. Nikdo se totiž nechce vystavovat kritice, že narušuje oficiálně deklarovaný mír mezi zúčastněnými zeměmi a nikdo také při masivní globální sledovanosti nehodlá stovky členů sportovních výprav vystavovat ohrožení. Dopady současné americké válečné intervence se však ve sportu přece jen projevily, když jediný íránský účastník paralympijských her kvůli americkým útokům zrušil svou účast. Mimo to je pravděpodobná neúčast íránských fotbalistů na již zmiňovaném světovém šampionátu, který s USA spolupořádají Kanada a Mexiko. Nemluvě o tom, že Trumpova politika mnoha fanouškům kvalifikovaných zemí prakticky znemožňuje získat víza – což bude i případ letních olympijských her v Los Angeles. V tomto případě se Trump dokonce snaží přivlastnit si pořadatelskou roli na úkor Kalifornie, kde vládou demokraté.

S tím souvisí ještě jedna věc. Hned zkraje svého druhého mandátu totiž americký prezident zakázal účast trans sportovkyň v ženských kategoriích. Své rozhodnutí hájil potřebou zachovat férovost, přestože sportovní federace i bez toho svými striktními pravidly v podstatě zabránily trans ženám soutěžit. Ani to ovšem Trumpovi nestačilo, a tak sportovkyním, které se identifikují jako ženy, ale narodily se jako muži, odmítl udělit vízum. Trumpův vztah ke sportu zkrátka neradno podceňovat.

Autor je spolupracovník redakce.



Donald Trump slaví v Bílém domě poté, co tým Miami CF získal ligový titul. Foto Daniel Torok

Digitálně remasterované filmy JANY ŠEVČÍKOVÉ



PIEMULE STAROVĚŘCI

v kinech od 15-5-2026

PIEMULE (1983)

Režie: Jana Ševčíková

kamera: Miroslav Čvorsjuk, Martin Vadas, Miroslav Halada

střih: Zdenek Patočka

remaster obrazu: i/o post

remaster zvuku: Pavel Dvořák

STAROVĚŘCI (2001)

Režie: Jana Ševčíková

kamera: Jaromír Kačer

střih: Lucie Haladová

hudba: Alan Vitouš

remaster obrazu: i/o post

remaster zvuku: Pavel Dvořák

www.janasevcikova.eu

Sisyfos v Gaze

Nad Camusovými Úvahami o terorismu

Soubor textů o násilí z pera filosofa a spisovatele Alberta Camuse vyšel ve Francii jako reakce na 11. září 2001. Nedávno vydaný český překlad můžeme vztáhnout k současným událostem. Myšlenkově neplodnější je čist dnes Úvahy o terorismu v souvislosti s izraelsko-palestinským konfliktem.

MATĚJ METELEC



Ilustrace Veronika Dub

Smrt nevinného člověka nemůže být ospravedlněna – tak se dá shrnout hlavní myšlenka drobného svazku *Úvahy o terorismu* (Réflexions sur le terrorisme, 2002). Albert Camus má v tomto souboru vystupovat jako humanistický myslitel, odmítající svět, v němž je zabíjení ospravedlňováno a lidský život považován za bezvýznamný. Působí tak ovšem hlavně zdálky. Camusovská badatelka Jacqueline Levi-Valensi do knihy sebrala úryvky publicistiky, her, esejů a dopisů věnované spíše tématu politického násilí než výhradně terorismu. Výbor, který byl reakcí na 11. září 2001, má všechny nešvary kompilátu tohoto typu – pokud myšlení daného autora neznáte, obrázek si o něm spíše neuděláte: řada textů je představena tak fragmentárně, že si z nich odnesete jen matný dojem, úzký tematický rámec je v důsledku reduktivní. K *Úvahám o terorismu* nicméně můžeme přistoupit „uživatelsky“ – což má své přednosti.

Naše násilí, vaše násilí

Camusovy poválečné postoje k násilí formovala zkušenost nacistické okupace a odboje, kterého se aktivně účastnil. Uvědomoval si, že požadovat svět bez násilí je utopie, a také, že ne vždy lze násilí vzdorovat nenásilím. Násilí však má mít míru a meze a nemělo by být bez dalšího ospravedlňováno. Tato výhrada je formulována v souvislosti s poválečnou polemikou s komunistickým pojetím revolučního násilí. Filosofický výraz mu dal v roce 1947 Maurice Merleau-Ponty v práci *Humanismus a teror*, v níž násilí dělí na ospravedlnitelné progresivní a neospravedlnitelné regresivní. V praxi se tyto argumenty opakovaly už od dvacátých let: přežitím vlasti revoluce se vysvětlovala nutnost rudého teroru, utopení kronšadtského povstání v krvi nebo gulagů. Zatímco mnozí intelektuálové chtěli pravdu o sovětských táborech utajit, aby nedemoralizovali francouzský proletariát, Camus mluvil o mystifikaci revolučního ducha: „Pod slibem absolutní spravedlnosti zavádí trvalou nespravedlnost, bezbřehé kompromisnictví a všeobecnou nedůstojnost. Naproti tomu revolta usiluje jen o relativní a slíbit může pouze určitou důstojnost ve spojení s relativní spravedlností.“

Když někdo říká „ne každé politické násilí je odsouzeníhodné“, většinou tím míní, že odsouzeníhodné není „naše“ násilí, kdežto

to „vaše“ odsouzeníhodné zůstává. Představa oprávněnosti cílů nezřídka vede k tomu, že se postupem času přestává brát ohled na míru v prostředcích. Proto považoval Camus za zcela zásadní násilí omezit – toto téma zpracoval v *Člověku revoltujícím* (1951, česky 1995) a v dramatu *Spravedliví* (1949, česky 1964) na příkladu „čistoty“ ruských teroristů z roku 1905. Důležitější než jejich ochota zaplatit životem je přesvědčení, že násilné prostředky je nutné omezit (což ve zmíněné hře představuje Kaljajevovo odmítnutí hodit na velkoknížete bombu, když s ním v kočáře jedou děti). Camus ovšem nepostihuje zcela přesně, do jaké míry souvisí schopnost omezit násilí se sebeobětováním. Teroristé, kteří by po činu unikli (a neskončili na popravišti jako členové eserské bojové organizace), by nakonec nevyhnutelně okorali a jejich morální čistota by se zhroutila, podobně jako se to stalo teroristům sedmdesátých let 20. století. Úpadek a degenerace není jen osudem hnutí, která se oddají neomezenému násilí, ale také jednotlivých vyznavačů násilí, kteří zpravidla končí jako proslulý terorista Ilich Ramírez Sánchez, zvaný Carlos.

Vražděné soutěžení

Jestliže v první půlce svazku je otázka násilí pojednávána v souvislosti s oběma totalitáristy 20. století, v té druhé se točí kolem Alžírsko. Francie toto severoafrické, oficiálně osmanské území kolonizovala už v první půlce 19. století a státovědně bylo jedním z francouzských departmentů. Kromě deseti milionů Alžírčanů v něm žil, často po generace, více než milion *pieds-noirs* (černých nohou), tedy alžírských Francouzů, k nimž patřil i Albert Camus. Příležitost dát Alžírčanům rovnoprávnost po první světové válce Francie nevyužila, a po té druhé už o ni stál jen málokdo. Cílem Alžírčanů byla nezávislost; naopak udržet alžírské departmenty se stalo klíčovým politickým cílem čtvrté republiky, což nakonec vedlo k jejímu pádu.

Sám Camus byl do konce života (zemřel v roce 1960) přesvědčen, že je možné dospět ke smíření, a v tomto ohledu byl nepochybně naivní – i když dokázal poměrně přesně diagnostikovat chyby, jichž se Francouzi, ať ti alžírští, nebo politické elity v Paříži, dopouštěli: „Zdá se, že metropole nepřišla na jiné politické řešení než říkat alžírským Francouzům

buď: ‚Chcípněte, zasloužili jste si to‘, anebo: ‚Oddělte je, zasloužili si to‘.“ V situaci, kdy docházelo k masakrům civilistů z řad *pieds-noirs* a neméně krutým represím „domorodců“, včetně institucionálního zavedení mučení, představoval Camus hlas volajícího na poušti. Apel na to, že „jedině ochraňováním arabských životů můžeme ušetřit životy Francouzů, a to je jediný způsob, jak ukončit odporné vražedné soutěžení“, na nikoho z klíčových aktérů nezapůsobil, a situaci, která působila, jako by se „dva blázni rozpálení hněvem rozhodli smrtelným objetím ukončit vynucený sňatek, z něhož se nemohou osvobodit“, rozetnul až generál de Gaulle, kterého alžírská otázka vynesla po dvanácti letech zpět k moci.

Situace v Alžírsku se může někomu jevit jako předobraz izraelsko-palestinského konfliktu: i zde jsou přítomni zahraniční kolonisté, kteří sebrali zem místním a potlačují jejich právo na sebeurčení. Ve chvíli, kdy se rozšíří vymezení antisionismu z odmítnutí konkrétního politického projektu na židovskou státnost, případně samotnou přítomnost v oblasti, jako příhodné řešení se může jevit alžírský model: „*pieds-noirs*“ se vrátí do metropole a místní získají vlastní stát na celém sporném území. Ovšem spousta „kolonistů“ nemá kam jít, jejich předkové přišli ze zemí, kam se vrátit nemohou, nehledě na to, že z etického hlediska je absurdní snažit se odčinit jednu historickou křivdu spácháním jiné, o nic menší. V tom spočívá nebezpečí snahy představit Izrael výhradně jako koloniální projekt – ačkoli osadnické hnutí na Západním břehu (kde se k zakořenění v zemi hlásí horliví konvertité, kteří před pár lety přišli z USA) tuto odpudivou tvář představuje až příliš doslovně. Stále však platí, co o vzájemných vztazích řekl spisovatel Amos Oz: Palestinci vidí v Izraelcích pokračovatele utlačovatelské koloniální Evropy, Izraelci v Palestincích zase inkarnaci minulých nepřátel, nacistů a organizátorů pogromů. Jak ostatně napsal Camus: „Každá ze stran obhajuje svůj zločin zločinem té druhé.“

Ani oběti, ani popravci

Camusův postoj k alžírské otázce, který vystihuje sousloví „ani oběti, ani popravci“, byl často redukován na výrok z nobelovského projevu: „Věřím ve spravedlnost, ale bránil bych svou matku dříve než spravedlnost.“ Kolem této nepřilíh šťastné věty byla spousta halasu. Důležité v tomto pochybném dilematu ovšem je, zda jde skutečně o matčin život, nebo pouze o její způsob života. V prvním případě je jediným skutečně etickým postojem říct, že nemáme právo obětovat matku na oltář spravedlnosti o nic víc než handlovat životy jedněch matek za druhé. Těžko totiž říct, jestli je odpornější takový fanatismus, nebo takový cynismus. Volit mezi oběma krajnostmi představuje etické selhání, které Camus dává do souvislosti s hysterickým imperativem zvolit si stranu a pak striktně zohledňovat tuto volbu („Nesmíte o ruské čistce hovořit mezi umělci, protože by to bylo ve prospěch reakce“; „Musíte mlčet ohledně anglické podpory Franca, protože by to bylo ve prospěch komunismu.“). Upozorňuje, že pouze ti, kteří se odmítají plně ztotožnit s věcí jedné strany, se dokážou zamyslet nad důvody obou.

Jen takové zamyšlení může vést k (etické) reflexi, že cíle nemohou a nesmějí ospravedlňovat prostředky – protože „kdo pak posvětil cíl?“. Camus na tuto otázku odpovídá jednoznačně: právě prostředky. Ty se totiž vždy do cílů vepisují, přepisují je a nakonec i korumpují, a morální ospravedlnění, které je vždycky po ruce, tomu nedokáže zabránit.

Albert Camus: Úvahy o terorismu. Přeložili Teata Binar, Jiří Konůpek, Kateřina Lukešová, Alena Šabatková a Kateřina Vinšová. Triáda, Praha 2025, 212 stran.

Katastrofa není výjimka

Zkáza Nialla Fergusona



Katastrofa je moment, kdy se politické a společenské procesy vyhroutí do extrémní podoby. Výřez z díla Albrechta Dürera Jezdci apokalypsy z roku 1498

Zatím poslední kniha známého britského historika Nialla Fergusona chce být obecnou teorií katastrof. Spíše než o syntetické dílo však jde o intelektuální provokaci. Podnětné je zejména zjištění, že pohroma nepředstavuje výjimečnou událost, ale vyhrcoení standardních politických a společenských procesů do extrémní podoby.

PATRIK SOMMER

Kniha britského historika Nialla Fergusona nazvaná *Zkáza*. *Politické aspekty katastrof* (Doom: The Politics of Catastrophe, 2021) vznikala během koronavirové pandemie a částečně ji i reflektuje. Právě v době covidu se definitivně ukázalo, že ani svět 21. století nedokáže zcela předvídat velké pohromy, natož je kontrolovat. Autora zajímají především obecné dějiny katastrof, přičemž připouští, že je neumíme spolehlivě predikovat. Maximálně můžeme vytvořit odolnější, „antifragilní“ společnost. *Zkáza* je široce rozkročenou úvahou o tom, proč se moderní společnosti navzdory vědeckému pokroku, pokročilé expertize a rozvinutým institucím stále znovu otřásají při střetu s jevy, které ještě nedávno považovaly za zvládnutelné. A právě tato ambice je zároveň silnou stránkou i slabinou knihy.

Výklad postupuje od přehledu dějin katastrof přes interpretaci pandemie covidu až ke geopolitickému dovětku o Číně a Spojených státech. Čtivosti napomáhá Fergusonova schopnost pracovat s poutavými historickými detaily a zároveň je interpretovat v perspektivě společenských věd, například když vysvětluje morové epidemie pomocí sociální teorie nebo když vztahuje havárii raketoplánu Challenger k byrokratické slepotě. Zároveň však kniha působí, jako by autorovi nestačilo jediné téma. Výklad se rozbíhá do stran a ne

vždy se daří vše složit do přesvědčivého celku. Čtenáři tak utkví spíše náhodné postřehy než jasné sdělení.

Příroda, nebo politika?

Nejpřesnější je Ferguson tam, kde zpochybňuje zažitý rozdíl mezi pohromami zaviněnými živly a těmi způsobenými člověkem. Katastrofy podle něj nejsou tak snadno klasifikovatelné. To, co nazýváme katastrofou, totiž zpravidla vzniká teprve při střetu přírodního jevu s konkrétní společností. Zemětřesení se stává katastrofou pouze tehdy, když ohroží lidskou zástavbu a infrastrukturu. Pandemie nevzniká jen kvůli vysoce infekčnímu viru, ale také kvůli společenským sítím, jimiž se šíří. Autor nás tak nutí přemýšlet o širších souvislostech katastrof. Připomíná, že každá pohroma nejprve vstoupí do již existujícího uspořádání společnosti a až pak se ukáže její skutečný rozsah. „Příroda“ a „politika“ se nedají oddělit, protože již dávno tvoří jediný systém.

S tím souvisí i jedno z hlavních témat knihy: síť. Nejde přitom pouze o sociální média v dnešním úzce vymezeném smyslu, ale také o obchodní trasy, pohyb lidí, různé komunikační kanály či instituce. Rozsah katastrofy totiž určuje také míra propojenosti. Pato-gen, panika nebo například lež se mohou šířit v různé míře dle struktury sítě. V globalizovaném světě tak může lokální problém snadno přerůst v mezinárodní katastrofu. Cokoliv má potenciál vyvolat řetězovou reakci. Ferguson přesvědčivě ukazuje, že modernita spolu s vyšší propojeností vytvořila zranitelnější společnost – ať už je hrozba biologická, ekonomická nebo třeba informační.

S modernitou souvisí i další kritizovaný aspekt, totiž byrokratizace. Podle autora vznikají katastrofy jen zřídka přímo v centrech politické moci. Selhání často nastává hlouběji v institucionálních strukturách, zejména na manažerských úrovních, kde se rozhodnutí převádějí do konkrétní praxe. Přestože je takový pohled legitimní, z Fergusonovy interpretace pandemie můžeme lehce nabýt

dojmu, že důraz na selhání administrativního aparátu v konečném důsledku snímá odpovědnost z politických elit.

Nová studená válka

Nejsilnější je kniha v okamžiku, kdy se z obecné historie katastrof stává úvaha o druhé studené válce – tentokrát mezi USA a Čínou. Ferguson tvrdí, že koronavirová pandemie tento konflikt nevytvořila, jen zостřila a zviditelnila, a nabízí ucelenou a poměrně přesnou diagnózu. V těchto pasážích se však text odchyluje od hlavního tématu a mění se v úvahu o politické hegemonii v rámci mezinárodního řádu. Právě vinou rozložení pozornosti mezi více témat *Zkáza* ve výsledku předkládá méně systematický výklad než třeba politolog Graham Allison, který v *Osudové pas-ti* (2017, česky 2018) přišel s přesvědčivějším a hlubším rozбором zmíněného velmocenského soupeření.

Zkáza je tak nakonec cennější jako intelektuální provokace než jako uspořádaná syntéza. Ferguson správně tvrdí, že historik nemá na základě dějin vytvářet předpověď, protože katastrofy se vzpírají kategorizaci i lidské touze po pravidelnosti. Zároveň ale nedokáže odolat pokušení hledat v minulých krizích obrysy budoucnosti, čehož se většina historiků z dobrých důvodů snaží vyvarovat. I to dodává textu zvláštní napětí. Autor varuje před proroky, ale sám občas prorocky gestikuluje. Přesto *Zkáza* stojí za přečtení. Ne proto, že by nabízela řešení, ale protože odmítá útěšnou představu, že katastrofa je pouhou výjimkou z běžného chodu věcí. Ve Fergusonově podání se nejeví jako výjimka, ale jako moment, kdy se standardní politické a společenské procesy vyhroutí do extrémní podoby. Jednou jako pandemie, podruhé jako kolaps finančních trhů, potřetí jako proměna velmocenské rovnováhy. To je nepřijemná, ale užitečná lekce.

Autor je politolog.

Niall Ferguson: *Zkáza. Politika katastrof*. Přeložil Jiří Pilucha. Argo/Dokořán, Praha 2025, 464 stran.

ULTIMÁTUM

Navzdory nové normalizaci

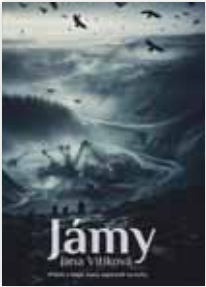
MIROSLAV PATRIK

Veřejný prostor je od vzniku současné vlády v polovině prosince zahlcován protichůdnými výroky. Téměř každý den slyšíme tvrzení, která jsou vzápětí zpochybněna či vyvrácena, aby místo nich přišly další absurdity. Jednotliví ministři se snaží zmrzačit liberálně demokratický stát podrobením jeho oslabených institucí zájmům mocných a bohatých a naopak ostrakizovat ty, kteří základní hodnoty demokratického režimu hájí. Navzdory probíhající „normalizaci“, která bere nevládnímu sektoru, kulturní frontě, zástupcům veřejnoprávních médií, vědecké obci, obráncům demokracie, ochráncům přírody a dalším skupinám společnosti čas i kapacity, však nesmíme zapomínat ani na běžnou činnost ve prospěch ochrany různých veřejných zájmů. Za mnohé pozitivní příklady lze zmínit dva úspěšné počiny při ochraně přírody.

Krajský soud v Brně na konci března zrušil ministerstvem životního prostředí povolený škodlivý zásah do biotopů čtrnácti cenných živočišných druhů rozšířením přístavu Veselí nad Moravou na Baťově kanále ze současných třiceti pět míst pro kotvení soukromých rekreačních lodí o dalších čtyřicet šest. Proti žalobě Děti Země se postavilo ministerstvo, Ředitelství vodních cest ČR, město a dvě místní soukromé firmy. Soud nicméně všem čtyřem bodům žaloby vyhověl, neboť se neprokázal žádný veřejný zájem na rozšíření přístavu, nebyly posouzeny různé varianty projektu, chyběla kontrola plnění ekologických podmínek a navíc se vycházelo z utajovaných podkladů. Příznačné přitom je, že všech pět odpůrců počítalo s tím, že když mají početní, finanční i mocenskou přesilu, musí zkrátka soudní spor vyhrát.

Druhým případem je snaha získat povolení pro přeložku silnice I/23 v Třebíči, plánovanou jako nový průtah, ačkoliv existuje trasa s klasickým obchvatem města. Ředitelství silnic a dálnic i město průtah prosazují už šest let. Veřejnosti se přitom podařilo zvrátit povolený škodlivý zásah do cenných biotopů a zpochybnit hodnocení vlivů na životní prostředí (EIA) i územní rozhodnutí. Letos má proběhnout nový proces EIA a nové povolovací řízení, přičemž cílem místních občanů a spolků Obchvat Třebíče a Děti Země je prosadit posouzení velkého obchvatu. Druhý proces EIA byl skutečně 20. března zahájen, ovšem už za pět dní byl zastaven, neboť nebyly předloženy všechny podklady. Kromě toho, že se jedná o historicky nejrychlejší zastavení celého procesu, jde také o další důkaz, že je nutné stát kontrolovat a trvat na zákonnosti jeho rozhodování o životním prostředí.

Demonstrace „Zachraňme ministerstvo životního prostředí“ se 19. října 2025 zúčastnilo asi pět tisíc osob, na demonstraci „Stojíme za prezidentem“ přišlo 1. února 2026 asi 19 tisíc lidí a na protest „Nenechme si ukrást budoucnost“ dorazilo 21. března nejméně 250 tisíc demonstrantů: z těchto čísel je myslím jasně patrné, že by spolky neměly polevovat ani v odporu proti vládě, ani v běžné činnosti. Další demonstrace s názvem „Přírodu škrtnout nenecháme“ se odehráje 19. dubna.



Jana Vitíková
Jámy
Argo 2025, 374 s.

Spisovatelka a socioložka Jana Vitíková se ve své druhé knize vrací do rodného Chomutova, místa bez kořenů s vyhořelými lidmi, všudypřítomným smogem a prachem a elektrárenskými komíny tyčícími se nad jámami po těžbě uhlí. Autorka nezapře svou specializaci: okolnosti života i místních pracovních příležitostí jsou podány se syrovou autenticitou. Postavy ztroskotané na periferii světa Vitíková líčí s empatií, ať už ty víceméně kladné (černobílé charaktery zde nehledejme), nebo ty přihloupelé, otrávené rasismem a záští ke všemu, co se vymyká horizontu Krušných hor. Jinak je tu většina toho, co od „rozvrácených“ Sudet čekáme: rozpadlé rodiny, samota, chudoba, přízraky vyuhlených vesnic, ztracenost postav ve světě i v životě. I když podtitul knihy zní „Příběh z kraje, který zapomněl na bohy“, různé mytologické bytosti se z hlubin zapomnění do života kolem jam vlamují. Tmelem knihy jsou příhody party z fabriky, která každý pátek a sobotu vykonává alkoholické rituály k zachování světa, z nichž se pak celý víkend vzpamatovává. Občas se však zatmí a každodennost naruší prastará božstva, titání vykutaní z hloubi země nebo nemluvné bytosti z hloubi času, které končí v sídlištním nonstopu. Je to sice místy zdlouhavé čtení, za jehož podivností stojí těžko rozšifrovatelné motivace, ale je třeba ocenit snahu o svérázný způsob uchopení současnosti. Autorka tu nesepisuje konjunkturnální epické rodinné ságy, ani se nedojímá nad nespravedlnostmi světa. Prostě jen divně píše o divné krajině.

Karel Kouba



Ondřej Macl & kol.
Hrajte ještě dál
Revue Prostor 2025, 82 s.

Ondřej Macl bere ve „své“ nové knížce čtenářstvo na šílenou párty, kde někdo každé tři vteřiny přepíná rozhlasové stanice. Jenže ty české hrají už desítky let stále stejné písně, jednu vlezlou melodii tak střídá další vlezlá melodie a texty jsou pořád o tom samém. Lásku střídá alkohol, alkohol láska – a někde za tím vyčkává samota, nejistota a smrt. Vam-pam-tyda-pam... Že se do toho občas přimotá verš z maturitní klasiky, si člověk ani nevšimne – vždyť se to rýmuje. Způsobů, jak číst tento zvláštní (re)mix „cizích básní, písňových textů a ikonických výroků“, je více: snažit se propojit nenavazující melodie, pátrat po původu citací, zevrubně interpretovat každou z básní... Jednu strategii nabízí i přiložený Malý sémionautický manifest od francouzského kritika umění Nicholase Bourriauda, který (s vážností manifestům vlastní) povyšuje zdánlivě nevinnou legráčku na nové, objevné tvůrčí gesto, jež z autora dělá „výraznou uměleckou osobnost dneška“. Sdílí Macl tuto představu? A platí vůbec čtvrtstoletí od původního vydání manifestu? Nebo jde o další subverzi a teoretizující epilog je postaven na roveň textům Kabátů? A co třeba verše: „Bývali Čechové / gumidci měďové, / tak je znal svět“? Běží zde o sofistikovanou dekonstrukci národní identity prostřednictvím postmoderní juxtapozice textů literárního kánonu a konzumeristické popkultury pozdního kapitalismu? Nebo to autorovi prostě přišlo vtipné? Asi je mi to jedno. Bavil jsem se královsky.

Kryštof Mec



Jan Musil
Poslední život. Bildungspoema z minulosti a budoucnosti
Větrné mlýny 2025, 52 s.

Verše Jana Musila jsou nezvykle dlouhé – dokonce tak, že svazek vyšel v širším formátu, než je v debutantské edici Mlat zvykem. Líbí se mi na nich, jak se valí a sypou jeden za druhým: každá z těch zhruba čtyřiceti básní jako by byla psaná jedním dechem, dokud nezbude než ji utnout a honem se nadechnout k dalšímu číslu. Zároveň se tu od začátku znejasňuje, o či dech vlastně jde: někdy se promlouvá v mužském rodě, jindy v ženském, v singuláru i v plurálu, v první i druhé osobě. „Bildungspoema“, kterou slibuje název svazku, tak rozvrací jak žánr poemy, tak „Bildung“, tedy proces osobního zraní. Ne že by se v básních nerostlo, nevzpomínalo na dětské hry za sídlišťem a nevstupovalo do dospělosti a na trh práce, jenže ať už vypráví kdokoli, všechny fáze života se ukazují spíš jako herní plány plné větších či menších oblundností – někdy srandovních, jindy traumatizujících, často něco mezi. Brzy je zřejmé, že se tu vyrůstá do světa, kde žádná kloudná budoucnost nenastane (a proto snad ani nebylo nutné, aby to v jednom verši zaznělo doslova). Průvodní výpady proti češství („vepřové smoothiečko“), rekreaci v Chorvatsku a dalším rodinným aktivitám jsou sice vtipné, ale nejoriginálnější je Musil tam, kde známé reálie remixuje či opouští, vrhá svůj subjekt do akční honičky s korporátními agenty, nechává koně proplovat mezi paneláky a dovoluje nutriím, aby ovládly pražský magistrát. V takovém světě „každá báseň potřebuje únikový východ“ – jenže ten vede jen do dalšího levelu.

Michal Špína



Olivier Wiewiorka
Kompletní dějiny druhé světové války
Přeložily Kateřina Kyslíková a Lucie Šavlíková
Vyšehrad 2025, 815 s.

Ačkoli kniha na zadní straně obálky slibuje „zcela nový, skutečně globální pohled na druhou světovou válku“, publikací, které tento konflikt uchopily v jeho celistvosti, už existuje celá řada. Právě ona totalita války – její schopnost podřídit vědu, techniku, ekonomiku i individuální lidské životy svým cílům – přitom zůstává jedním z jejich nejděsivějších, ale také nejvíce fascinujících rysů. Francouzský historik Olivier Wiewiorka se v Kompletních dějinách druhé světové války věnuje jednotlivým vojenským operacím, diplomatickým zápletkám i ideologickým obsahům, od nacistické rasistické doktríny po britský a francouzský imperialismus. Důraz kladený na rozhodující význam ekonomiky, která přinejmenším od vstupu Spojených států do konfliktu předznamenala porážku Osy, autor vyvažuje pozorností věnovanou motivacím a prožitkům bojovníků (například němečtí vojáci byli schopni zranit či zabít o polovinu více nepřatel než vojáci spojenečtí). Ačkoli jde o dílo nevyhnutelně obsáhlé (už proto, že do války se zapojily státy všech světadílů a na většině z nich probíhaly i boje), autor vás přes šíři svého záběru jen málokdy přiměje pozvednout obočí. I když občas na to přece jen dojde – například u Wiewiorkova tvrzení, že nacistické vyhlazování Romů nepředstavovalo genocidu, neboť cílem režimu bylo pouze „zbavit se osob považovaných za asociální“. Takové tvrzení natolik očividně odporuje současné úrovni poznání, že je těžko pochopitelné, jak k tomuto závěru autor došel.

Matěj Metelec



Věříme vám
(On vous croit)
Rézie Charlotte Devillers, Arnaud Dufeys,
Belgie, 2025, 78 min.
Premiéra v kinech 9. 4. 2026

Podle WHO je dvacet procent dívek a deset procent chlapců obětí sexuálního napadení. Pouze u desetiny případů dojde k podání trestního oznámení. A pouze ve dvou procentech případů je násilník odsouzen. Režijní debut Charlotte Devillers a Arnauda Dufeysa rámuje statistiky. Ale už svým názvem toto realistické procedurální drama (odehrávající se v soudní síni a svým tempem takřka odpovídající skutečnému soudnímu jednání) napovídá, že chce vyprávět o něčem, o čem statistiky – navzdory své děsivosti – promluvit neumějí. Čtyřicetiletá hrdinka tohoto komorního snímku je matkou sedmnáctileté Lily a desetiletého Etienna a už poněkolikáté se musí s dětmi dostavit k soudu, neboť jejich otec se snaží domoci toho, aby se s nimi mohl stykat. Je přitom zjevné, že děti se otce bojí, dokonce odmítají, aby byl vůbec ve stejné místnosti. Snímek se posléze, ve většině zbylé stopáže, pokouší rozplést, co k této situaci vedlo, ale také se zamýšlí nad tím, jaké limity má právní systém v podobných případech, jakou váhu má slovo dítěte, jak snadno lze udělat z oběti viníka a naopak. Pečlivě strukturovaný film divákům jasně říká, jak bude soud probíhat, kdo se kdy dostane ke slovu. Přestože zůstáváme mezi stěnami jedné místnosti, s pomocí dlouhých detailních záběrů na obličej postavy před námi vyvstává podívaná s parametry thrilleru, která umně pracuje především s tím, kdo zrovna mluví a na koho se přitom kamera dívá. Jde o syrový snímek v duchu tvorby bratří Dardennů, který nicméně k obtížnému tématu přistupuje s nadějí.

Tomáš Stejskal



Lenka Glisníková, Lukáš Hofmann, Jiří Thýn
Rozhovory o reprodukcích I/IV: Naslinit prst, otočit stránku
Galerie Kurzor, Praha, 10. 3. – 24. 5. 2026

Výstava Rozhovory o reprodukcích I/IV: Naslinit prst, otočit stránku ukazuje reprodukcí jako způsob, jímž se obraz teprve stává čitelným. Nejde tedy jen o převod originálu do jiné formy, ale o proces, při němž se obraz zvětšuje, přibližuje, rozpadá, otiskuje a znovu skládá. Není náhodou, že první výstavu ročního cyklu Galerie Kurzor kurátoruje právě historička umění Hana Buddeus, která se dlouhodobě věnuje fotografii, dokumentaci a reprodukcí uměleckých děl. Reprodukce se v jejím kurátorském rámci nejeví jako neutrální nosič, nýbrž jako médium, jež samo produkuje význam. Tuto tezi pak výstava nerozvíjí jen na úrovni pojmů, ale především skrze jednotlivá díla. Lukáš Hofmann ve videu These wounds won't seem to heal pracuje s mikroskopickým záznamem tkáně, který vlivem optiky pulsuje mezi dokumentem a abstrakcí. Reprodukce je tak obrazem, který znejšťuje vlastní referenci. Lenka Glisníková v sérii Negative Space vychází z plastových forem určených k ochraně elektroniky při transportu. Jejich převodem do sádry a fotografie ukazuje, že reprodukce nemusí být pouhé kopírování, ale také materiálová a významová transformace. Jiří Thýn pak v díle GARIN/GARIN zvětšuje, obrací a symetrizuje historický fotografický předobraz. Reprodukce v tomto případě neuchovává minulost v původní podobě, ale aktivuje ji jako nový obraz. Celkově výstava působí jako jasně vystavěný argument: reprodukce není jen technický převod obrazu, ale způsob, jakým se díváme.

Anežka Januschka Kořínková



Kateřina Císařová, Nina Jacques, Jan Frič
Zločin na českém klondajku
Jolene
Divadlo Na zábradlí, Praha, premiéra 7. 3. 2026

Kdesi na světě se toulá žena, která nemilosrdně vraždí svědkyně zadaných mužů. Jednoho dne si s překvapením uvědomí, že všechny ostatní ženy už zlikvidovala a na celé planetě zbývá jen ona sama. Představa takové mstitelky stojí v základu autorské inscenace Kateřiny Císařové, kterou uvádí Divadlo Na zábradlí. Monodrama v režii Jana Friče dostalo název Jolene podle slavné písně Dolly Parton. Císařová sedmdesátiminutové představení v intimním prostoru Eliadovy knihovny zahajuje vzpomínkami zaměřenými především na vztahy s ostatními ženami. Plynule přechází do obecnější roviny, v níž slovy, gesty či hudbou komentuje různé společenské a genderové fenomény. Pomyslnou katarzí je přestavba scény na středověkou tavernu a procítěný hudební koncert. Propojení osobní a univerzální roviny místy funguje výborně, jindy je výsledkem poněkud nesouvislá mozaika nahodilých scén a situací. Zařazení některých motivů totiž dává smysl až při vyslechnutí následné diskuse s autorkou. Nejsilnější je Císařová v popisu efemérní povahy pocitů vůči ostatním příslušnicím svého pohlaví: opakovaně naráží na nejistotu, hněv i žárlivost. V pečlivě vybudovaném důvěrném prostoru tak bez odsudku i jednoduchého východiska reflektuje slova německé spisovatelky Sophie Fritz, jejíž dílo uvádí jako jeden z inspiračních zdrojů: „Ještě nikdy jsem neměla strach, že ve skupině žen zažiju fyzické násilí, přesto jsem z takových setkání odcházela zraněná.“

Julie Šařová



Jan Hecht
Zločin na českém klondajku
Digitální stream, Audiotéka 2025

S českými detektivkami se v poslední době roztrhl pytel; zaplnily televizní obrazovky, police v knihovnách i streamovací služby. K těm nápaditějším patří Zločin na českém klondajku od filmového scenáristy Jana Hechta. Na rozdíl od většiny rozhlasových superprodukcí, které se chlubí opulentním hereckým obsazením, uslyšíme jen dva herce, Jiřího Vyorálka a Karin Bílíkovou, kteří si mezi sebou rozdělili všechny role. Příběh se splétá ze dvou linií – jednu vypráví dosluhující vachmajstr Ignác Kaněra, který vyšetřuje úmrtí dvou prostitutek, druhou manželka jednoho z místních lesních dělníků Tereza – a vypravěči se střídají po kapitolách. Titulním klondajkem se rozumí Šumava po úrovcové kalamitě na konci 19. století. Hojnost dřeva do šumavských hvozďů přitáhla kromě lidí toužících po výdělku i ty, kteří je o peníze dokážou rychle připravit, ať už to jsou prostitutky, nebo hazardní hráči. Vyprávění je plné tragických událostí, ale zároveň je prospěkivano humorem. Autor si pohrává s charaktery jednotlivých hrdinů: z vyšetřovatele a jeho pomocníka Husičky nejprve vytvoří takřka groteskní dvojici založenou na kontrastu (chytrý a hloupý), postupně však nechá obě postavy ukázat, že mají mnohem víc vrstev. O tom, že jde o superprodukcí, svědčí především bohaté využití nejrůznějších zvuků a hudebních podkresů, které mohli tvůrci čerpat z obřího archivu polského majitele Audiotéky. Audioseriál je rozdělen na zhruba půlhodinové díly a celková stopáž je přívětivá – nepřesahuje pět a půl hodiny.

Jiří G. Růžička

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

Někteří filosofové jsou dobří v sebeztrapňování. Dlouho v této disciplíně vedli Petr Kužel (svým protestsongem na YouTube) a Tomáš Koblížek (neustálou dramatizací svého boje proti postpravdě), nyní je oba překonal Michael Hauser (publikací svých pamětí formou wikipedického hesla). Skutečnými mistry jsou ovšem čeští heideggerovci.

Bývalý děkan FHS UK Ladislav Benyovszky (jenž Heideggera oslavil slovy „to je, ať si kdo chce, co chce říká, ať si matka slzy utírá, poslední z těch velkých, kteří evropskému myšlení něco přinesli“) kandidoval se zombie české ultrapravice Miroslavem Sládkem za stranu Česká republika na 1. místě! Dostal krásných 97 preferenčních hlasů a strana neuspěla. Bytí se tu jaksi nepotkalo se jsoucnem. Filosof usilující „o vlastní dokonalost a dokonalé sepětí se světem“ dokonale pohořel. Ještě že tak.

Jeho kolegyně Anna Hogenová komunikuje s veřejností skrze rozhovory v Parlamentních listech. V tom posledním vyjádřila naději, že Babišova vláda prosadí „spravedlnost v médiích“, „zákon FARA“ a zruší emisní povolenky („projev imperiálního fallere“). Zhodnotila i demonstraci Milionu chvil, jejíž účastníci jsou podle ní „slepí, povrchní a placatí“. Protest prý postrádal spontánnost, „byla to suplovaná demonstrace za někoho jiného, cizího“. Dostatečným důkazem jsou pro filosofku „budky WC postavené vedle sebe v řadě“.

Od publikace Černých sešitů víme, co si máme domýšlet za rétorikou o „někom jiném, cizím“ u Heideggera: zlého světového Žida. U Hogenové jsou ale možná ony cizí ruce podobně neurčitě, jako je neurčitá většina její rétoriky. Ještě že má aspoň ony konkrétní WC budky, aby ten cizí vliv doložila. Aspoň zatím, než Babiš prosadí „zákon FARA“.

Budoucí historičce či historikovi českého heideggerovství není co závidět. Bude to strhující příběh úpadku myšlení. Nicméně, jak nám na síti X ukazuje parodické alter ego Hogenové vystupující pod jménem Petra Komárková, neexistuje příběh intelektuálního úpadku, nad nímž by se nešlo dobře pobavit.

Ondřej Slaálek

Ministerstvo kultury zakročilo proti dalším zlovolným žvlům podřývajícím národní hodnoty – knihovnám a původní české literatuře. Veřejně prospěšný projekt Česká knihovna, který poslední čtvrtstoletí každoročně podporoval „nákup nekomerčních titulů uměleckých děl české literatury, české ilustrované beletrie pro děti a mládež, vědy o literatuře a jejich distribuci do uveřejněných knihoven dle jejich vlastního výběru“, z pověření MK ČR spravuje Moravská zemská knihovna. Ta však na svých stránkách začátkem dubna oznámila, že v roce 2026 se nákup a distribuce krásné literatury konat nebude, protože „z důvodu stávajícího rozpočtového provizoria není možné zajistit realizaci projektu v potřebném objemu a parametrech“.

Potřebný objem a parametry? Každá profesionální knihovna, jak veřejná, tak univerzitní, si dosud mohla s žádostí o poskytnutí dotace ročně objednat maximálně dvacet svazků v celkové hodnotě jednotek tisíc korun, což dohromady dělá pár milionů neboli setiny procenta předpokládaného rozpočtu ministerstva kultury pro letošní rok. Mezi kritéria rozhodující o zařazení titulu do programu patří mimo jiné jeho vysoká umělecká či odborná úroveň, přínos pro knihovny nebo přínos z hlediska zachování a rozvíjení umělecké různorodosti. Skoro by se dalo říct, že se takový titul musí vyznačovat výtečností či vznešeností, což jsou mimochodem dle Slovníku spisovného jazyka českého synonyma výrazu „excellence“, tedy oné kvality, kterou by současný ministr kultury tak rád podporoval.

Co je vlastně cílem z hlediska veřejného financování zanedbatelného, ovšem pro knihovny, nakladatelství a autorskou i čtenářskou obec bolestivého škrtu? A zaznamená ho vůbec někdo kromě posledně jmenovaných? Snaží se Motoristé potajmu vybudovat nejobsáhlejší knihovní fond v ČR z garáže Filipa Turka? Chtějí srazit čtenářskou gramotnost na nulu, aby se nad jeho bludnými výroky už nikdo nepozastavoval?

Josefína Brklová

Pobyt na chalupě na Písecku během velikonočních svátků mě neustále ponoukal ke zvláštním úvahám nad tradicemi a současností. Jako by v turbulentní době, kdy se všemožní idioti u nás i ve světě předhánějí, kdo má větší ego a kdo má větší radost z toho, že vidí svět hořet, bylo všechno prosycené významy.

I každoroční fakt, že místní koledníci s řehňáčkami drmolí verše „Židé nevěrní, jako psi černí“, jako by najednou vybízeli k zjitřenějším úvahám než dříve.

Na výstavě Permanentní manifestace v Alšově jihočeské galerii, představující československou výtvarnou tvorbu druhé poloviny 20. století v kontextu polských a maďarských děl, najednou vypadal docela současně Knížákův obraz „atentátu na kulturu“ a zvláštní asociace vyvolával i titulní objekt slovenského autora Alexe Mlynárčika. Plastika z roku 1966, připomínající rovným dílem počmáranou zeď veřejných záchodků a dámský klín, je popsána zásadními sděleními jako „Servit je vůl“ či „Trtkat je hriech“. Podobný souboj mezi recesí a bigotností probíhá i dnes. Vypadá to však, že recese dávno ztratila svou sílu – pokud ji kdy měla.

Radostná zpráva nakonec přišla z nečekaného místa – z Izraele. Tamní vědci z Weizmannova institutu věd přiměli tabák, aby vytvářel pět silných halucinogenů, které se běžně nacházejí v jiných rostlinách, houbách či dokonce zvířatech. Nicotiana benthamiana byla modifikována tak, že může produkovat psilocybin a psilocin, DMT či bufotenin, vyskytující se jinak ve žlázách ropuchy coloradské. Výzkum prý může usnadnit použití těchto látek při terapiích i při výrobě léků. Tato psychedelicko-biologická trojedinost spojující říši fauny, flóry a hub působí až magicky. Možná by si tento entheogenní koktejl měli aplikovat nejen pacienti trpící různými duševními potížemi, ale především řada světových lídrů.

Tomáš Stejskal